



КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ II





© Институт за литература, 2009
© Издателски център „Боян Пенев“, 2009
ISBN 978-954-8712-52-1
© 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 II**

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



Издателски център „Боян Пенев“
София, 2009



СЪДЪРЖАНИЕ

1. ЕСТЕТИЧЕСКИ И СТИЛИСТИЧНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

- Иван Ст. Андрейчин.** Анекдот и символ („Из нов път“, 1907) / 9
- Димо Кьорчев.** Литературната критика („Слънчоглед“, 1909) / 17
- Иван Радославов.** Градът („Наш живот“, 1912) / 24
- Николай Райнов.** Изкуство и стил („Везни“, 1919) / 33
- Гео Милев.** Фрагментът („Везни“, 1919) / 35
- Чавдар Мутафов.** Пейзажът и нашите художници („Златорог“, 1920) / 39
- Николай Райнов.** Източно и западно изкуство („Везни“, 1920) / 53
- Николай Райнов.** Символ и стил („Везни“, 1920) / 67
- Николай Райнов.** Живописен и декоративен стил в разказа („Златорог“, 1921) / 78
- Иван Карановски.** Естетика на символа („Парнас“, 1921) / 90
- Чавдар Мутафов.** Плакатът („Златорог“, 1921) / 101
- Иван Радославов.** Гений и школа („Хиперион“, 1922) / 109
- Людмил Стоянов.** Трагедията на живописца („Хиперион“, 1922) / 112
- Иван Радославов.** Стил и стилизация („Хиперион“, 1922) / 123
- Сирак Скитник.** Тайната на примитива („Златорог“, 1923) / 126
- Иван Перфанов.** Природата в новото изкуство („Златорог“, 1923) / 131
- Гео Милев.** Музиката и другите изкуства (Алм. „Везни“, 1923) / 134
- Николай Райнов.** Болката на днешното изкуство („Южно небе“, 1924) / 137
- Гео Милев.** Поезията на младите („Пламък“, 1924) / 139
- Иван Радославов.** Творчество и форма („Хиперион“, 1925) / 146
- Янко Янев.** Поезия на съзерцанието („Хроники“, 1926) / 149
- Чавдар Мутафов.** Двойственост в изкуството („Изток“, 1926) / 152
- Чавдар Мутафов.** Банално изкуство („Изток“, 1926) / 153
- Кирил Кръстев.** Разсъдъчна поезия („Изток“, 1926) / 156
- Павел Спасов.** Пулсът на времето („Хиперион“, 1927) / 158
- Константин Гълъбов.** Същина и задачи на литературната критика („Философски преглед“, 1929) / 161

2. РОДНО ИЗКУСТВО

- Гео Милев.** Родно изкуство („Везни“, 1920) / 175
- Иван Радославов.** Общочовешко или национално изкуство („Хиперион“, 1922) / 186

- Ботьо Савов.** Скитско и славянско в българската литература („Хиперион“, 1924) / **190**
- Моис Бенароя.** Българската национална душа („Хиперион“, 1925) / **209**
- Константин Гълъбов.** На Велика Сряда („Изток“, 1926) / **223**
- Константин Гълъбов.** Към младежта („Изток“, 1926) / **224**
- Атанас Илиев.** Зовът на родината („Изток“, 1926) / **226**
- Константин Гълъбов.** Нашите културни задачи („Изток“, 1926) / **229**
- Атанас Илиев.** Конфликтът между родното и чуждото („Изток“, 1926) / **232**
- Константин Гълъбов.** Нашата култура и най-новата ни литература („Изток“, 1927) / **235**
- Чавдар Мутафов.** Родна архитектура („Изток“, 1927) / **239**
- Иван Радославов.** „Родно“ или „чуждо“ („Хиперион“, 1927) / **242**
- Симеон Андреев.** Българският културен парадокс („Златорог“, 1930) / **246**
- Янко Янев.** Философия на родината („Златорог“, 1934) / **252**

3. МОДЕРНИЗМЪТ И БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

- Гео Милев.** Театрално изкуство (Книгоизд. „Везни“, 1918) / **259**
- Ботьо Савов.** Сцената („Везни“, 1919) / **278**
- Гео Милев.** Народен Театър („Везни“, 1921) / **279**
- Исак Даниел.** Българската драма („Хиперион“, 1923) / **286**
- Иван Перфанов.** Макс Райнхард („Златорог“, 1923) / **301**
- Николай Райнов.** Фантастичен театър („Пламяк“, 1924) / **304**
- Людмил Стоянов.** Театърът като самоцел („Хиперион“, 1924) / **313**
- Боян Дановски.** Новата драма („Хиперион“, 1926) / **320**
- Людмил Стоянов.** Театър и народ („Хиперион“, 1926) / **324**
- Моис Бенароя.** „О-хо, ний си живеем“ („Хиперион“, 1928) / **327**

БЕЛЕЖКИ / 337

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ-РЕЧНИК / 364

1.

**ЕСТЕТИЧЕСКИ И СТИЛИСТИЧНИ
ХАРАКТЕРИСТИКИ**



Иван Ст. Андрейчин

АНЕКДОТ И СИМВОЛ

Литературните родове приличат на формите на органическия свят по това, че от минутата на своето създаване до днес са подложени на постоянно изменение. И романът, и поезията, и драмата, за щастие, не са останали затворени в ония граници, които безбройно число пъти са начертавани за тях от разни убоги съставители на ръководства с помощта на литературни закони и правила, които толкова пъти са провъзгласявани за постоянни и абсолютни, и толкова пъти са пренебрегвани и нарушавани. Защото такава е съдбата на всичките закони, не само на ония, по които се ръководят обществата, но ако искате, и на ония, по които се управлява вселенната. И не може да бъде другояче. Формите се зараждат една от друга и понеже няма първоначална форма, не може да има и неизменна – и ний ги виждаме в постоянна еволюция, както са ги виждали ония, които са били преди нас, както ще ги гледат и ония, които ще дойдат след нас.

Литературните родове са образ на мисълта. Ако тая последната можеше да се улови и от безплътна да се обърне на плътна, щеше да бъде, може би, възможно да се вкамени и под неизменна форма да се запази завинаги. Но такъв резултат е невъзможен, стремление към него не съществува – и това е голямо щастие, защото в противен случай науката би имала още една задача за разрешаване: как да разруши тази неизменна и замръзнала форма и да я докара в движение, за да я оживотвори.

Нито поезията, нито драмата са могли да се застоят на едно място. За тях няма закрепена единствена форма, и в техните владения ръцете на писателя са свободни. Но никъде те не се чувствуват тъй малко свързани, както в романа. Неговите рамки са толкова широки, щото свободно може да се помести индивидуалността на всеки писател. Този литературен род има толкова много типове, че всяко обобщение и всяка класификация остават непълни. В него са събрани елементите на всички други литературни родове. И ако драмата обгръща и си служи с всичките изкуства, ако тя е най-широк израз на човешкото изкуство, най-пълна картина на живота, то романът е най-широката и най-мъчно уловимата форма. Той обгръща разказвателното, словесното и лирическото под всичките им форми и действа на мисълта, като я раздвижва изцяло. Оттука и тези многобройни форми и начини, които съществуват във владенията на този

литературен род. Не е нужно да привеждам примери. Нека всеки привлече в паметта си няколко романа, които познава, и ще се убеди в това. Разбира се, това не се отнася до ония читатели, които четат все един тип романи. Тяхното четене е само за удоволствие и залъгалка и поставеният въпрос нито се отнася до тях, нито им влиза в работа.

Но колкото различни представители и да има този литературен род, все пак може да се направи една класификация, която засяга, наистина, само една страна, но се отнася до самата негова същност. Въпросът е за начина, по който се предава в едно белетристично произведение едно явление из живота, един човешки тип, едно чувство, или най-после една проста случка.

Този начин е двояк.

Първият се състои в това, че всеки сюжет се взема като анекдот и се предава *анекдотически*. Ония, които пишат по този начин, не творят, а само разказват. Касае ли се за някое жизнено явление, те го описват най-точно, предават случките в оная верига, която са изплели самите събития, и по този начин те го затвърдяват по време и място тъй, че на четеща не идва на ум даже да го обобщи и чрез синтеза да проникне изобщо в живота. Касае ли се за човешки тип, те предават ония черти, които са прости рефлексии на душевния живот, и четещът ще обхване само физическата страна, а душевната остава толкова тъмна, щото не поражда даже едно просто подсеждане. Такъв писател прилича на фотограф и неговите най-хубави портрети, с каквито подробности от сенки и светлина да са предадени, си остават все пак портрети, сиреч лица, чиито физически качества мъчно могат се отгатна, а за душевните не може и дума да става. Такава белетристика е нещо като съдебен или полицейски акт, който увлича и пленява толкова повече, колкото събитието е по-рядко, по-необикновено, по-заплетено... Творенията на такива писатели са протоколи из живота и всичкото им художество се заключава в майсторското описание, в хубавия им език, във верността на боите и в точната перспектива по време и място.

Примери за такава анекдотическа белетристика има колкото искате. Тя се среща у всички народи и във всички времена. Нима *Декамеронът* на Бокачо представлява нещо повече от анекдоти? Все същото са и разказите на всички италиански белетристи от XIV до XVI столетие – и на Жиовани Бревио, и на Матео Бандело, и на Молца, и на Фиренцуола, и на Сакети, и на Гранучи. Все същият анекдотически начин на писане срещаме в произведенията на всички романисти от средните векове. Припомнете си рицарските романи.

Анекдотическата белетристика не е престанала да съществува дори до днес. Тя върви като широко течение през всички векове и се култивира

непрекъснато. Ний я срещаме и у първостепенни автори, каквито са всички поменати по-горе, и читающият свят я цени твърде много, защото намира храна на своето любопитство, на своето вродено злословие, на своята жестокост или милостливост.

И изглежда, че този начин не е обусловен от слабия или силен талант. Защото иначе писател като Мопасан нямаше да има същия метод. А неговата мощ не се отрича и от ония, които реагираха срещу реализма и натурализма. Неговите разкази не са нищо друго, освен житейски анекдоти – и повечето такива, каквито се разказват из кръчми и кафенета, из ателиетата на художници, по светски вечеринки и забавления или между бърбиви жени пред прага на пътните врата. Когато ги четеш, добиваш впечатление, че пипаш нещо мазно или че гледаш през дупката на ключалката онова, което съседът върши тогава, когато мисли, че никой не го гледа. Това е белетристика за ушите, а не за очите, още по-малко за ума. Във всичко това има много наблюдателност, но тя не прониква по-дълбоко от външността, от повърхнината. Неговите хора действуват по инстинкт, а не по воля; те са хора все посредствени – суетни и тежки буржоа, неподвижни и чувствени жени, груби и ограничени селяни. Когато той опише лицето им, движенията и дрехите им, картината е пълна, няма какво повече да каже.

Не е ли това най-добър пример за анекдотична белетристика? Защото Мопасан е силен, бляскав талант и неговата популярност е грамадна. Творения като неговите не могат да бъдат непознати и невкусвани от безбройни читатели. Особено неговите разкази, защото романите му, по-малко четени, особено най-художествените, са написани по други метод, който е стъпка напред към антианекдотична белетристика. Те са вече едно надникване в душата, едно задълбаване на резеца по-дълбоко в мрамора.

Аз мога да ви посоча и на други писатели анекдотисти. Но Бокачо, а най-вече Мопасан, най-добре показват, че в този род белетристика формата е всичко. Те са *добри разказвачи*, забавителни събеседници, умеят да предадат външността тъй вярно, както я предава фотографическият обектив... и толкова. И тъкмо това прави да ги преживеят техните творения. Тяхното писателство много прилича на заблуждение, а може би е такова всъщност; но то има право на съществуване дотолкова, доколкото и фотографията, която е потребна въпреки художеството, което е по-старо и все пак не е могло да я убие до днес.

Другият начин е... символически.

Може би това название да не съответствува напълно. Защото антианекдотичното е само една страна на втория род белетристика. Но същността не се изменява от названията, както името не прави човека.

Преди всичко, такава белетристика е синтетическа. Тя обобщава, тя символизира. Тя познава много добре отношенията между външния мир и мира на чувствата. Тя не взема човека само като една форма на физическия свят, но отива до душата. Вместо да описва, рефлексите, тя разкрива техния извор. Тя във всичко търси трайната мисъл и чрез всяко жизнено явление символизира самия живот. Такива писатели презират анекдота. Те бягат от алегорията. Басните за тях са само форма, която може да хареса на децата и залъгва само тях. Отвлеченото, колкото и да го олицетворяват, си остава все отвлечено, и литература, построена на алегорията, е мъртва литература. Истина, любов, дълг, справедливост... олицетворени чрез богини, нимфи или зверове, остават все толкова далече от разбирането, колкото са далече и неалегорични.

Съвсем друго е Символът. Той отбулва тайнствените белези на природата и разкрива скритата душа тъй, че ний познаваме в нея нашата. Това е вече възвръщане към живота, това е творчество; това е съветване със себе си, със своя собствен ум – това не е предаване на ходящи анекдоти. Чрез символа природата се принуждава да разкрие своята тайна, външността на нещата – да покаже онова, което се крие зад тях; чрез него душата застава гола пред нас, и ний долавяме най-слабия от нейните трепети, а животът на вселената се размесва с нашия.

Символът обхваща мисълта и образа. Алегорията е анализ, символът е синтез. Анализът убива живота, синтезът го създава. Едното описва, другото твори.

От това става ясно, че символическата белетристика е изкуство на създател и че тя не може да се подражава. „Символът – казва Вижие-Лекок – докарва в равновесие пластичната форма и философската мисъл, без да пожертвува някога едната заради другата. Той е изкуство на единството и на опростотворението. И вярно е, че почти е невъзможно да се обясни един символ. Мисълта е ценна по своята емблематична форма, а образът се поддържа чрез силата на мисълта. Оставени отделно, едната ще бъде сухо твърдение, а другата детинска играчка. Поетът ги е постигнал заедно, хармонично ги е съединил в своето творение, и не принадлежи на четеца да ги разедини. Ще се опита ли той? Това ще бъде напусто. Един символ има смисъл напълно само за оногова, който го е създал, никой друг не може да проникне в неговата тайна. Само поетът знае какво е ставало в неговата душа, когато мисълта и образът са се родили един от друг, еднодушни.“

Антианекдотичната белетристика може да се нарече психологическа или мистическа... В такъв случай вий ще я срещнете във всички литератури твърде далече в миналото. Но тези названия не обгръщат символическата. Тая последната обаче обхваща и тях в своите владения.

Символът е употребяван твърде отдавна, но символична белетристика е ново явление, което брои само четвърт век. Тя се роди от усилията на първостепенни и бляскави писатели от поколението на Декадентите и Символистите.

Робер Шефер, от когото ще прочетете *Зелената муха*, и Едуар Дюжарден, представен с четири разказа, принадлежат на това поколение.

Робер Шефер е и поет, но неговата сила е в белетристиката. Започнал почти в началото на Символизма, той пази и досега ония качества на романист, които го правят да бъде все така четен и с последните си произведения, както и с първите. Той и сега се числи между новите писатели. Две причини има за това. Първата е тази, че Символизмът проникна в литературата най-напред с поезията и само донякъде с драмата, а сега прониква и с романа. Символистичният роман, макар и да брои вече доста шедьоври, е още в своето начало и неговата зрялост е напред в бъдещето. Нито един от неговите представители не е завършил своето дело. Още не може да се предвиди каква ще бъде еволюцията на този род, защото всяко ново време носи своите естетически и етически изисквания, които упражняват своето влияние върху писателите. А в отечеството на Шефера ново време настъпва всеки десет години, дори понякога и по-малко. За по-невъзприемчивите писатели, за ония, които не следят развитието на литературния род, когото са избрали, стигат само няколко години, за да изглеждат остарели. В началото Декадентството и Символизмът се отличаваха със своето бягане от живота и със своя литературен аристократизъм. Причината за това се коренеше в икономическото и политическо състояние на Франция след войната в 70 год. Печалната и неутешителна действителност беше толкова мрачна и обезсърчителна, щото почти цялото поколение си закри очите от нея, избяга от водовъртежа на живота и се пренесе в царството на бляна, фантазията и идеализма. За тази реакция не малко спомогна и натурализмът, чието дело беше една аутопсия на разложен труп. Но времената се промениха, настъпи друго икономическо и политическо положение – и ето че се появи нова тенденция: възвръщане към живота, създаване на творения, които го отразяват, в които той блика с всичките си явления и проблеми. Повечето Символисти напуснаха *La Tour d'Ivoire*, в която бяха и избягали от шума на суетата, и станаха социални писатели. Това не беше мъчно за тях, защото Символизмът създаде по-скоро литературна естетика, изнамери литературни методи, с които може да си служи всеки писател, към каквато обществена група и да принадлежи. Нали едно от неговите отличителни качества е индивидуализмът? Той даваше пълна свобода не само на формата, но главно и най-вече на социалната тенденция.

Робер Шефер е писател със силна личност – това го прави все толкова съвременен в средата на неговото творчество, колкото и в началото. Това е втората причина.

Романи и разкази са неговото творчество. И в едните, и в другите той е психолог, и то твърде сложен. Никога той не е бил прост. Той има много талант и щеше да има още повече, ако не се подчиняваше на своя стил. Макар че той избира своите сюжети от сърцето на живота, но понякога той ги откъсва от действителността, щото ни вмъква в непознат мир. Той върши това толкова майсторски, щото ни омайва. С последния си роман, *Les Loisirs de Berthe Livoilé*, той ни вмъква в самата среда на съвременното покварено общество. Неговите качества на романист най-ясно личат в двата му романа *Grève d'Amour* и *Le Prince Narcisse*. А тези качества са един начин прикрит, с едвам видима усмивка, страстен, приятен и сложен. Неговите разкази обаче са по-художествени от неговите романи. Те са силни, хармонични, живи и цветисти.

Едуар Дюжарден освен като силен писател се отличава още с друго нещо. Още в самия разгар на борбата, която Символистите водиха, за да наложат своята естетика, той редактираше *La Revue Indépendante*, което списание имà твърде благотворно влияние и за тържеството на новата школа и за нейното отърсване от първоначалните заблуждения. Той водеше литературата по два пътя, които отпосле трябваше да се слоят: от една страна към Ибсена, от друга към френския Символизъм. Желаната от него еволюция се извърши твърде бързо. Тази еволюция беше, както казва Реми де Гурмон – „от точното към неточното, от грубото към нежното, от рипса към плюша, от факта към идеята, от живописството към музиката“.

Освен това той създаде *La Revue Wagnérienne*, чието влияние също беше забележително. Това списание породило сериозния вагнеризъм във Франция. И когато поклонението на Вагнера доби почти религиозен характер, пак Дюжарден беше, който въстана срещу това, защото „култът към гения не трябва да бъде сляпо обожание“. По този начин той сам „отвори и затвори вратата“.

Дюжарден е написал една книга разкази *Les Hantises*, откъдето са взети преведените по-долу три поеми в проза, два романа (*Les Lauriers sont Coupés* и *L'Initiation au Péché et à L'Amour*) и една драматическа трилогия *La Légende d'Antonia*.

„Един ден, когато гледах в един албум неуловимите черти на една млада девойка, някой мина и каза едно име...“

„Тъй ви узнах; като чух вашето име, о вий, аз бленувах за вас.“

Ето как са породени трите му поеми в проза и Легендата за Антония.

По този случай Реми де Гурмон казва следното:

„Така започва една поема в чест на оная бленувана жена, която намираме, спомен или видение, „обожавемо лице“, в много други страници, където тя е символ на идеала, на неприемливото. Те са много мили, тези поеми в проза с ленив ритъм и с голяма чистота на тона; и винаги Антония се явява в последните редове, като напомня на поета за невъзможната любов. Но жените, истинските жени в истинска плът и истински рокли ненавиждат тази непозната, която предугаждат, като чудодействен облак, между своята красота и очите на овчаря; – и овчарката казва:... „Освен това, ний знаем много добре, лъжлив овчарьо, че за тебе ний сме само прост повод, онова, което е всекидневно, случайно. Ти съвсем не ни любиш. Оная, която любиш, живее в небето на тоя дух, който лети толкова високо над нас. О, ний разбрахме най-после доколко ти си вятърничев, сляп, коравосърдечен. Единствената, която любиш, о лъжец, не е между нас... Живее ли тя отгатък морето, или на снежната планина, или на луната? Горее ли е тя или долу? Ангел ли е, или жена, или животно. Оная, която обичаш, е химера. Ах! ний сме приятно прекарване на времето, средство за утеха, за очакване. Твоята Антония, аз ѝ приличам, и ти затова ме желаеш! Аз имам нейните коси... но ето, че съседката има нейния глас; и после оная там таз вечер се явява една нишка от твоя бляна... Хайде, ний много добре знаем, че ти ни презираш в истинската дълбочина на твоето лудо сърдце. Напусни бляна, о човек! бъди съпруг, и ти ще узнаеш дали жените умеят да любят неизменно. Откажи се от небето! ний сме земята; ний не можем да принадлежим на Рицаря на Лебеда“. Не е ли това с вярна психология и с точното употребление на дребни изрази, твърде прости и чисти, тайната мисъл на жените, която е да заробят мъжа, като му слугуват? Поезията, както и прозата на Дюжардена, е винаги мъдра, благоразумна и спокойна. Ако и да има някъде неправилности в езика, синтаксически опити малко смели, мисълта е винаги сигурна, логична и разумна.“

Към това трябва да се прибави, че стихът е свободен, с оригинален и силен ритъм и с много пъти повтаряни съзвучия, които докарват на читателя един вид замайване. Тъй е написана цялата трилогия *La Légende d'Antonia*.

Според същия критик, романът *Les Lauriers sont Coupés*, прочетен, запазва своето чистосърдечие. Той е психология на един влюбен, малко щастлив, малко подигран, тих, нежен, най-после със смирение напуснал любовта, все пак благодарен от спомена за приятните часове, от видението, което отнася от разпилените руси коси. Това е разказ под формата на признание, и изповедта разкрива всичките движения, всичките мисли,

всичките усмивки, всичките думи, всеки шум; нищо не е изпуснато от онова, което се случва в ежедневиия живот на един млад човек от средна ръка в Париж към 1886 год.; отбелязването на подробностите дохожда почти до болезнена точност. За да се напише по същия начин *Сантименталното възпитание* на Флобера, потребни са стотина тома; и все пак това не е отегчително: героят интересно и красиво изживява пред нас своя живот с изгледа на пъргава мишка, а Лея е малка, хубава руса кокотка, без зло сърдце. Да, всичко това е малко дребно, но толкова живо, до скомина живо, и толкова логично!

Логика, искреност, воля, нежност и чувство, с чиста обич към изкуството, особено в неговите най-нови форми – това се намира в характера на Дюжардена. Неговите произведения носят твърде личен отпечатък; и това е заслуга, без която всичко друго няма цена. Трябва да изказваш себе си, да пееш своя собствена песен, а не да предаваш чужди мисли и да повтаряш познат глас. Това е едно от отличителните качества на Символистите, и Дюжарден напълно заслужава това име.

Бележка. За основателно запознаване с Декадентството и Символизма най-добре е да се четат неговите представители в поезията, романа и драмата. Но за ония, които обичат да четат критически и теоретически етюди, ний посочваме следните съчинения: *Décadents et Symbolistes par Gustave Kahn*. – *La Poésie Contemporaine par E. Vigié-Lecocq* – *La Poésie Nouvelle par André Beaunier*. – *Propos de Littérature par Albert Mockel*. – *La poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental par Robert de Souza*. – *Les Poètes Maudits par Paul Verlaine*. *Les Livres des Masques par Remy de Gourmont* – *La Littérature de tout-à l'heure par Charles Morice*. – *Figures et Caractères par Henri de Régnier* (оттам е почерпена статията „Декадентство и Символизъм“). – *L'Art en silence par Camille Mauclair*. – *Les Poètes d'Aujourd'hui par A. Van Bever et Paul Léautaud* – etc.

Сп. „Из нов път“, г. 1, 1907, кн. 2.

Димо Кьорчев

ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

Теориите и принципите, който трябва да важат в литературната критика, се създават не от критици, а от художниците, които ги влагат като частица живот в произведенията си. Доказателство за това е, че литературните мнения и методи се раждат, щом един велик писател завладява душите и господства със своите идеи. Всичко след туй, което критиката върши, не е само средство да се разбира или цени художникът, но и да се посочи пътят на ония, които биха се учили или подражавали. В този смисъл критиката събира всичко от едно художествено произведение, което е близко и може да се забележи от всеки чифт очи, поставя в система този суров материал, упражнява върху него всички методи за анализ и накрай изкарва школа, по която се учат безличията, за които е недостъпен художникът. И наистина, тия добри представители на мнозинството – критиците – се мъчат да турят връзки не между великото в писателя и неговото произведение, а между великото в произведението и тълпата; – те учат как трябва да се цени и разбира това или онова, игнорират творческата душа, поставят задачи и цели на всичко създадено от художника – и дори когато е нужно да отдадат последна почит пред гроба на великия мъж, не могат спря своите сълзи, ако не беше плебейското утешение за ползата, която великите дела на покойника са дали на света. И затуй се струва на човека, че няма в живота по-нещастни хора от гениите – художници, когато критиците ги ценят и разбират, защото тогава те виждат колко е голямо разстоянието между тях и задоволения свят и как трябва да прекарат живота в отчужденост и самотия. Ако се замисли човек върху това грозно влияние, което критиката упражнява върху писателите и публиката, като се мъчи да бъде пазителка на хубавото и страж за всяка недорасла мисъл, би се убедил, че е по-добре и по-полезно да бъдеш нощен пазач в крайните махали на града, гдето стават често страшни неща, отколкото да посочваш достойността на едно велико дело, без да си способен поне за един миг да разбираш и изчувстваш оная творческа душа, която го е родила.

Литературният критик, който може само да усети кое е добро и кое не, има нещо общо с душата на една жена. Както жената е неспособна към каквото и да било творчество, а е способна да чувства, да плаче, да тъжи, да състрадава и т.н., така и критикът умее да каже кое му харесва и кое не, кое нарушава приетия ред и кое би било добре, без да е способен на каквото и да било философско разглеждане, – на изчувствуване, което събужда разума и

поставя пред него проблеми и загадки. Защитникът на критиката би отговорил, че истинската божествена красота не позволява никаква спекулация на разума, а се само изчувствува. И във всички книги по естетиката е написана тая мисъл, която лесно усвоява литературният критик, като създава от нея най-солидното средство на своите мъдрувания. – Художествената красота е сама идеал на душата, какъвто е любовта. Нашият устрем към тоя идеал е една тъга в сърцето или проблем на ума; тоя устрем не е чувство на харесване, не е някакво ефектно изчувствуване хубостта на един пейзаж или блясъка на луната. Когато един критик разправя, че в произведенията на едного има нежност, грация, въображение, изящност, топлина и кой знае що, той говори с разбиранията на една жена, за която между онова, което е приятно и се харесва и красотата няма разлика. Красотата, която търсим в произведението на писателя, музиканта или художника, е винаги един *психологически или философски проблем*. Тя никога не е някакво наивно възпроизвеждане, както често говорят критиците, а всякога животът на душата, който е само съмнение и тъги.

Поискаме ли да се вгледаме в нашите критици, първото нещо, което ще ни бодне в очи, е страстта на всички да посочват школи и образци за неукрепналите дарби, и голямото им желание да търсят какви са художествените разбирания и идеалите на израсналите вече таланти. Заедно с това се вижда и упоритото търсене пътя, по който тия идеали биха се реализирали и станали общопризнати. За тях нямаше цена една мечта или идеал, щом не могат стана действителност. Те нетърпеливо чакаха времето, когато ще облагодетелстват душите със своите сбъднати мечти. Нали големите викове против некултурността на читателя бяха казани тъй злъчно, защото не се ценяха идеалите на писателя като неща, без които не би живял широкият свят, а младежта би останала без висш умствен живот? – В тоя малък факт от литературния ни живот се крие същата стара истина, че онова, което се заимствуваше из чужбина, не бе подчинено на едно индивидуално съзнание, което да му стане господар, а беше стока без мито, за която се търси евтин пазар. Докато читателите оставаха равнодушни, критиката увенчаваше когото поиска, докато се отдалечиха един от друг. Трябваше да се внуши на писателите, че са велики, и късно ще бъдат разбрани, за да се спаси честта и избегнат противоречията. В туй взаимно внушение между критика и писателя се ограничи целият литературен живот и роди най-грозната апатия на читателя към всичко, което по-нататък раждаше българската глава. Тая апатия породила първите съмнения у мнозина дали действително всичко, което създават нашите писатели, е велико и художествено. За да премахнат тоя скептицизъм, критиците потърсиха пак санкцията на писателя. Критиката наново поиска да създаде популярност за мнозина, а писателите, които чакаха широка известност и желяха да бъдат чути и разбрани, сякаш се мъчеха да се самооценят и самоопознаят. Те сами не знаеха какво вършат, какво искат – и онова,

към което те се стремяха, биваше ценно, ако се санкционира от критиката или тълпата. В тая безпомощност се роди и големият им интерес да следят всичко, що се пише и шушне за тях. Отначало те сами бяха критици помежду си, после постепенно се раздели трудът; разделиха се разбиранията. Туй, което сам не успя да направи българският писател, да се самооцени, да се сам разбере, чакаше го от критика. Доброто, което се казваше за него, се приемаше направо, лошото озлобяваше. Но тия примитивни и упорити хора нищо не можеше да отчае. Те не се съмняваха в своите идеи, в онова, което откриваха и обичаха, и ако им се кажеше, че туй е право, а онова лъжа, те вярваха, ако с тая вяра биха изкупили почитта и уважението на другите. Следите от робството личат у тия хора, колчем се погледне на целия път на развитието им, как леко са се приспособявали и как лъжата е била вожд. Ако те разбираха другите (едничкото условие да цени човек себе си), ако виждаха в нашия живот не само място за авантюри, но и най-големи пречки за високо културно развитие, ако виждаха един живот, който расте и търси само храна за своя стомах – нямаше да се озлобяват и да вярват в критиката, която едни посочваше за сурови дарби или велики таланти, а други игнорираше, – а щяха тия добри хора да се излагат върху всичко, що бе тъй чуждо на техните души.

Като не делим критици и писатели от общата врява на нашия живот, ще видим, че те извършиха само онова, което стана и в другите области: – оставиха следи като работници, като обикновени хора за общите културни дела на народа и повече нищо. Ако има нещо изключително силно, което се роди в литературата, това не бе плод на някаква литературна или критическа школа, а просто изненада; – и ако някой се опитваше да го прецени, срещаше същата пречка, каквато пречка и мъка се чувствуваше, ако трябваше да се даде истинска оценка на целия ни обществен или литературен живот.

Писателите ни черпеха сили не из нашата действителност, а из литературните школи и критически мъдрости, затуй истински талантливите в своето начало бяха изненада за всички със своята непосредственост и непоковарени от школнишки мъдрости дарби, когато бездарните в своето начало дадоха само бюлетини на слабоумие, а щом се вслушаха в онова, което им се каза или което са научили от чужбина, станаха служители на идеи и минаха за водачи. Който е следил литературата ни, може да си уясни всичко това с примери. Един обществен живот като нашия, който винаги от Освобождението насам безпогрешно е чувствувал само едно – нуждата от як гръб, не можеше да бъде среда нито за високите етични идеали на личността, нито за борбите на идеалиста.

Критиците, които пренасяха някога научните правила за разбираня на художествени произведения, изискваха непременно това от писателите, което най-висшите гении другаде са дали. Тях не ги бе грижа, че суровата дарба на българския писател лесно ще се замама и в желанието си да стигне чуждото

велико ще бъде изложена на скок, при който би си изпотрошила главата. Всички, които умееха да се приспособяват, се отчуждаваха от грубите борби и грижи на живота, като заживяваха в някаква идейна област, из която черпеха своите знания. Никой няма да отрече, че нямаше що да способствува за развитието на висока духовна българска култура. За критика, който искаше да бъде съвременник на всичко, що ставаше в литературата, му се струваха чужди и непотребни великите естетически принципи или философски идеи, – а онова, което усамотеният критик-идеалист виждаше в живота, не подхранваше идеалите му, а го правеше по-озлобен, по-горд и по-мечтателен. Било е време у нас, когато дори за тия идеалисти, на които нищо не пречеше, защото нямаше връзки между живота и техните идеали, не съществуваха неразрешени въпроси. Онова, което казваха и пишеха, се посрещаше с мълчание и равнодушност, а те знаеха, че това е най-доброто време да вирнат шия. Ала най-грозният симптом бе, че равнодушието на другите караше тия критици да се усъмнят в своите разбирания и идеи, да ги заменят с други, да се бхтят и търсят знания, на които не успяваха да станат господари, защото всичко беше достигнато с упорит труд, без онова съзнание, което подчинява всичко на себе си и дори чуждото прави свое.

Критиците посочваха навсякъде, че художествените произведения трябва да отговарят на ония изисквания, които намираме в образците от художествени произведения из чуждите литератури. Със страшна настойчивост се преследваше това, и всичко, което се отклоняваше от тия изисквания, беше посочено като лошо и нехудожествено. Грозната упоритост, с която се преследваше това, не е ли едно доказателство, че тия литературни критици търсеха един мощен писател, който да стане представител на техните разбирания и теории? – Но поражда се въпросът, защо тия хора не успяха да заживеят с великото в чуждата литература, а само с крясъци посочваха достойнствата на неща с всесветска известност? И отговорът на това е, че те бяха неспособни да виждат великото, но умееха да заучат казаното за него. Те биха били действително полезни, ако можеха сами да посочат, сами да дадат своите чувства от непосредственото сближение с чуждото хубаво.

Критиците искаха от българския писател толкова художественост и дълбочина, колкото другаде бяха открити при изучаване на чужди писатели. А тия им желаниа бяха пряма и проявени с толкова строгост, че едва ли се прощаваше най-малката грешка. И това бе обяснимо, ако те отстъпеха от туй, което знаят, и изказваха своите чувства тъй, както Господ дал, биха осиротели и останали без нищо. Но тоя най-пръв период на нашата литературна критика не можеше да продължава дълго време, защото подобно сектантство би удушило най-напред представителите си. Трябваше сухите литературни теории да намерят своето оправдание поне у един-двама български писатели, за да има и у нас художници с талант и дарби. С една жалка спекулативност се приписаха на български писатели достойнства, за които биха

завидели най-великите гении на света. Откриха се в произведенията на едного идеите на Ибсена, у другото идеите на Гьоте и пр. Сега малките и слабите главички на тия критици се усетиха доволни, и можеха да продължат своите теории и кажат кой трябва да бъде истински представител на българската литература. И сега става една размяна: – туй, което трябваше да успее у критика, осмива се при писателя, онова, за което заслужаваше презрение критика, сега го заслужава и чества писателят. – Аз се боя да посоча примери (тях всеки ще налучка), защото е по-поносима грозотията на всичко това, кога се гледа в неговата общност. Поиска ли човек да посочи тия мъртъвци, би усетил зловение, защото ще трябва да ги тегли един по един за косите и показва на другите.

II

Каква трябва да бъде литературната критика? – Но преди тоя въпрос се явява друг – нужна ли е тя? – За да намерим правилния отговор, нека се запиаме, бихме ли взели нещо от нея като литературен род, ако нам за един момент ни са недостъпни всички литературни произведения, които тя разглежда.

Формалната критика не би ни дала нищо, защото ще посочва хубости или недостатъци, които ние сами не чувствуваме, не виждаме, и – или бихме повярвали в онова, което критиката казва, или пък бихме останали чужди на всичко. Критиката, която покрай формалните грешки разследва известна идея, критикува я, посочва цялата система от мисли, които авторът е вложил в произведението и казва кои са прави, кои са велики, противопоставя или съединява своите понятия за доброто, великото, възвишеното, за Бога и религията с тия на автора – тая критика ще остави сама по себе си следа с онова, което критикът е казал, като мисъл или идея. Но тая мисъл си има сякаш самостоятелен живот и не е била цел на критиката. От това се вижда, че както едната, тъй и другата критика сами по себе си не дават нищо. Вземем ли ги пък като уяснители на художественото произведение, като едно допълнение към онова, което художникът или писателят дава, ще видим, че са само относително потребни. За оня, който сам не може да се почувствува подготвен да разбере едно художествено произведение, критиката би го подучила где да търси хубости, но не би го възпитала сам да ги изчувствува, това става само чрез възпитание, добито от изучаване велики художници. Виждаме, че формалната критика не е нужна, но тя съществува и в страни дори, като нашата, гдето липсва всякаква мисъл и самостоятелно чувство; тая критика е необходимост за всички, на които са потребни маски. Тя влияе дори на неукрепналите писатели и е опасна за всекиго, който поиска да ѝ се подчини. Ако мнозина признаят това, ще се запитат, но каква трябва да бъде истинската критика?

Художник, който сам не е в състояние да ни предаде своите чувства, своите идеи и стремежи, не трябва да се коментира и критикува. Защото великите творци, ако са пораждали след себе си спорове и критически

анализи, това е било белег на стремежа у хората да разберат и изчувствуват една велика идея, или да се вгледат по-добре в красотата на всичко, което художникът е създал. Тая критика е някак аналитична и не ангажира художника, – тя дори създава една раздяла между писателя и критика, която често пъти бива толкова голяма, колкото са далеч небето и земята. Тая критика е само усилие да се приближим към художника, а няма дидактичната цел да посочва грешки и даде посока на самия писател. – Ако казваме, че не трябва да се критикува писател, който сам не може да ни създаде поне настроението за едно духовно вживяване, с това отричаме и смисъла на каквато и да било критика, която се мъчи да школува такива писатели.

Всичко, каквото може и трябва да се каже за едно художествено произведение, трябва да бъде само лично чувство и разбиране на критика. То не бива да е нито някакво разправяне, в което се прозира възгледа или метода на една известна школа, нито усилие да се дресираща художникът така, както е потребно някому. Ако критикът се отнасяше с такава правда и искреност към художественото произведение, с каквито чувства художникът се отнася било към природата или хората в момента на творческо вглъбяване, не би се породила нито една критична бележка, която би упътвала художника, и нито един фалшив ред, с който се правят хвалби или унижения за писателя. Всичко туй ни дава убеждението, че едва ли има по-неморално отнасяне на човека към човека, отколкото отношенията между журналиния критик и великия художник. Да си поставиш за цел да ругаеш одного, а да хвалиш другото, не е толкова грозно и страшно – това е най-обикновено престъпление, но без да си способен за дълбок духовен живот, да се умишлено мамиш, че виждаш нейде велики неща, да вярваш в това, да бъдеш дори искрен, когато защищаваш или отричаш – туй е една злина, страшна и гибелна, защото несъзнателно се повтаря. В малокултурни страни тия критици са най-страшни, защото човешкото благородство, което създава трайни морални връзки, там липсва, и всичко, което сближава и дели хората, е лукавства, плебейска злоба и хитрини.

Нам всички се харесва животът в своя естествен вид, така както въздействува върху нас със своята разпокъсаност, многообразие и спокойствие. Когато го изчувствуваме непосредствено, ние се радваме или плачем, защото винаги някакво интимно въздействие упражнява всяка частица околна свят върху нас. И нищо не е тъй страшно, ако нашите чувства и усещания биха били различни у всекиго, ако моето наблюдение върху нещата и моите мисли за живота нигде в света не биха намерили своето повторение или своя посилен първообраз. Само тая надежда, че туй което изпитва един, ще изпитат и други, или усещането, че са го изпитвали и други, носи в човека чувството, че не е сам, и болката му сякаш се разтопява в едно помирение на душата. Художникът действа на нас чрез живота, който ни рисува не така, както суровата действителност, и ние много по-добре разбираме едно художествено творение, отколкото ако бяхме видели сами в действителност сюжета или

събитието, което художнишки е възпроизведено. Защото при действието на художествено произведение върху нас, ние чувствуваме преди всичко някаква интимност с един отделен човек, в неговата душа и сърце, ние се мъчим да гледаме и да търсим онова тайнствено родство между хората, което прави интересен живота. А чувството на красота ние изпитваме, щом усетим това единство между нас и душата на писателя, и за един момент настъпва оная лекота, която всеки изпитва, когато види, че неговата съдба, неговите тъги и плач са съдби и болки на мнозина. Само в тоя момент ние чувствуваме силата на художника, защото преставаме да мислим повече за себе си и в някаква отчужденост съзерцаваме друг свят – света на тишината и безстрастието.

Ако се попитаме какво е отношението на съзрцателя на едно художествено произведение към автора на самото произведение, ще видим, че оная, който естетически се емоционира от едно художествено творчество, встъпва в някаква интимна дружба не със самото произведение, а с оная, който го е създал. Психологически това е тъй, защото всяка работа, зад която не стои душата на човека, може да бъде интересна, грандиозна, велика, но никога не може да създаде едно дълбоко интимно вживяване. Живата природа, развълнуваното море са в действителност приятни или страшни, но никога не носят такова състояние на духа, когато човек се чувствува далеч от всяка мечтателност и мълком отпочива.

Едно от основните начала на живота е това, че всеки иска да повери своите чувства другиму. Връзките между хората се основават тъкмо върху това, че еднаквите мнения, усещания и идеали са причина за създаване обществени групировки или близко интимно другарство. Само в примитивните страни, гдето животът е груб и корав, хората черпят сили за създаване своя собствена култура не из онова взаимодействие на човека с човека, при което възкръсва чистота на душата, а вземат всичко от наблюдения временните общи нужди на всички. Мнението на отделния човек в такива страни не се цени, а се пази уважение само за общите искания. И всичко, което се казва, за да има достъп до всекиго, непременно трябва да носи белезите на някаква общност, едва ли не закон, повелителен и строг за всички.

В нашата литература, растяща при най-лоши условия, ясно личи, всичко в нея досега бе подчинено на правила и методи. А няма по-грозна упоритост от усилието да поставяш непременно някакви правила и закони за неща, които не се поддават на разума, а на сърцето. Тия години у нас, през които се развиха толкова много принципи и теории относително това, какво трябва да бъде всяко истинско литературно произведение, не родиха нито една личност. Не доказва ли това, че тия теории не са повлияли никому, не са направили нищо добро, а принудиха само няколко неспособни хора да заживеят с чувството на велики писатели?

Сп. „Слънчоглед“, г. I, 1909, кн. 3–4.

Иван Радославов

ГРАДЪТ

*Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.
Ch. Beaudelaire*

*Далеч от нас градът светеше с малки електрически
лампи, като изтегнат в премяната си от хиляди златни
звънчета изморен Пиеро.*

Никола Янев

Българската поезия няма наистина още своите софийски *ноктюрни*, както френската има своите парижки или немската – своите берлински; своите сомнамбулни певци на радостите и тъгите на големия град, който обнови душата. Аз дори не зная дали някога би бил възможен един български Верхарн като автор на „Les Villes tentaculaires“ – великолепно и ярко платно, където тъмните, неприветливи петна на грамадни здания и фабрични тръби огрява кървавочервената заря на едно настъпващо утро. Но че българската поезия вече се просмуква от въздуха на града и почва да лъха на парфюм, който измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа – това е несъмнен факт.

Чувството и мисълта се възраждат. Поезията също.

Нощ – дъждовна, влажна нощ. Пустите алеи и паркове постилат мъртви листа, безкрайните и огромни улици и площади огледално блестят. В такава нощ блуждае „верният“ син на града и бърза – да живее да изживее туй, което суетата и гмежът на града са натрупали през деня в душата му. Душата е препълнена чаша, която чака тишината и покоя, за да ви даде тия перли, които страданието е кристализирало на дъното ѝ.

Спи градът в безшумните тъми.
На нощта неверна верен син,
бродя аз бездомен и самин –
а дъждът ръми, ръми, ръми...

Трепнали край черните стени,
стъпките размерено кънтят

и след мен невидими вървят
жалби за преминалите дни

Образът на милото дете,
нявга озарило моя праг,
в спомени възкръсва – чист и драг –
и скръбта расте, расте, расте...

Миналото – ах, остана то
тъмен край, от скърби заледен,
и оттам отпраща тя към мен
своя скръбен вик: защо, защо?

.....
Спи градът в безшумните тъми.
На нощта неверна верен син,
бродя аз бездомен и самин –
а дъждът ръми, ръми, ръми...¹

Колко това напомня платната на някои парижки или брюкселски художници или верленовското „Il pleut dans mon coeur comme il peut sur la ville!“. Толкова много живот, толкова интимно чувство! Носталгията и тъгата на поета на блажена Аркадия, носталгия и тъга, която обръща очите му към бога и съдбата, тук е изместена от моментната скръб, която добива трагически образ, изхранена и затворена сред четирите високи и огромни стени на града.

Поемата на Николай Лилиев² ни въвежда в „Светая Светих“ на душата, която изнемогва под бремето на страданието, вън от нея и в нея също.

Низ тоя друм съмненията бродят,
изгубен син, не тръгвай в тоя друм!
Там горестни затмения те водят,
низ тоя друм съмненията бродят,
съмненията давят твоят ум.

Тихото, спокойно езеро е размътено... Старата вяра – изгубена, опорна точка няма. Пилигримът, на път за Иерусалим, отърсва праха от обувката си и тръгва... без да се извърща назад. Зад него остават тучните полета, разкошните, подобни на плътни и меки губери ливади, тихите селца, където царуват покоят и мълчанието... едно слънце, което безстрастно се къпе във водите на крайселската речица... Тази мила картина на родината не говори нищо на сърцето му. Той върви натам, където кипи животът, където разбунената в инстинктите и разума си душа ще може да задоволи жаждата си, като натопи горящи устни в източника на нови и неизведани

радости, на желани страдания... Този пилигрим не търси покой, защото го е оставил отдире си; не знае дали покой ще наиде и там, – но той върви натагък – страшно и неотразимо влачен от очарованието и силата, които запълват въображението му.

Аз не послушах сърдечни моления,
тръгнах към чужди земи,
тръгнах – и ето, че цял свят пред мене е,
цял свят пред мене шуми.

Счуват се смътни въздишки сподавени,
тътне бездомната нощ –
молят безпътни жени, изоставени
в пропасти мрачни без вожд.

Буря се носи над град и селения,
буря прегради ломи. –
Аз не послушах сърдечни моления,
тръгнах към чужди земи.

Страшната и потресна картина на изнемогващата тълпа от скитници, от бездомници, които подобно легендарния скитник евреин кръстосват булевардите и авенютата на грамадното чудовище – града, изпълня с трепет душата му. Отде идат те? Къде отиват?

На живота несмълкния грохот
ги поглъща и бързо мени –
те са жертва на вечния поход
към далечни незнайни страни.

Възродения ден ги събужда,
разбушувал просторно море,
на което е името нужда
и в което позорно се мре.

Неотстъпна тъма ги обсажда, –
те са роби на демони зли, –
на душата им светлата жажда
знойна пладня не ще утоли.

И когато след дневна тревога
в тъмни сенки нощта ги сплете, –
ненагледни редици – тъй много
где ще идат безпомощни те?

Един неотразим и страшен кошмар – Вампир витае над сразените в живота... животът, който е вихрен, адски някакъв танец по звуковете на оглушителна и великолепна музика. – Горко на победените!...

Спомням си да съм гледал такова платно: сив – тъмен фон, напомнящ вечерен здрач – хаос. Тъмни неясни петна – физиономии и лица на люде, чиито блуждаещи и почти безумни, пълни с безпросветно отчаяние, без никакъв лъч на надежда, погледи достигат сърцето ви. Отдолу стои просто: la vie. – Това е наистина страшният и тайнствен живот – животът на града с неговите страхотии и ужаси, с неговите вечни блянове по някаква цел, загубена безвъзвратно, защото винаги е липсвала в лабиринта на душата, която потъва в своите неизходни дълбини... Един вик се тръгне из сърцето ви: наистина „де отиват те?“, „Де ще идат те?“

Поетът се измъчва; той се чувства препълнен от страдание пред тая страшна картина, която символизира и неговото собствено пилигримство в неизходните дебри на душата му, и новия живот, който неговото пилигримство разгаря под студеното небе на българската поезия.

И когато дойде нощта, наместо да се опие от тишината ѝ, да отдъхне, той заспива с една тежка и мъчителна мисъл, с един сън, пълен с виденията на суетливия ден. Широка любов сякаш му пречи да се предаде на едно интимно чувство, което край голямата скръб би навяло на душата му една примиряваща и тиха меланхолия. Но тя не иде. Нея я няма.

Разгаря се навред по ширните площади,
де слънцето разля пламтящият огън,
животът на страстта и бурните наслади,
събуждал векове движението въвн.

Аз спирам изнурен сред някой стихнал кът,
помръкналия ден самотен да изпратя –
и виждам, вече бди по своя вечен път
спокойната луна. –

Спокойно тя позлатя
страдалческия лик на кипналата плът.
– О, призраци в нощта – бездомни мои братя!

„Бездомни мои братя!“ , вий, които скитате мълчаливи из улиците и сред кръсъка и воя наоколо, се вслушвате в биенето на сърцето си и чувате звуковете на хармонията, която се слага в душата ви; вие, които изморени се връщате късно вечер в мансардите или неприютени никъде заспите с едно повече желание, с една повече надежда, които очаква вярна смърт на другия ден; вий, които сте възплътели, които сте дали образ и подобие на скитащата се човешка мисъл, която се ражда и отхранва под

непрестанния гмеж на града и подобно разкъсана роза ухае по-силно, вий „бездомни мои братя“.

Лилив сь самите думи на Бодлер сякаш взивава към него:

Ô, Satan, patron de ma détresse!

Болезненото усещане на самотата, която обхваща мечтателните и нежни натури, е възпроизведено от К. Константинов в неговото красиво, гъвкаво и сочно стихотворение в проза „В града“³. В редовете, цитираме по-долу, сякаш се чувства пулсът на един изпълнен с мистичен трепет живот, вдъхновил един поет, още наистина неразделен с много от патриархалното в душата и в живота си; но чувстваващ до най-гънките фибри на натурата си безименните страдания.

„Недалеч в тъмнината се чуват самотни стъпки. Притисни се по-хубаво до мене и не се бой. Край нас, по тротоара, ще мине някой бавно и уморено – в очите му ще блеснат бели зли пламъчета и после пак ще изчезне далечно с ехото от своите стъпки. Това са самотни, безумни хора с бледни лица и големи странни очи. Всяка нощ, когато светът заспи, те тръгват безцелно по пустите тъмни улици и никой не ги пита, какво търсят те и защо са тъй измъчени.

А аз знам, че в града, който пръска нощем стоуствните дихания, димящи от сладострастна отрова – те нямат дом и пристанище – те търсят своята родина в някое малко женско сърце.

Не се усмихай и не ги укорявай: приласкай ги нежно в душата си.

Те също са наши страждущи братя – и ние всички сме болнави деца на нощта. Някога може би аз пък ще осиротея; някога може би и аз като тях ще скитам безумен и със същата злоба ще гледам на чуждото нещастие, защото пътят, през който са минали двамина, винаги е пагубен за самотния.

Далеч някъде звънливо удря часовник. Колко пъти?...

Но ние вървим мълчаливи и напрегнати и не смеем да се обърнем – зад нас, край стената, с нечути стъпки дебне на пръсти Страхът.“

Градът с кошмарите и виденията си, градът на големите булеварди и авенюта, на тайнствените паркове и самотни алеи кипи, живее, прелива в цитираната поемка. Той царства над умовете и сърцата и като киселина разяжда душите на хората или ги възражда да изведат големи радости и големи страдания.

Поетът обича този шумен, страстен, опияняващ град. Той се просмуква от него с всичките си пори и пълото му битие, настояще и бъдеще е немислимо вън от него. Но тъкмо тази страшна и грамадна клетка, на която той е самоволен пленник, му дава наслаждения и чисти минути – наслажденията на въображението, което зад хаоса от кули и покриви,

сиви и студени, открива на мечтателя неизведани, далечни хоризонти, които му дават възможност да живее красиво и интензивно; наслаждения, които пламват само „под дълбокия траур на нощта“. Когато прозирен като тънък воал и мил като тиха меланхолия здрач легне над града и мисълта се успокоява, за да приеме безумния си образ пак на другия ден, поетът сътворява своята *tour d'ivoire* и унесен в съзерцанието си, вижда далечни земи, други краища миражи, от които той се опива, но едва ли има сила да пожелае действителността им, която би била пак тъй неприветлива, пак тъй некрасива и която би отрязала крилете на възторга му. И после „защо да реализираме мечтите си, когато мечтата е сама по себе си цяло наслаждение“?

„...В някоя такава лятна вечер и ние ще тръгнем. Нататък, задето само сме мечтали, дълго загледани от морския бряг. Ние ще бъдем самички – и ти няма да имаш друг освен мене – и аз няма да имам никой друг освен тебе. Аз ще те приспивам вечер и ще изгърсвам праха от твоите малки обувки; аз ще се радвам на всяка твоя дума и усмивка; аз ще те обвия в златната паяжина на моите грижи. И така един до друг, по-близки, отколкото – там на земята – ние тихо ще се люлеем върху меките гърди на морето и ще плуваме към незнайни страни. Ние ще отидем в големи, бели градове, с дворци и джамии, с неподвижни дървеса, по които висят янтарни фурми, смокини и нарове. Ние ще видим ниски покрити предградия, дюкянчета със старинни предмети и тайнствени търговци, широки дървени мостове, по които седят черни слепци, облечени в бяло, и пеят, и просят. Ние ще спрем до жълтите брегове на лениви реки, гдето странни смуглолики хора свирят с тънки тръстики на мъдро обучени змии, ние ще видим безброй нежни гълъби с морави крачка, които смело кацат по раменете на всички минавачи. Ще преминем изумрудени морета с чудновати коралови острови, ще видим развалини от древни капища, дворци и храмове – и пъстри гущери, които пълзят по тревясалите им стени. Между вековните дървета на исполински лесове ние ще плуваме по спокойни реки, в които на големи листове от водни растения седят смешни маймуни и учудено гледат. Ние ще отидем навсякъде, закъдето сме мечтали – дето ни един познат хорски поглед не ще докосне нашето щастие и нашите дни ще текат непрестанно по-светли, по-хубави, като широка златна лента, изтъкана от любов, лъчи и благоухания.....

.....

Но ако някога, след време, съдбата ни заведе по всички тия незнайни брегове, за които сега мечтаем, ще се стопим ли, ще възликуваме ли ние – във върховно блаженство?...

Не, ние няма даже да се учудим на разкоша пред нас.

Замислени и онемели, като пред скъп мъртвец, ние ще стоим със стиснати, сухи ръце, и с усмивка на горко безразличие тихо ще прошепнем:

„Ние изживяхме нашето малко щастие, преди то да беше дошло...“

Откакто има българска поезия, чувана ли е друг път такава ярка нотка на тънко, и дълбоко страдание? И не е ли свидетелство туй, че тя се приобщава вече към източника на истинско вдъхновение и истинско творчество?

Сянката на Бодлер витае над горните редове. А това стига.

Измежду другите влияния, едно от най-определяващите върху развитието на модерната поезия и на модерното изкуство изобщо е, безспорно – влиянието на града, и то на новия град, града на Рембо и Верхарн, а не този на Виктор Юго. Нещо повече: тази поезия е органически свързана с него. Стига ни да призовем в паметта си имената на десетици поети и писатели от последните 50 години и да си спомним характерните черти на тяхното творчество, за да се почувствува голямата правота на хвърлената мисъл. Нима в нашето въображение имената на Метерлинк, Верлен, Лилиенкрон и Пшибишевски, на руската плеяда символисти не символизират най-новата цивилизация – цивилизацията на Париж, Лондон, Петербург или Варшава?

Едно изследване, което би имало за цел да улесни връзката между тези две явления, би ни открило много истини. Би ни показало ярко и релефно отбелязаното влияние не само по отношение на кръга на писателското зрение в смисъл на нови и повече сюжети; не само новото в езика и речника на едно общество, хвърлени му в средата от новите условия на живот, но би ни открило тъмните пътечки, по които страстният и импулсивен темперамент на живота в града е пресъздавал душата на художника, на артиста и го е тласкал към откриване на нови хоризонти в дълбините на неговата собствена душа и на неговото творчество. Би ни показало сигурно не само пълното негово подчинение на сюжетите от околната среда, но и проявлението на това творчество във формата. Нима свободният, гъвкав, нюансиран стих би бил възможен по-рано? Една случайна пътечка, която води към такава цел, може да бъде и интересната в това отношение изповед, която прави Бодлер в предговора си към „*Petits poèmes en prose*“:

„Кой от нас в своите дни на упование не е мечтал да създаде една пластична, достатъчно гъвка и достатъчно капризна, музикална и без рими проза, приспособима към лирическите движения на душата, към вълнообразните форми на бленуването, към ненадейните пориви на съзнанието?

Този хубав идеал се ражда у човека особено когато живее в грамадните градове и чувствава сложността на многобройните отношения. И вие, скъпи ми приятелю, и вие сте се опитали да предадете в *песен* пронизващия крясък на *стъкларя* и да изразите в проза всички пагубни фантазии, които този вик, през най-гъстите мъгли на улицата, събужда в мансардите.“

Създателят на един нов род поезия, на *стиховете в проза*, не иска ли с туй сякаш да подчертае, че тази нова форма на творчески живот, тъй удобна към неговата трескавост и изменчивост, би могла да се роди на почвата на новия Париж? Там и никъде другаде? Сигурно.

Българската литература, една литература предимно пасторална, една литература, почти случайна в своето качество и в своето количество, лишена от истински традиции на духовен живот, но която все пак като такава ни даде в миналото си няколко хубави дела, изживява своя *декаданс*. Тя е на кръстопът. Какво по-друго представя нейният живот в последните десет години? Изхранени в едно безвремие, поетите в тия последни десет години само несръчно и лошо вървят по стъпките и следите на Кирил Христов и Пенчо Славейков. Едва в последно време ни се вестяват знаменията на един нов подем.

Само една малка част от българската литература в последните години указва на дълбоките преживявания, които е изпитала душата на българския писател в стремежите си да постигне един живот, който още е бил чужд за него. Тая литература не е случайно явление – тя е съединително звено между една поезия, която си отива, и една такава, която се ражда. Нейното творчество е творчество, което живее с мъчителните и наболели въпроси, с проблемите на времето, но проблеми, които ще добият своя художествена плът и кръв може би от генерацията, която се издига.

Анализирайки в една непретенциозна работа творчеството на няколко нови писатели, силуети, наистина, още на един далечен хоризонт, аз не можах и не се старах да изчерпя темата. Аз даже не казах нищо за един Траянов, чието творчество, изтичащо из дълбините на една душа, тъй модерна и тъй много културна, носи дълбокия печат на сомнамбулизма и импресията. Не казах нищо просто затуй, защото никой не отрича нейния произход и защото къде не е подета мълвата за нейния чист „виенски характер“ и следователно, „за нейната откъснатост от нашия живот“⁴

За мене, разбира се, творчеството на Траянов има същия произход, както и произходът на цялата млада генерация: града. Оттам и цялата нова поезия, поезия бурна, разкошна, пълна с трепет и живот.

С доброто старо време е вече свършено. Иде градът. Ако кажех, че българската поезия би изкупила бъдещия си разцвет само когато нейните поети почнат да умират по улиците от пиянство като Едгар По или да се

бесят по софийските фенери като Жерар дьо Нервал – туй би било чудовищен парадокс. Ала този парадокс би съдържал и тази дълбока истина: бъдещето на българското изкуство е бъдещето на София. Или София ще израсне като център със своя културна физиономия и тогава българското изкуство има перспективи, или няма да стане туй и тогава първите ластовички на пролетта ще умрат, смразени с блянове по една разкошна и благоуханна пролет, която – уви! – никога няма да дойде.

¹ Под тъмни небеса, Димчо Дебелянов, Съвр. Мисъл, кн. III, год. II.

² Градът, Наш живот, кн. III и IV, год. V.

³ Съврем. Мисъл, год. II, кн. 3.

⁴ На тези, които упрекуват в неоригиналност и подражателство младите, може да се отговори: нима е възможна литература и творчество въвн от пространството и времето, т.е. въвн от всякакво влияние? И после била ли е някога българската литература, откакто тя съществува, оригинална и самобитна в техния смисъл? И кога е било това? Дали при Вазов и Пенчо Славейков? Или П. Ю. Тодоров?

Сп. „Наш живот“, г. V, 1912, кн. 7–8.

Николай Райнов

ИЗКУСТВО И СТИЛ

Изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа. Няма „чисти“ и „приложни“ изкуства: има Изкуство и... вестник. Китайската ваза струва повече от „Одрания вол“ на Рембранда. Севрските порцелани струват толкова, колкото и платната на Бьоклина: едните се мерят на килограм, а другите – на метър. Първите са за салон, вторите – за музей: две места, дето жив човек мъчно диша.

Няма ли стил, няма Изкуство. В Изкуството стилът е постигане кабалистичната дълбочина на образите, с които се работи: от тук иде потребата да се сведе почти до число и геометрична фигура моделът, да се доведе до орнамент. Това се налага от нуждата, що се нарича „ритъм“. С това природата се умъртвява, право е. Тя не е жива по египетските стенописи, по индийските храмови колони, по мраморната дантела на готичния портал, по дървените гравюри на японците, по рисунките на Бердслея, Климта, Хиеронимус Босха, Ръориха, Билибна, Мунха. Тя е мъртва – ще рекат някои. – Безсмъртна – бих казал аз.

Рембранд ни дава внезапни колоритни откровения: там е огромната му заслуга. Това е заслугата и на някои от италианските майстори на Възраждането. Но, покорни на античната хубост, те живописваха месо и драперии – и там спряха. Изкуството не ще мине вече по техния път. Опората, що дадоха „старите майстори“ на художниците от сетни дни, може да се изрази с тия думи: преди да се стилизува природата, тя трябва да се опознае.

Творчеството дири в природата Хубостта. Хубост е онзи признак на предмета, който го прави възможен за художествено съзерцание. Нашите дни творят нова естетика: сега Хубостта става сложна мрежа от признаци. Изученото пластично изкуство, що идеализува (не стилизува) природата, бе необходимо в периода на крайния анализ, когато ума потъваше в дълбините на веществото, за да го изучи и усвои. Сега е поврат към синтез – и никога Изкуството не ще се върне към средните аналитични пътеки. Ние се връщаме към обогатено и вгълбено постигане на древността. Вървим към дорийците, египтените, асирците, персите, индусите и японците. Запад завърши себе си – и сега трябва да принесе личното в жертва на космичното. Бъдното изкуство ще бъде стенопис, ваятелство, гравюра, везба, керамика: декоративно изкуство.

От трите елементи на изобразяването аналитиците знаят само два: линия и форма. Най-важния – масата – те забравят. Синтетичното творчество намира в древния изток този забравен елемент. На индуси и египетски масата е била най-добре позната. Затова по-късните стилове, сродни по произход тям, са подражателно съвършенство.

Дорийския стълб е стилизация на египетско лотусно стебло: хубостта на този стълб се крие в разширяването на една трета от основата – там, дето в стълбото на Нилската лилия се явяват първите листа. Никой стил не даде по-хубав стълб. Долавянето на вечните закони, по които твори Бог, е тайна на древните създатели: тези закони са били учени при Посвещение. Художника не ще надмине Бога. За да създаде нещо, което не може да бъде надминато от природата, той трябва да стилизува, като вземе образите отвън за символи на свои идеи, преживелици и съзерцания: само в този свой свят той може да върши божествената работа на създател. Трябва синтез.

Развоя на Изкуството е движение на художествен идеал и на художествен израз. Стил наричаме творческия път, що свързва художествения идеал и художествения израз чрез съществени признаци на творческа продукция. Безстилното творчество е – безсилно творчество; то ще мъкне крила по земята, без да стигне кога и да е мъката на човешкия пъкъл и съзерцанието на човешкия рай: то ще подражава, без да преобразява, великолепните късове на Бога, що му връчва природата по пътя на окоето, ръката – главно – душата. Всеки анализ е бездушен.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 3.

Гео Милев

ФРАГМЕНТЪТ

Фрагментът е рожба на новото време – новата литература, новото изкуство.

Античната литература познава фрагмента само като моралистичен афоризъм: Епиктет и други.

Романтизмът притежава философско-критичния фрагмент на Новалис и Фридрих Шлегел.

Съвременната епоха обаче познава фрагмента във всички изкуства: поезия, живопис, музика, театър.

Фрагментът е рожба на новото изкуство. Новото изкуство е фрагментарно. Непълно или: недопълнено с обяснителните подробности на непосредната логика.

Ницше: „Аз казвам и нямам време да доказвам.“ Причина на фрагмента. „Моя гордост е да казвам в десет изречения това, което всеки друг казва в една цяла книга – което всеки друг не казва в една цяла книга...“

Маларме: „За мене една поема е мистерия, на която читателят трябва да търси ключа.“ Първо. И второ: „Всъщност проза не съществува; съществува само азбука и после – стихове. Повече или по-малко стегнати, повече или по-малко разпрострени.

Там, дето има усилие за стил, ще има стих.“

Стихът е фрагмент. Стилът довежда до фрагмент. Защото стилът е синтез. Синтез в мисълта и синтез в средствата. Сгъстяване.

За постигане на своята задача – художествения ефект – изкуството си служи с минимум от средства.

Минимум от средства: сгъстяване: фрагмент: стил.

Не само една откъслечна мисъл – афоризъм – е фрагмент. Днес цялото изкуство е фрагментарно. Стилът довежда до фрагмент.

Стил: синтез: фрагмент.

Изкуство: стил: фрагмент.

Стилът, доведен докрай, ражда фрагмент. Стилът създава художествения ефект.

От тук: голямата сила на фрагмента, на фрагментарното изкуство.

Фрагмент значи: да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета.

Логиката е анализ.

Изкуството е синтез: фрагмент. Едно художествено произведение е построено не върху ясни логични елементи, а върху далечни психологически асоциации. Колкото асоциациите са по-далечни, толкова изкуството е по-фрагментарно. Повече разпокъсано – от логично гледище; повече сгъстено – от стилно гледище.

Психологическата основа на фрагмента е асоциацията. Асоциацията предполага голяма душевна чувствителност: интуиция. Слабата душевна чувствителност създава близки, осезаеми асоциации. Близките асоциации са логически продукт: илюзия, метафора. Слабата душевна чувствителност на художника създава изкуство от осезаеми логични асоциативни елементи – изкуство на *илюзията*: „реализъм“. Голямата душевна чувствителност на художника създава изкуство от далечни алогични – граничещи с абстракцията – асоциативни елементи: изкуство на *алюзията*: „символизъм“.

Символът е асоциация – образ, създаден чрез асоциация. Образът, създаден чрез логиката – *метафората* – е винаги образ на непосредното осезание: адекват на действителността. Действителност: не изкуство. Логичният образ се постига винаги чрез непосреден анализ. Резултатът е: адекват на действителността: не изкуство.

Изкуството дири и изтръгва от нещата тяхната есенция; не нещата – а есенцията на нещата; не фактите – а смисъла са фактите: синтез.

Заклучение: изкуството е *субективно*. В противоположност на логичната действителност – обекта – и нейния аналитичен адекват: обективния епос. Изкуството е субективно: *лирика*.

Епосът принадлежи на примитивните стари времена. Изкуството на старите времена е епос.

Епос: логика: анализ: обективност.

Лирика: асоциация: синтез: субективност.

Лириката е изкуството на новото време. Новото време отрича обективното изкуство на старото време.

Хомер – Анти-Хомер.

Епическото изкуство действа с фактите, нещата – и трябва да ги свързва с логични връзки. Обективност, която довежда до подробност. *Пълна картина*.

Лиричното изкуство действа с алюзията на фактите – със символи, свързани помежду си чрез асоциацията. Изключена е всяка възможност за подробна картина. Фрагмент.

Днес поезията е лирика. Епично творчество в поезията е една невъзможност. Защото съвременната психея не притежава епичната

обективност на примитивните хомерически времена. (Една забележка: Пенчо Славейковата „Кървава песен“ е абсурден анахронизъм.) Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алузия – асоциация; синтез; фрагмент.

Колкото душата става по-чувствителна, по-възприемчива, по-изтънена, по-способна да свързва нещата чрез асоциации, чрез алузия на техния смисъл – чрез *интуиция*, – толкова по-фрагментарно ще бъде изкуството.

Една разгадка: съвременната поезия – съвременното изкуство въобще – изглежда тъмно, неясно, защото е фрагментарно съчетание на далечни асоциации, съчетани въз основа на интуицията. Съвременното изкуство е тъмно за тъмните души – за душите, лишени от интуиция; за душите, които могат да възприемат само фактите – веществото на фактите, но не и смисъла на фактите.

А изкуството дири и изтръгва от фактите – от нещата – техния смисъл и превръща фактите и нещата – чрез интуиция – в символи.

Изкуството – било то „символизъм“ (в поезията) или „експресионизъм“ (в живописа) – действа с нещата като с интуитивни символи; символи, които възплъщават смисъла, есенцията на нещата. Затова изкуството не може да бъде никога „реализъм“ – т.е. ясно, обективно, логично съчетание на самите неща. То е субективно съчетание на символи. Затова е „неясно“ – „тъмно“ – и фрагментарно.

Само във *фрагмента* може да бъде вложен, синтезиран – смисълът на нещата. Зад многообразието и голямото число на нещата се крие техният смисъл; зад подробността; зад максимума от вещество, форми и факти. Изкуството трябва да намали този максимум, да премахне подробностите – и разкрие смисъла (платоническата идея), скрит зад максимума от неща, и факти. Това значи: да намали числото на нещата и фактите, с които ще действа – да превърне реалните елементи в символи.

Минимум от средства: фрагмент.

Историята на съвременното изкуство – лирика, живопис (музиката е сама по себе си фрагмент!) – има пред себе си само фрагменти. Една лирическа поема е създадена от отделни – независими помежду си – образи, които асоциацията свързва в едно цяло – една идея; целта тук не са образите, а *идеята* – образите са само символи на идеята. Абсурдно е да се пита „какво се разправя“ в една лирическа поема. Нищо не се разправя, нищо не се описва, никакви образи не се рисуват – образите са само символи и възплъщават идеята. Също и в живописа: днес една картина не „представява“ нищо – никакво дърво, нито кон, нито човек, нито къща – никакво действие между това дърво, този кон, този човек или тази къща; едно дърво, един кон, един човек, една къща и пр., нарисувани в една

картина, са само образи, символи, които възплъщават идеята. Затова една картина на някой съвременен художник изглежда тъй фрагментарна, съчетание на отделни фрагменти – отделни образи, които асоциацията – чрез силата на интуицията – свързва в идея. Също и в онова изкуство, което слива в себе си поезията и живописата – словесния и пластичния образ: театъра. В драмите на Стриндберга („Мъртвешки танц“, „Соната на призраците“, „Сънна мистерия“, „Към Дамаск“, „Коронна невеста“ и пр.) и Морис Метерлинк всеки словесен или пластичен образ не е самоцел, а символ, който възплъщава идеята.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 4.

Чавдар Мутафов

ПЕЙЗАЖЪТ И НАШИТЕ ХУДОЖНИЦИ

П Е Й З А Ж Ъ Т

1.

Отношението на художника към пейзажа, респективно природата, е отначало двойствено: художникът търси там или непосредствената действителност, или пък своите собствени преживявания за тая действителност.

2.

Отношението между художник и природа заради това може да се изрази с уравнението: субект-обект, познаващ и познаваемо.

3.

Природата или изобщо обективната действителност представлява от себе си комплекс от взаимоотношения, закономерности и форми, чието съществуване не се обуславя от нашето познание, но чиято същност се заключава *тепърва* във въздействието ѝ върху нас. Така, тая обективна действителност, макар и завършена в себе си като свят, все пак влиза в отношения с нашето аз чрез нашите сетива и с това добива значение за нас, ставайки наше представление.

4.

Субектът в този случай съди за тая действителност изобщо само по това, което той самият преживява чрез своите възприятия, без да може или да иска да знае по-нататък дали тия представления отговарят на самата действителност. Тия негови представления образуват също един комплекс от взаимоотношения, закономерности и форми, създавайки така в душата също един нов завършен свят, независим отсега нататък от обективния.

5.

Върху тия два свята, напълно независими един от друг и свързани все пак чрез някакъв непостижим афинитет, се колебае изкуството от всички времена.

6.

Този афинитет се налага преди всичко от предпоставката, че изменението на известни отношения във външния свят предизвиква и в нашето съзнание изменения на представления, респективно на техните отношения. Душата се явява като отзвук на всемира и събитията в последния предизвикват в първата движение. И макар това движение в душата да не съдържа още елементите на външното събитие, по силата на съжденията ние отъждествяваме винаги причината със следствието и постигаме по този начин една непрекъсната верига от илюзии между нашето аз и външния свят.

7.

Тази верига от илюзии може да се вземе двойко: един път – когато нашето аз проектира във външния свят своето съдържание от представления, одухотворявайки със собственото си движение неодушевеното битие; и обратно: втория път – когато, пробудена от феномена на външния свят, душата се слива с него и става негова неотлъчна част, освободена един вид от своето собствено съдържание, ставайки *сама* съдържание на обективната действителност.

8.

В изкуството обикновено вместо душа, съзнание и аз, се взема за основа чистият дух, първоосновата на всяка красота и първоначалото на всяко зараждане и битие.

9.

Така поставено, изкуството съществува, прочее, между вечния афинитет на две битиета: между това на обекта, на външния свят или на обективната действителност, която тук се взема още и за реална – и между битието на чистия дух в субекта, на творческото начало на душата и нейната преживяна действителност, която е само *въображаема*.

10.

Всяко битие, обаче, ние винаги можем да разгледаме като същност и като израз на тая същност, т.е. като елемент и характеристика (Авенариус) или по-просто – като съдържание и форма.

11.

Съдържанието е основната същност на всяко битие. Това е нещото, освободено от своите признаци или качества, запазвайки само своята

първичност на съществуване, съвсем независимо от начините, чрез които тепърва това съществуване може да се прояви.

12.

Формата, напротив, е изразението или даже самото определение във време и пространство на съществуващото. Без форма е изобщо немислимо всяко съдържание, въпреки че като дадено съдържанието не е обусловено от своята форма. Обратно, в известни случаи формата може да се откъсне от съдържанието си и да получи едно изключително съществуване, отричайки по този начин всичката действителност на последното, добила значението на условност към една по-висша същност. В такъв случай формата става само съдържание и се обръща в *символ*.

13.

По този начин изкуството може да се изрази като четворно отношение между съдържание и форма в субекта; и съдържание и форма в обекта. Това четворно отношение дава от своя страна пък възможност да се проследят теченията и школите в самото изкуство.

14.

Пейзажът, като първичен израз на битието вън от нас, включвайки в себе си току-речи цялата обективна действителност, е основната и най-достъпна връзка между преживяванията на творещия художник и усамотеното величие на природата. Заради това, той би трябвало да се яви в началото на всяко творчество, като стремление на душата – да се съедини с всемира.

15.

При това съединение, обаче, пейзажът предполага известно *съдържание* в самата душа и добива тепърва значение при опитите на душата да постигне, респективно, *познае* действителността. Така, той носи в себе си, освен свободната игра, още и известна познавателна деятелност на душата, и поради тази причина той е непостижим и недостъпен за примитивното изкуство. В историята на последното той се явява най-накрая, а не в началото на художественото творчество, тъкмо поради тази си особеност на умопостижение. И макар на пръв поглед да изглежда, че той е най-лесният жанр изкуство, той крие в себе си най-опасните изкушения за неукрепналото творчество, и убива със жестокостта си на парадокс всички опити да се пренебрегне неговата действителност, било във форма, било в съдържание.

16.

Пейзажът е понякога даже нашето философско отношение към битието и може да се въздигне до метафизика на изкуството. Той включва така съдържанието на нашата душа със съдържанието на мировата воля, и образува едно неразривно ритмично битие от космическа воля. Това е пантеизмът.

17.

Постигнат и познат, обаче, от субекта, пейзажът почва да изгубва собственото си съдържание и става само негово съдържание. Тогава безличното на битието се превръща в битие на душата, а космическата воля на природата става само преживяване: от чувство до настроение. Така, пейзажът става само *средство* за постигане известни лични преживявания, възможност, рамка и повод за художествено творчество. И щом веднъж неговото съдържание е отречено и превъзможнато от съдържанието на самата душа, той става само атрибут на последната – поема и лирика, нежен куплет и сантиментален зов, песен на сърцето и химн на чувствата – той става така само наше впечатление, *импресия* – и изкуството в този случай, носейки в себе си само елементите на душата, става импресионистично.

18.

Импресионизмът в пейзажа е, прочее, заместване на съдържанието на обекта със съдържанието на субекта или проектиране на душата в природата.

19.

При това проектиране, обаче, сложният комплекс от субективни форми се среща с формите на обективния свят, и веднъж превъзможнал съдържанието на тоя свят – по необходимост, той трябва да превъзможне сега и неговите форми, като замести тяхната строга и безлична закономерност със субективните естетически ценности. Логиката на света се замества прочее, с логиката на творящата душа, и тогава външната формалност се обръща във вътрешна и става, в изкуството – *естетизъм*.

20.

Естетизмът, значи, е крайното тържество на субекта, познат, постигнал, преодолял и заместил действителността; краен израз на действителността в субекта, в цялото му съдържание и форма – и така познавателната деятелност на духа се възвръща в себе си и познава само естетически своето собствено битие. Пейзажът тук престава да живее своята

собствена независимост и елементарност, ставайки *сам* елемент на душата в нейните естетически изрази от линия, плоскост и пространство, и получава една нова хармония, закономерност и форма.

21.

Тъй като вътрешната хармония и единството на субекта образуват един естетически комплекс от отношения, а този комплекс не е нищо друго, освен самия *стил*, то при естетизма, пейзажът по необходимост минава през строгото единство на стила и се *стилизира*. Първото следствие от това стилизиране е, обаче, декоративното, т.е. формалното третиране: при естетизма заради това съществува и най-голямата опасност, щото пейзажът да изгуби своето съществуване и значение на битие, и да се обърне само в пуста форма, в естетически маниер и в декоративен шаблон.

22.

Ала покорен и свързан така в суровите рамки на личността, пейзажът прави усилия да се изтръгне от битието на душата и да освободи отново своето съдържание, така сантиментализирано, опитомено и издребняло в капризите на твореца-художник. Пейзажът почва да се бунтува и въстава, отричайки всички настроения и сънища на душата, уповавайки се в своето собствено съдържание на могъщо и вечно битие – страшен, каменен и великолепен – и с едно царствено усилие възкръсва отведнъж в недостъпност, със сляпата си воля на феномен и с възвишеността си на абсолютност. В изкуството се явява *експресионизмът*.

23.

Експресионизмът, прочее, е освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата. Последната, запазвайки все още своите собствени форми на израз, е принудена вече да търси същността на нещата *вън* от себе си – и тепърва да я постига. Вместо да *знае*, тя се мъчи да *познава*, вместо да се занимава със себе си, тя очаква в тръпки Чудото – и престанала да мечтае, тя почва покорно да съзерцава, за да превъзмогне така собственото си съдържание и постигне в битието на всемира сама себе си. Художникът става *наивен*, старайки се по този начин да се приближи до елементарното: отказвайки се от всички финеси на своя стил, той само съзерцава като дете, с първичността на най-простите си средства за израз, почти без израз, отдаден само и единствено на тайната на постижението. И, почти изгубила своето самостоятелно значение, душата му получава в замяна едно ново съдържание, пълно с дълбочина, откровения и величие.

24.

Експресионизмът в своята консеквенция би трябвало да бъде, прочее, пълното освобождение на душата от нейното съдържание, или превръщането на субекта в обект.

25.

Крайната граница на обективирането на „аза“ в експресионизма е религиозно-метафизическото отношение към външния свят. Крайната цел е – познанието и постигането на Непостижимото и Вечното.

26.

Откъснати от своето съдържание, формите на субективното битие се откъсват и от своята рационална основа в аза, т.е. стила, и биват отначало отричани. Стилът *загива* в експресионизма. Стройната и завършена хармония от естетически ценности в субекта се разпада в дисхармония, понеже обединяващата власт на личното съдържание е пренесена навън. И понеже, все пак, съдържанието в експресионизма трябва да бъде *някак* изразено, първите форми на израз са негативни, т.е. разединени и противоречиви на всички форми за красота, придобити от стила и възпитавани грижливо в субекта. Първите прояви на експресионизма заради това са лишени от общоприетите форми за красота: те са, наопаки, грозни, почти безобразни за несвикналото око и свършено непонятни за широката публика.

27.

Първите прояви на експресионизма отричат даже самия израз: обикновено колоритът, избухнал отначало при първото освобождение на формата от съдържанието в шеметни конвулсии от дисхармония, става отведнъж угаснал, мъртъв, безличен – и най-сетне минава или в едноцветие или даже изчезва, прибулен от смътности. Експресионизмът в своя тържествен ход през изкуството разгръща широко своето съдържание на свръхчовешка и космическа воля, и се възвисява недостъпен, лапидарен и масивен през тежката материя на своето вечно битие.

28.

Отречени, прочее, от своето съдържание, формите за израз изгубват своя рационален характер. Ала, за да добият занапред все пак *някакъв* смисъл на съществуване, те по необходимост стават ирационални, стремежки се да се слоят само по този начин с изгубеното си съдържание. Посредством един странен афинитет, те добиват нови обективни свойства,

полусимволични, полубезлични, даже безвременни (правата линия) – и се заключват завинаги със свръхсубективното битие на космоса в непонятна и мистична зависимост. Оттук натаък почват гротескните и неизследвани пътища на *примитивизма*, *футуризма* и *кубизма*.

29.

И тъй, кръговратът в изкуството, и то тъкмо по отношение на пейзажа, е вече завършен. Обективната действителност като причина за творчество се възвръща отново в себе си като следствие на творчеството. Творецът-художник, приел даровете на природата в душата си, ги възвръща отново, заедно с даровете на душата си. Битието на обективната действителност в съдържание и форма се възвръща през изкуството отново в своята *собствена* същност от форма и съдържание. И загадката на живота, почнала отначало като блян, се възвръща най-сетне, просветлена, отново в първоначалото си на Тайна и Върховна Промисъл.

30.

Схематизирани, отношенията между художник и природа вземат, прочее, следния вид:

	СУБЕКТ		ОБЕКТ	
	Съдържание	Форма	Съдържание	Форма
школа:	импресионизъм	естетизъм	експресионизъм	примитивизъм
изкуство:	интуитивно	рационално	религ. познавателно (наивитет)	ирационално
художник:	Н. Танев	К. Щъркелов	Борис Денев	Сирак Скитник

НАШИТЕ ХУДОЖНИЦИ

31.

Въз основа на изложеното, могат да се направят няколко любопитни изследвания върху творчество на означените четирима от нашите пейзажисти, представляващи почти напълно четирите главни положения в изкуството.

32.

Танев като импресионист, влага в пейзажа преди всичко съдържанието на своите преживявания и затова формата у него се явява като вторичен елемент. Наистина, линията в пейзажите му почти не се забелязва, а ритмичността в пластиката е предадена само субективно, като ритъм от колорит. Масата, прибулена от атмосфера и светлина, се разтваря във видения, контурите не могат да отделят реалното от колоритния ефект – и най-сетне природата се обръща в нежен и меланхоличен цветен сън, почти без форми, почти без предмети и съвсем невеществена: по-скоро един мираж, магичен и сладък, отколкото реалност от неща.

33.

За *Щъркелова*, наопаки, съдържанието е почти безразлично. Той рисува с еднаква виртуозност всичко, което му се хареса: дървета, рекички, пътеки и планини – той рисува тъй еднакво, че почти става монотонен. Достатъчно е да се види един негов пейзаж, за да се предскажат всички останали – и сякаш всяка една от акварелните му картини е само pendant на другите. Ала заради това пък неговите форми са съвършени. Неговата линия е единствена в нашето изкуство с гъвкавостта, подвижността и все пак с почти математическата си точност. Тя е стегната и ритмична, сякаш струна, и е извънредно обмислено водена, въпреки привидната си небрежност. Щъркелов пести линията, подчинявайки я на строги взаимоотношения, и ѝ дава винаги стил. Поради тази причина, голямо число от пейзажите му изглеждат пусти, лишени от живот и схематизирани, съставени само от оптически ефекти и рисувателни парадокси. Самият колорит, лишен от мечтателността на душата, която сгрява, е твърде студен и ярък, макар и идеално чист; и недопускайки в суровата си рационалност никакви цветни двусмислия, той реже очите с почти физическата си абсолютност.

34.

У *Денева*, в последната му изложба, съдържанието на външния свят почва да добива такова значение, че мнозина се разочароваха от неговите италиански пейзажи. Денев биде зле разбран тъкмо в най-ценните си неща – и раздвоението му на художник, превъзмогнал себе си, биде таксувано като слабост. Защото, наистина, той първи у нас посочи скритата и безкрайна власт на битието и даде ново съдържание на пейзажа, макар неосвободен още от старите форми на своето изкуство. Интересното е, че линията у Денева е пространствена, а не в плоскост. Тази линия не е цел за себе си, а само средство за постигане дименционалното. Заради

това, тя не е нито красива, нито самостоятелно водена, а, е наопаки плътна, тежка, сякаш материална, лишена от всякакъв стил и напълно подчинена на съдържанието. Колоритът търпи също изменение. От нежните хроматизми на Денева-импресионист се откъсва един вихър от дисонанси, който отначало доминира в най-високите си тонове, докато се смири постепенно в глухите акорди на покривната боя, чак до едно и дву-цветието. През сивата маса на обективната действителност, Денев напуска едно по едно всичките си качества на колорист, за да стане най-сетне само наивен, широк и елементарен, с очите на дете и с мъката на откривател.

35.

Сирак Скитник проследява мистиката на експресионизма не само в съдържанието, но вече и във формата. За него последната дори добива едно особено и самостоятелно значение, и затова в своите картини той е тъмен, забъркан, ирационален и недостъпен. Това, що той изобразява, е от твърде малко значение в сравнение със самия израз, т.е. с формите, чрез които съдържанието ще добие тепърва своето въплъщение. Пейзажът даже престава да бъде пейзаж – тъй както ние го разбираме и виждаме всеки ден: това е по-скоро едно ново битие, един символ на живота, един комплекс от нови ценности от линия, перспектива и маса, и нова действителност на едно безлично въображение. Линията у Сирак Скитник е свършено противна на нашите понятия за красота: тя е тежка, неправилна, упорита и чужда, ту сама за себе си, ту безразлична, едновременно вълнообразна и спирална, недовършена, вплетена и разплетена в себе си – и отрицавайки най-сетне всички измерения. В пейзажите на Сирак Скитник тия измерения наистина липсват, защото основата на илюзионистично-пространственото в перспективата е отречено заедно с цялата перспектива – и изобразеното по тоя начин битие, без време и без пространство, се люшка уморено върху хлабавата контура в тежки и безцветни откровения, постижими само с духа, а не и с окото, загадъчни, могъщи и безкрайни като самото Нищо (Бодлеровото Neant). Самият колорит престава да бъде някакво цветно съчетание: това са само цветни линии, напрегнати или инертни в гъстотата на боята, глухи и изтръпнали, напълно откъснати от науката за боите, откъснати даже и от материята, която те изобразяват. Защото колоритът е субективно възприятие, зависим само от нашето око и нашите сетива: в природата няма цветове, а има само цветни символи, обективни цветове, които ние постигаме само безлично, съединени тепърва с битието през ирационалното на нашата душа. И тия обективни бои, откъснати от какво годе лично преживяване,

се съчетават сега в повелята на един нов *обективен* стил, почти тъй абсолютен, както и субективният, и застиват в ледените хармонии на Космическото.

38.

Определени така горните четирима художници, лесно би могло да се констатира, че *съдържанието* търси преимуществено пространствени и колоритни отношения, когато *формата* иска преди всичко линията и линейното.

37.

Пространственото се хвърля веднага в очи в картините на Танев и Борис Денев. У първия – атмосферата, с нейните безкрайни преливания в светлини и миражи; у втория – масата, с нейната просторна димензионалност, тъй могъща, че рамките на картината едва я побират (р. Изонцо).

38.

Линейното пък у Щъркелов и Сирак Скитник подчинява на себе си даже и колорита, търсейки да постигне пръв чрез линията строгата закономерност на стила. Много от акварелите на Щъркелов имат изгледа на цветен радирунг: четката винаги поставя боята в шрихи, вместо в петна, а някъде моливната скица се преплита с тънки лъчисти нишки от цветни контури (треви, храсти, клони на дървета). У Сирак Скитник това линейно е още повече подчертано, само че е негативно: линията, която носи в себе си и колорита, трябва да бъде освободена в неизмеримост, за да се освободи чрез нея в безграничност и самата форма-съдържание.

39.

Ако се поставят в зависимост от *техническите средства* за израз, съдържанието и формата ще намерят съответните си техники по следния начин: за съдържанието ще трябва техника на боядисване (Mal-Technik), а за формата – рисувателна (чертателна) техника (Zeichnen-Technik).

40.

За субективното съдържание у Танева, най-подходящата техника е тая на маслените бои. Действително, всичките колоритни видения, тия сънища на душата през неопределеността на формите и тия светлини, които поглъщат тежестта на материята, изискват сякаш логично една техника от петна – от най-наситените до най-лазурните – водени с широка

четка, която покрива контурите със цветни сенки и слива границите на протяжното в хроматични прозрачности.

41.

За обективното съдържание у Денев маслените бои отстъпват мястото си на яйчените (температа), гваша и мазния пастел. Инертните планини, широчината на просторите и мъртвата неподвижност на водата – цялата тази безкрайно протегната и необятна материя е твърде сурова за колоритните бравури на маслените бои и заради това лазурният характер на последните трябва да бъде преодолян от покривния характер на температа, чак до непрозрачната мазилка на блажния пастел. Самото дименционално в материята отрича всякакъв щрих и всякаква рисуваелна техника, изтягайки се почти без движение в едно първично и царствено спокойствие.

42.

За субективната форма у Щъркелов и неговия темпераментен замах се явява съвсем естествена техниката на акварела и рисунката с перо. Стилизирането изобщо е най-достъпно тъкмо в тия техники. Щрихът е позитивен, извивайки се в движение и през свободата си в пространството (Frieheitsgrade); често пъти той постига самото пространство. Крайният израз на тази техника е радирунгът: може би на Щъркелов е отредено да се прояви занапред тъкмо като радирер.

43.

За обективната форма у Сирак Скитник техниката, като ирационална, трябва да бъде негативна. Окоето трябва да я превъзмогне, за да постигне действителността извън линията: това е техниката на гравюрата върху дърво (Holzschnitt). Наистина, Сирак Скитник в рисунките си с четка почти се приближава до маниера на резбата: щрихът му, вместо черен е бял, т.е. окоето трябва да го *извади* от останалото, за да прозре тепърва рисунката. По същия начин, някои от маслените картини на Сирак Скитник са съчетани от контрастиращи цветове така, че с абстрахирането на единия, другият цвят добива тепърва значение и цена.

44.

Дотук, натюрелът и техниката на четиримата художници са изследвани, остава да се изведе и самата *дименционалност* като следствие от казаното до сега.

45.

У Танев прочее, преобладава измерението в три направления. Душата по същество е безкрайна и проектирането и в пространството е също пространствено (raumhaft).

46.

По същия начин пространственото се явява и у Денев, като израз на самото битие, което е просторно (geräumig).

47.

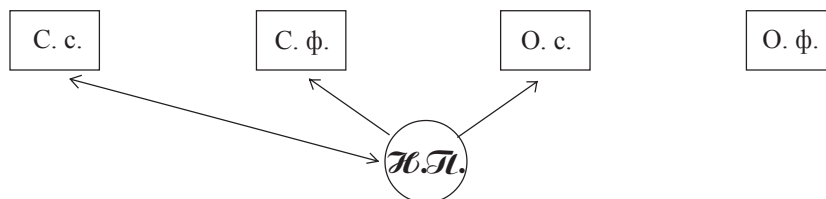
У Щъркелов пространството е обвито в линията и изразено само чрез нея – най-много до геометричното отношение на линии, като перспектива.

48.

У Сирак Скитник, най-сетне, пространството е отречено от линията, която е сама свръхпространствена. По същата причина перспективата, съвсем логическа, липсва, и на нейно място се явява колinearитетът.

49.

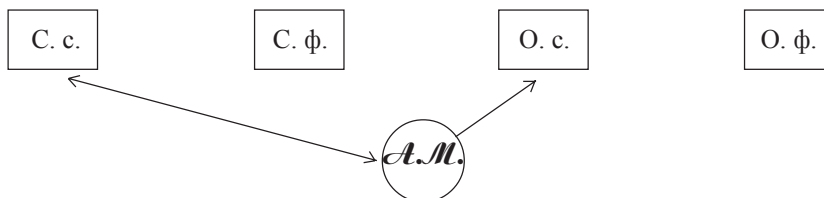
Не всички наши пейзажисти могат да се подведат в изложената схема, обаче техните отношения към всяко от четирите основни положения в пейзажа, могат да се изобразят образно твърде просто с помощта на стрелката. Ако за по-кратко, означим с началните букви всяко от основните положения така: субект-съдържание – С. с., субект-форма – С. ф., обект-съдържание – О. с., и обект-форма – О. ф., а отношението на художника изразим чрез линия с една и две стрелки, можем да имаме, например, за *Никола Петров* следната схема:



Горното означава, че Никола Петров е по техника и преживяване импресионист, със стремление да стилизира боите и с неясни мъки към едно абсолютно свръхбитие.

50.

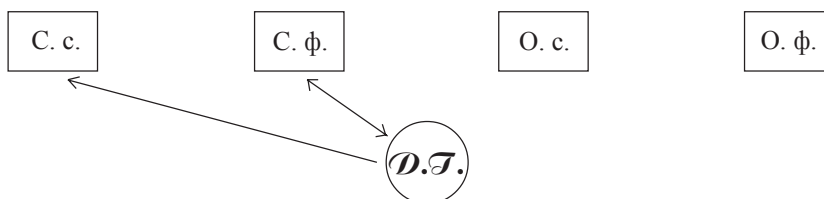
За *А. Мутафов* по същия начин ще имаме:



или импресионистично разбиране на битието в преживяване, обаче без определени форми и с едно смътно движение на душата към необятното (морето).

51.

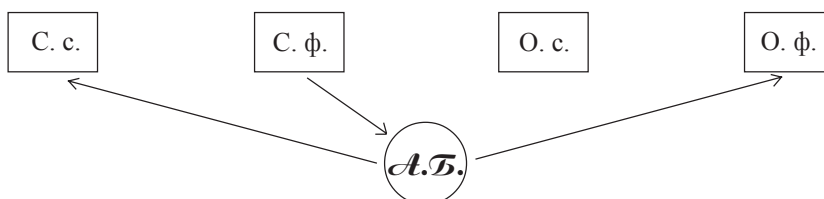
За *Д. Гюдженов*, наопаки, схемата е тая:



това е съдържанието на преживяното, извлечено от формите на израза и търсено тепърва като настроение.

52.

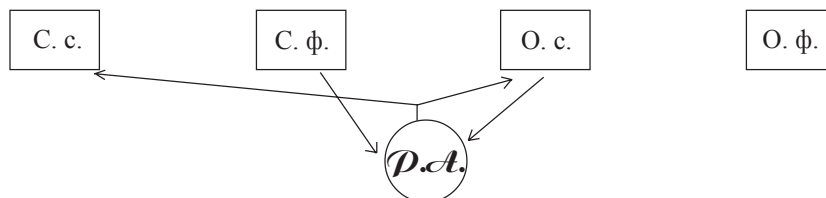
Александър Божинов:



У Божинова пейзажът е сякаш без връзка, и затова парадоксален. Божинов излиза от субективната форма и се стреми едновременно към настроение и към свръхопитно въплощение.

53.

Най-сетне Райко Алексиев има следния вид:



Той излиза от формалното, за да постигне някакво съдържание, обаче последното бива насилено от външния свят и пренасяно ту в субекта, ту в обекта.

54.

Като заключение, казаното до сега може да се събере в една последна схема:

	<i>Н. Танев</i>	<i>К. Щъркелов</i>	<i>Б. Денев</i>	<i>Сирак Скитник</i>
преживявания:	импресионизъм	формални	безлични	свръхопитни
натюрел:	сантиментален	виртуозен	наивен	гротескен
средства:	пространство	линия	маса	отрицателна линия
техника:	маслени бои	радирунг	темпера	Holzeschnitt
дименсионалност:	илузионистична	перспективна	стереометрична	символична

Сп. „Златорог“, г. I, 1920, кн. 2.

Николай Райнов

ИЗТОЧНО И ЗАПАДНО ИЗКУСТВО

Ако се съгласим с думите на Джон Ръскина – „съвършенството на вкуса е способност да получаваме колкото може по-голяма наслада от веществените извори, що привличат нашата нравствена природа по чистотата и съвършенството си“ – ще се освободим от опасната възможност да отричаме половината художници само затова, че другата половина ни се повече нрави. Съвършеният вкус примирява не затова, че прощава, а защото разбира. Съвършен вкус се добива само с търпеливо изучаване. Честната и добра природа на зрителя не ще отмине нищо ново, не ще презре нищо старо; тя ще дири вечното във всяка нова черта и вехта шарка; тя ще разгледа, разбере и обикне. Само така е възможно художествено съзерцание. Настоявам – тези думи да бъдат чути не само от зрителя, а и от художника: просветеният художник не ще отрече своя съперник само затова, че самин той не е съгласен с неговото разбиране и начин на работа. Сезан нарича ведно с Уайлда художниците „очи на човечеството“; онова, що изобразяват те, често се недолавя отведнъж и от всекиго; затова тъкмо службата на въображението е – според Ръскина – „да направи достъпни за погледа ни нещата, изобразени пред нас като отнасящи се до наше бъдно състояние или невидимо обикалящи ни в тоя свят“. Има състояния, които не можем още приживе, – бъдни състояния, за които е потребна по-голяма зрелост на духа: само затова, че ги още не разбираме, нямаме право да ги отхвърляме като възможни. Ако на зрителя те са чужди, сигурно са свои за художника.

Преди шестдесет години японското изкуство даде на първите импресионисти нов свят от шарки. Оттогава насам източното изкуство все мощно влияе на западното. Всъщност, това влияние никога не е преставало: дорийският стълб иде в Гърция от Египет, ведно с розетката и геометричния орнамент; букранът на ранния барок иде от Персия; келтската плетеница се дължи на мавританския стил, развой на арабския; остро-дъгата арка на готиката е лека промяна на арабския луковичен разрез. Ала в по-ново време източните стилове влияят на западните творци много по-властно, защото будят нови търсения, нови стремежи, ново вглеждане в природата и в душата. Онова, което Фридрих Хебел е отколе казал за художника, изглежда особено вярно за творците от наши дни: „всеки

път извежда художника пред идеите, сиреч пред съзерцаване предобразите, лежащи в основата на всичко временно... Върховното въздействие на изкуството се проявява само там, дето не всичко в него е завършено: всякога трябва да остане по малко тайна...“ Тъкмо тази „тайна“, това „незавършване“ западните художници намериха в творбите на източното изкуство. Египетските стенописи, индийският многоцветен орнамент, украсата на японски и китайски вази, асирийската майолика и мавританските ръкописни винетки родиха няколко нови стила в днешното западно изкуство; статуите на Мемфис и Теба, барелефите на древна Халдея, индийските ваяни кумири и китайските архитектурни накити тласнаха западната скулптура в нови друмове. Особено спечели декоративното изкуство, чиито нови образи, рожба на прясно стилизуване, сложиха граница между отколешно и бъдно. Художниците се връщат към старите икони, за да гледат образци; някои преработват готиката и романския стил; други отхвърлят преданията на древна Гърция и на Възраждането; византийското изкуство със своите завети начева отново да говори в творбите на мнозина. Но, вгледаме ли се отблизо, ще разберем, че и в новите художествени посоки иконописца, кумирът и ръкописната орнаментика не стоят като образец, като канон, що кара художника да подражава покорно, а само като проява на друго схващане на природата, на друго разбиране на душата. „Свидетелството на живописеца за това, как вижда външния свят (видим и от нас, но видим другояче): тази е същинската гатанка на живописеца, чието радостно разгатване сменя от очите ни булото и завинаги обогатява човечеството с нов поглед. Защото истинските живописци са, преди всичко, свидетели за това, което виждат във външния свят.“ Ако се водим по тези думи на Вячеслав Иванов, за да определим отликата между западно изкуство и източно, признак на първото ще видим в реализма, а на второто – в символизма. Западното изкуство постига природата по външен път, с изучаване, с доближаване до естественото наподобяване, с разумно и чувствено доближаване до видимото. А източните създатели следят повече вътрешния свят, отколкото външния; те намират природата облекло на духа, а в природните образи – език на собствени душевни състояния, затова предпочитат символизиране, богатство на орнамент, творческо участие на въображение и интуиция. Последното средство именно – интуицията – наложи на западното изкуство вглеждане в художествените съкровища на изтока. Особено – от Бергсон насам. Що е интуиция? Анри Бергсон казва: „Ние биваме въведени в самата глъбина на битието от интуицията, сиреч от одухотворения нагон, стигнал до самосъзнание, добил способност да разлага, изучава и вдълбочава себе си“. И тъй, интуицията не е приятното и развличащо обогатяване с

приумици, ами „прозирането, вътрешното непосредно постигане, доби- то с дълбоко и страстно напъгане на духовните сили, стегнати в един възел; – прозирането, възможно само за хора, свикнали да се вдълбочават в себе си и усетливо да се вслушват в онова, що се заражда вдън сърце- то“. Танкред дьо Визан смята, че Бергсон е несъзнателно дал оправдание на ред положения у западния символизъм: „Музиката на Клод Дебюси, скулптурата на Огюст Родена, лириката на Янри дьо Ренѐ и Веле Грифе- на, живописата на Клод Моне – са художествени възплъщения на бергсо- низма“. Няма защо да дирим пряко теоретично влияние в създадения на новия запад: Бергсон е само посочил интуицията като ново средство за постигане връзка между външен и вътрешен свят, а художниците са сами обърнали поглед към източните образци.

Изкуството е творчески път, който изразява състоянията на душата в образи от външния свят. Одеждите, в които ще се облече художествената замисъл, преживелица, видение, трепет или настроение, се вземат отвън. Хубостта в изкуството не може да бъде безусловна: нейната цена зависи само от това, доколкото е пригодна за образ, в който ще се изрази худо- жествената замисъл. Произходът на творчеството се корени не толкова в подражателната склонност на човека, колкото в творческата му жажда: гладът за ново, викът към бунт, стремежът да се пресъздава голото даде- но. И тъй, за художника е хубост онзи признак на предмета, който прави последния възможен за художествено съзерцание. А художествено съ- зерцание наричаме душевното движение, чрез което вливаме себе си в образното възплъщение на чужда преживелица. Значи, определенията са общи и за източно, и за западно изкуство; защото нуждата от хубост е основно душевно искане, което се развива с усложняване на вътрешния живот. Но зад тия определения лежат нови области: областта на худо- жествения идеал и тая на художествения израз: там се коренят съществе- ните разлики между източното и западното изкуство. Мнозина сравните- ли на тия две изкуства грешат, като предпоставят, че у западния творец всичко било разум, природата била изходна точка на творчеството му – и точка на проверка; целият кръг на художнишка работа се очертавал от пергела на канона и пропорциите. За пример, С. К. Исаков пише: „В из- точното изкуство хубостта лежи вън от надзора на природна верност. От- вѐд линиите, масите и формите художникът има право на самоопредел- яне под натиска на ритъма, присѐщ на известен замисъл. Източните чу- довища не са подчинени под каноните на човешкото тяло; тези Буди, странни статуйки, несъразмерни, грозни, а все пак чаровни, – несърчни, а пленителни по майсторство, са хубави, защото не приличат на нашите. Изваянията на Гърция, творбите на Микеланджело, Родена и Майола ни

пленяват с чара на своята правилност; те се придържат о действителността. Гъркът дири хармоничността на маси, Микеланджело – душевна мощ, Роден – сила на характера, Майол – каменна неподвижност; но те всички излизат от природата: в границите на действителността проявяват своята творческа личност. Китаецът работи иначе: верност на природата му не трябва, трябва му само хубост; чувството за ритъм го извежда на прав път“. Този възглед не ми се вижда верен. Проследим ли ранните стъпки на изкуството, в творбите на изтока не ще намерим свобода; а западните – от Възраждането насам, па и в древна Гърция – са творели всякога свободно. На изток не е имало (при създаване огромните паметни творби, които са пример за стиловете им) никога свободно тълкуване на природата. Изкуството е създадено от повеляващи жреци и покорни художници, за да се въплътят в камък, шарка, линия и маса потайни световни истини – и за да се предадат на потомците. Изкуството е било цели пет хиляди години йероглиф. Де е свободата, когато арабинът не смее да изобразява човешка фигура, понеже Алкоранът му забранява; индусът е длъжен да употребява само ония шарки, що съвпадат с аурата на Брама, а египтянинът – да слага всякога в ръцете на женската фигура било кръста Тау, било лотосовия стрък, било ключа на небесния Нил? Самите египтолози ни казват: „Подчинена от жреческите закони под условните образци на стойка и движение, женската голота ни се предава повече като символ, отколкото като проява на самобитно изкуство. Откърмена в люлката на храма, египетската скулптура от време на другоземците хиксози, на царете от Тебанската династия и на фараоните, ни сочи вси недостатъци, от които не може да се изплъзне изкуството, осъдено да изрази вероизповеден символ“. Изкуството на изтока е трябвало да въплътява космогонични замисли, предавани от посветен на посветен, начала на ранната свещена наука, езотерични схващания на мит и вяра, жречески мисловни строежи. Художникът не е бил свободен. Напротив, западните творци, които винят в покорство на канона, са проявявали всякога бунт и стремеж за лично тълкуване. Творчеството лежи в надрастване на всеки канон. Няма ли ново разбиране, израз на лична – а не обща – душа, няма ли създаване на новост, и дума не може да става за творчество. Рембрандовото увличане от музиката на светлосенките беше бунт; Уйтслеровите работи срещаха отначало гавра: не дръзваха да ги признаят за картини; Дьолакроа не пускаха в Салона; с Мане се подсмиваха. И, вгледаме ли се отблизо в двете изкуства – източно и западно – разликите се опростяват: дори най-фантастичната китайска ваза не напуска природата, макар да я стилизува с голямо опростяване в общото и вдълбочаване в подробностите; индуската фигура – Буда, Варуна, Рудра или Ада-Нари – е все човек

(дори с племенни арийски признаци), при все, че художникът му придава много ръце, животински членове, чудовищен израз. Редом с това, във време на най-силното природно възсъздаване в западното изкуство, виждаме Йеронимус Бош, един от най-силните фантасти, макар да е живял преди векове. Па и в ново време Сезан, при все, че изучава грижовно природата, остава недостъпен за всяко око: за него природата е заключена в строги граници, сякаш излята в прости геометрични тела; и Сезан като древните, макар че е реалист, върви към числото, като подчинява в постройка своите творби на геометрията. Затова го и смятат баща на кубизма. Тази самостоятелност е заявил още Дьолакроа: „Стилът се заключава в свободно и самобитно изпълняване на качествата, свои на всеки майстор. Стане ли условен, художникът губи самобитност“. Особено в графичните изкуства, дето се минава от шарка към черта, властта на художника да се самоопределя става още по-широка: в графика изкуството на изтока се среща с това на запада, и между гравюрите на Хокусай и тези на Бердслея може да се дири отлика само в сюжета: те са по свобода на замаха и фантастика на играта между черно и бяло – еднакво свързани.

Същинска разлика между източното и западно изкуство намираме в обноската на твореца към художествените средства. От трите основни средства на изобразяване – линия, форма и маса – в източното изкуство взема надмощие масата. На първите хора природата е действувала като величие; те са долавяли поразителното, затова първите творби работят с маса; даже изобразяването става най-напред с контур, а и кога се стига до шарките, вси цветни петна се слагат на цели широки късове, стегнато ограничени, без грижа за моделуване. Подробността се долавя много покъсно – едва когато се налага на художника движението и неговата прелест в един откъснат миг. Затова вси първобитни творби са тържествено неподвижни, а стойката е още условна. Но те са силни в обобщаване, в изразителност. За източните природата не е сама по себе си цел на художествено изучаване. Затова и те нямат пейзажисти; дори японците рядко работят пейзаж, без да бъде оживен от фигура. За източните творци природата е средство; те подчиняват природните дадености на определен замисъл; те дирят синтез, дирят стил. А стилът е творчески път, който свързва художествения идеал с художествения израз чрез последователни и постоянни признаци на изобразяване. Понеже в ранните времена художественият идеал е бил налаган на творците, те са имали само едно право: да подчиняват на тоя идеал художествения израз. Наподобяване е било търсено само дотолкова, доколкото го е налагала потребността да се стилизува. Първото творчество е било сурово, сухо, но – стилно. Художествената творба е била йероглиф: такива са първите храмови стълбове,

обелиските, надписните стели, каменните кумири, сфинксите, главулиците с образ на Хатор, паметните барелефи. Нуждата на жреците-хиерофанти да бележат и предават първите замисли на вероизповедна догма и тайна е принудила изкуството да даде първото образно писмо. Художниците са били посветени. Затова и творчеството им е символично. Символът е изкуствен образ, получен чрез съчетание на отделни образи от природата, за да облече замисъл или преживелица. Обелискът е стилизация на слънчев лъч, а лъчът – образ на световната оплодяваща сила. Храмовият стълб е стилизация на лотосово стъбло, а лотосът – образ на душата. Пирамидата – четири триъгълника, сложени върху квадрат – е образ на четирите световни стихии: Огън, Въздух, Вода и Земя, от чието взаимно действие се е явила вселената. Сфинксът е стилизация на четири образа: телец (труп и опашка), лъв (нокти и грива), орел (крила) и жена (глава и гръд); този сложен образ е символ на световната тайна, на гатанката, а в същото време и на посветения, защото носи четирите знака на хермесовото посвещение: „знай!“ (женска глава), „дръзни!“ (лъвски нокти), „искай!“ (орлови крила) и „мълчи!“ (труп на телец). Създаването на такива символи зависи, разбира се, от познаването на сложния речник на линии, форми и шарки, както и от законите, по които са били съчетавани дадени образи. Отвесната черта изразява деятелно начало, дух; водоравната – възприемащо начало, вещество; зигзагът – промяна, превъплътяване; успоредните черти – равновесие, правда; кръгът – вечност, безусловно съществуване; кръстът – творчество, жертва; триъгълникът – стихия; квадратът – вселена; петоъгълникът – човек, власт, магия; шестолъчната звезда – сливане на човека с Бога, на духа с вселената. Жълтата шарка означава великодушие и власт; синята – справедливост и могъщество; бялата – свенливост и мълчание; червената – честолюбие и борба; зелената – ненасита, чар и вълшебство; багрената – мъдрост, сръчност и просветеност; черната – съзерцание, тайна и съдба. Не ще съмнение, боравенето със символи прави много от източните творби условни: но символът – стига да бъде изразен, загадъчен и самобитен – би добил много по-широко значение. Оттам произтича и неговият успех на запад. Някои западни стилове внасят символа с полза, като му отнемат сухите черти на вероизповеден изразител, а му дават служба да изказва преживелица. Символът е особено годен да предава тъмните и неясни душевни движения, отгласите и преломяванията на външни втурвания в душата, смътните спомени и полуобрази, недоизказаните вълнения, неопределената тревога, внезапните вътрешни викове, изтънчените настроения. Той е най-добро средство за изказване сънните долавяния на разтопени видения, бродещи по границата, дето душата се слива с всичко, за неоформени надничания

във вечността, дето земно и човешко се преливат, за неопределени настроения, породени от онова, което бих нарекъл „душа на предметите“, за образи, възникнали от случайни съчетания на звук с боя, дума, жест или поглед. Но додето символът се отдели от своето първо назначение – да изразява догма – и стигне до средство за изказване силата на характерни душевни талази, изкуството е трябвало да мине седемдесет века развой. Символът е оръдие на синтеза, а разказът – на анализа. Западните символисти: Едуард Мунк, Обри Бердслей, Густав Вигеланд, Михаил Врубел, – както и техните източни предходници, избягват разказа с фигури или пейзаж, умело съчетани, за да накарат само една фигура да заговори с израз, движение, стойка или замах. Източният символизъм имаше за речник условните шарки, линии, форми и природни белези; западният взема като образи, от които съчетава символ, изразите на лицето, мимичната мрежа, жестовете, движенията на цялата снага, подчертаването на известни телесни форми, сложния език на анатомията. В този път на повдигане и облагородяване на символа има голямо значение творческата работа на Густав Климт и на русите. Пак източното начало: „видимото е израз на невидимото“ – помогна на западните художници да постигнат неподозиранията истина, че най-добре може с подчертаване и дори пресилване на анатомията да се изразяват душевни движения. Това откъсна художниците от навика да разказват, а ги накара да стилизуват и да обръщат най-пряко внимание върху предмета, що изобразяват, като се мъчат само със средства, извлечени от него, да предават замисъл, настроение или преживелица. Този е пътят от анализ до синтез. Един от големите френски стенописци, Пюви дьо Шаван, пише за себе си: „Помисля ли си, що съм правил до сега, аз не намирам в своята работа стремеж към анализ, а дирене на синтез, желание да избегна разказването“. И затова неговите стенописи са съдържани, опростени, дълбоки, съсредоточени, додето таваните на Версай – писани от негови предходници – злоупотребяват с високомерни жестове и лишни шарки; Шавановите стенописи не пробиват стената, а се подчиняват в своята простота на архитектурата -- също като в Египет и Индия – в отреденото място всяко пъстро петно се съгласява с околните, а всеки жест изразява нещо целно, без да виси безпомощно сред позлатеното дъно на стената.

Характерен плод на всяко стилно изкуство е орнаментът, – най-простата декоративна единица, получена след стилизуване на даден предмет от природата. Орнаментът се постига с линия, шарка или плоскост, а понякога и с трите средства ведно. Когато върши работа на самостоятелна художествена цялост, орнаментът трябва да бъде замислен да изразява трепет чрез съчетание на повече художествени средства, да се подчинява

на по-сложен ритъм и да бъде по-богат откъм разнообразие на стилизирани предмети. Орнаментът е азбука на стила и негов пробен камък: той е съкращение и верую на вси закони и предания, засягащи творчеството в даден стил. Защото тъкмо в орнаментата (в неговия характер, постройка, скелет, шарки и форми) теоретиките дирят не само разликата между източно и западно изкуство, а и между отделни стилове на тия две изкуства. И възраждането на кой да е стар стил начева винаги с обнова на орнаментата, като се подвеждат нови кътове природа под законите и преданията на тоя стил, за да бъдат опростени и сведени до орнамент. В своята външна страна западният орнамент се отличава от източния по това, че предпочита плоскост и петно, додето източният си служи главно с линия и шарка: откъм вътрешна страна пък западният повече се подчинява на симетрията, а източният – на свободната хармония. Понеже западният се излива в късите талази на тесен, прост и отмерен ритъм, той е по-спокоен, разумен, геометричен: дето внася живи природни образи (растения, животни и фигура) той ги дава все като издънки на общо геометрично стъбло, сплита ги с основните линии в постройката. А пък източният орнамент разбива и разширява ритъма, постига в общия ритъм нов – подчинен нему, той е по-бурен, фантастичен, приказен: в него преобладават вредом стилизуваните живи образци от природата, линиите и петната им се подчиняват, дори постройката е покорна на фигурата. Готичният писан прозорец стяга в своето желязно кръжило (развито надолу в правоъгълник) дълга орнаментна рамка, понякога двойна и тройна; самата рамка е стегната в успоредни геометрични фризове. Растителната природа, стилизувана в рамката, добива от равномерно повтаряне геометричен изглед: прави и кръгови линии се сплитат, за да запълнят широката лента, затваряща всред своето дълго и високо пространство фигурата на изправен светия. Човешката фигура стои на къс от пейзаж, геометрично продължение на същия орнамент, разширен и обогатен, ала пак симетричен; нимбата около главата се развива в широки лъчи, чертаещи полурозетка, над която отново се развива растителният орнамент, много по-тежък, разположен в три кръга, отново геометричен. Самата фигура с тежките черти на лицето и ръцете си, с условните дипли на дрехите и драперията, сякаш покорно повтаря геометричните линии на цялото. Същото е и с шарките: те се повтарят и в орнамент, и във фигура, макар че фигурата настоява за съвсем други тонове. Да сравним описания прозорец с папирусната рисунка, изобразяваща Озирис като съди мъртвите: тя е намерена в гробницата на царица Маат-Ка-Ре (от 21 династия). В постройката няма следа от симетрия; пред Озирис, седнал под свод на четири стълба, стоят големите везни; в едното блюдо стои корона с перо (добродетелите), а в другото –

корона с разрязан нар (пороците); един от небесните слуги с глава на чакал уравнява везните, зад които стои душата на царицата в своя земен образ: едната ѝ ръка е протегната за милост, а другата държи малко божество от абанос. Пред везните небесният писец с глава на ибис пише на плоча „сметката на умрялата“ (както е прието да се казва в египетските папируси). Пред стъпалата на Озирисовия престол стои небесният вратар – гривокосо куче, облечено в багрена дреха. Цялото дъно на рисунката е изпълнено с йероглифи в отвесни стълпци. Орнамент няма никъде, ако не смятаме клафта на царицата с крилата змия и дълги падащи ресни, тройната двурога корона на небесния фараон с две слънчови кълба, с неизбежната змия на челото, и украсата по престола. Но – всичко е сведено до простотата на орнамент: и йероглифите, и маймуната навръх везните, и самите фигури, и бичът в ръцете на небесния съдник. Всяка фигура живее свой самостоен ритъм, подчинен на общия ритъм в картината. Шарките са прости: условните египетски тонове са разположени върху бледо-червеникаво дъно, чийто цвят е тъждествен с тона на лицата, ръцете и нозете; Озирисовото лице е черно: черната шарка е прието да изразява съдба; черни са и ръцете му. Неговата одежда, както и дрехите на двамата служители са бели – цвят на достойнство, безмълвие и чистота; дрехата на покойницата е вапсана с черно – възплътява точно това, що е желал да изрази художникът; колоритен цинобър (смес от жълта и червена), за да изобрази честолюбива царица. Главите на чакала и ибиса са също черни; и те изразяват съдба и тайна. Короната на Озирис е зелена: с тоя цвят се изтъкват скритите сили и възшебни могъщества, присъщи на небесния фараон. Цялото е свободно минато с цинобърен контур, само йероглифите са черни. Същото впечатление добиваме от японските гравюри, от китайските вази и рисунки на коприна, от индийските статуетки и от асирийските барелефи и стенописи. И анатомична подробност, и драперия, и одежда, и израз на лицето, и телесно движение, и пейзажно дъно: всичко мери свободно подчинение на основния ритъм, а все пак носи свой собствен ритъм; всичко се сили да мине в любопитен орнамент, без да мори очите с геометрична симетрия.

В орнаментно богатство източното изкуство държи връх. Сложните плетеници на Индия с чудовища, слонове, тигри, кротали, цветя, лингами и свещени символи надминават смелата фантастика на скандинавския тератологичен орнамент. Персийските извитъци на свещеното дърво, сплетени със скъпоценни камъни, тих весел пейзаж, цветчета, птици и звезди, стои по-високо от тънките загадъчни плетки на живия келтски стил. Орнаментната приказка на Япония и Китай в безбройни шарки ломат очертанията на райски птици, змейове, странни дървета, охлюви, мъхове,

бисерни риби и мощно раздвижени борци. Свещените орнаменти на древен Египет, стилизуващи ибис, лотос, папирус, слънчов кръг, глава на чакал или маймуна, апис, кравата на Хатор, крилати символи на вси божества, ветрилоподобни корони от опашка на паун или крило на камилска птица, мъже и жени във всички условни стойки: тези орнаменти и днес надминават по лекост, изящество и тънко изпълнение всички посетнешни творби на западните декоративни стилове. Когато източните майстори вземат къс от природата, за да го стилизуват, под тяхната ръка моделът твори същински чудеса: свободното композиране на природни елементи с помощта на бездънно въображение и тънък вкус ражда втора вселена, чужда на външния свят: – вселена на приказката, сказанието, магията и вълшебството. Затова мнозина твърдят, че за източното изкуство природата била само повод: тази мисъл не е напълно права: за източния творец природата е повече от повод, – тя е вдъхновение. Те обичат и земята, и небето, и човека – повече от нас.

Откъм изпълнение художествената творба крие четири тайни: рисунка, колорит, пластика и техника. Пластиката зависи от съотношението на рисунка и колорит, а техниката е начин за осъществяване на последните. От рисунката зависи творбата да бъде вярна, сиреч да помага като средство да се постигне същата цел, а добавя и ново качество на творбата: придава ѝ приятност; пластиката я прави изразителна, а техниката – любопитна. И четирите средства трябва да гонят общ признак: простота. В начина, по който художникът си служи с рисунка, колорит, пластика и техника, източното изкуство се отличава твърде много от западното. Някои разлики вече показах; сега ще посоча останалите, които ми се виждат важни.

Западната рисунка е нагледна: тя изучава в подробности, дири точно действителността, подчертава характерното, даже в пейзажа търси у всяко дърво характер, у всеки природен къс – портрет, изследва с анатомична безпощадност всеки модел (дори ако има пред себе си „мъртва природа“); затова западът се гордее с три художествени рода, които изтокът слабо познава: пейзажът, мъртвата природа и портретът. Източната рисунка е обща: тя обединява куп подробности в едно, дири маса – затова работи главно в силует – стилизува действителността, работи с условен израз на лицето и с условни движения на снагата, отбира най-характерното и го обобщава; затова тя е по-смела, внезапна, величава, но сурова, понякога суха, определена до твърдост, строга и внушителна. В източното изкуство само японците познават разнообразната гама на чертите, отдавна своя на западните художници: рисунката минава много степени на сила в една и съща картина; тя става ту мека, изящна и тънка, ту рязка, остра,

студена и строга, за да изрази в по-голяма нагледност, живост и убедителност модела; такава сложност на рисунката отхвърля всичко условно и дири да изрази природата тъй, както я долавя развитото художническо око. Рисунката става нерви, стига до силата на душевен трепет, художникът се слива с природата във върховно усилие да я постигне и разтълми, както му я дава погледът и душата. Аз отбелязах идеалната височина, както я намираме у най-големите майстори: Рембранд, Якоб Рюисдал, Франческо Гойя, Сегантини, Веласкес. Четиринадесет века вече рисунката е за западния художник сложна задача, пробен камък, показалец на сила, основно средство. Борбата около въпроса за синтетично или аналитично творчество е борба около рисунката. В рисунката личи най-добре усетът и опитът на художника: колорит се подражава, композиция се твори с разум, но рисунка се добива само с дарба и труд. Подробно отсенено настроение се не съгласява никога с ледна и сурова рисунка, колкото и да е точна: там, дето се предава задушевен трепет, строгата рисунка на Дюрер не ще помогне; едрата черта трябва да се разбие в леки ломове, къси чертици, пунктир и изящна извивка на очертанията. Усетът на твореца е едничък съдник в избора, а неговият опит – едничка опора.

Равноценен по значение на рисунката е колоритът. Той е втора потребност; колорит без рисунка не може, а за рисунката не е всякога потребна шарка: има изкуства (скулптурата, резбата, някои клонове на графиката), които не отделят на цветния израз никакво място; но в живописата колорит и рисунка се толкова тясно сплитат, че по значение не можем сложи едното по-горе от другото. Колоритът бива естествен или условен. Първият преобладава в западното изкуство, а вторият – в източното. Естественният колорит взема шарките си от природата в оня вид, както художникът ги вижда там; това дава на картината богатство, пъстрота и разнообразие. За да се избегне разкъсано обилие откъм шарки, цветните петна трябва по сила и качество да се уравниват, като се съподчиняват на един или два избрани тона, диктуващи цветната хармония; в последния случай единият тон е студен, а другият – топъл. Хармония се развива от един изходен цвят, ако искаме да вплътим самото единство, както става в единичния портрет, в някои пейзажи, или в композиция с една главна фигура. Два цвята пък се сплитат в производна хармония, когато замисълът налага борба, противопоставяне или разговор на две различни настроения; това става в колективните портрети, в повечето пейзажи, в сложните фигурни композиции (дето в разказа участвуват две или повече лица), в историчните и битови картини. Възможно е още по-сложно сплитане на цветни гами, но и там все равновесието се постига чрез преходите от два изходни тона, окръжени от допълващи цветове, за да се постигне

колоритна хармония. Съподчинението на петната под властта на една или две преобладаващи шарки се налага и от съответно подчинение на петната по композиция: инак ще бъде убита простотата. Новите западните колористи все по-силно въстават срещу достъпната за вси погледи хармония на шарките, образувана от ред цветове и техните допълващи багри. Особено при изразяване на вътрешен живот, редом с колоритния лайт-мотив, трябва да избликват остри цветни петна, мъчно примирими от обикновено око с околните; ала и тези петна трябва все пак да се оправдаят от строго хармонизиране на ред други петна, поотделно съгласувани с тях. И тук има власт отново усетът, отново опитът; колоритът търпи най-свободно отнасяне от страна на художника, стига да попадне в ръце на майстор.

Има друг колорит – условният – предпочитан от източното изкуство. За шарките като символичен език при изразяване на идеи говорих малко по-рано; сега ще се спра на онази страна от условния колорит, която намира ценители и в западните художници – шарката като помагало за стилизуване. Условният колорит в такъв случай работи главно с един цвят, а в онези петна, дето природата на модела налага различни тонове, се слагат шарките от природата, преломени през основния тон или претопени в него. Основният тон може да бъде произволен, но някои творци са набелязали като най-подходни следните шарки: сива, маслинена, охра, сепия, индиго, сиенска земя и теменужна. Условният колорит, както го разработват западните декоратори, е подчинен под законите на доста сложна теория. Както в смътната мъгла на съня се преломяват багрите на неща видени, чути и спомнени, а някои се обезцветяват съвсем, тъй и през основния тон трябва да се пречупват шарките на природата, изменени и стопени в него, всякога подчинени нему. Условният колорит подхожда най-много за изобразяване на дълбокото, загадъчното, тъмното в душата. Той чака художници-психолози, душевни рудокопи. Най-познат на западните е сивият колорит. Той дава и най-голяма загадъчност, съзерцателност, тревожна кошмарност. Общ сив тон минава през по-ясните или по-мъгливи черти на цялото, а сивото еднообразие на картината се разбива от ред други шарки, допълващи петната, но примесени с повече или по-малко сиво. Сивият колорит е много сгоден за композиции с настроение: слабо или силно преломени през сивото, шарките стават матови и с умела рисунка вниманието на зрителя се привлича върху най-важното в картината, а останалото не само не пречи, а дори помага, като усилва настроението.

Пластиката не е задавка на източната живопис. Това средство е желано само при строго аналитично изкуство, що дири наподобяване и

прилика с природата; защото пластиката се сили да придаде пространствено отношение на изобразените предмети. Тя има за математична опора перспективата, а за средство – сравнителното степенуване на тоновете по сила. Пластиката постига изразителност чрез тъй наречените „полета“. Полетата се отделят при изпълнение едно от друго с постепенно смаляване на предметите в големина, с отслабване на подробностите, с обобщаване на подробностите, с обобщаване на рисунката и с побледняване на цветовете. Шарките стават все по-тъмни, но и все по-слаби, колкото се отдалечаваме от предното поле към дъното на картината. Тъй, например, ако предното поле носи червен циновър, към дъното шарката минава в печена сиенска земя; но циновърът на предното поле е чист, почти без вода или масло, а сиената на дъното – слаба, прозрачна, разрежена с бяло, с вода или с масло. Но теорията за полетата засяга и поотделно предметите на всяко поле; имаме, значи, безбройно число полета. Пластиката се постига, редом с това, и с други средства: с естествени и хвърлени сенки, с отражения, с промяна на шарките, причинена от въздуха, мъглата, светлината, дима, дъжда, околните предмети: от оная среда, що ломим, променя, отслабва или усилва предполагащите цветове. Димът върху тъмна основа изглежда син, а върху светлата основа на небето – кафен; когато слънцето е близо до небосклона, то изглежда червено, дори кърваво, а кога се издигне към зенита, добива шарката, в която го знаем; тъмните сенки и предмети, щом се явяват пред окото ни през голямо разстояние, стават по-ясни и по-студени; светливите предмети пък, колкото на по-голямо разстояние лежат от нас, по-топли ни се виждат; след дъжд предметите изглеждат по-близки и по-подробни; в мъгла и най-близките неща ни се струват далечни, неясни, сиви; а тъкмо тогава жълтата електрична светлина изглежда почти червена. Пластиката не е още завършена като средство. Болните отбивания на западното изкуство спряха живописата, поела в края на миналия век верния път на импресионизма, – път, който ѝ предричаше сигурни успехи в пластиката. Новите навеи на караха мнозина да свърнат от сигурния път, за да сложат пред живописата задавките на други изкуства – на музика, на танц, на поезия – и да изместят почвата, на която пластичните изкуства работят толкова века.

Наглед най-общо средство на източното и западно изкуство е техниката, защото техниката е похватът, с който художникът борави с вещество, за да създаде творба на изкуството; а тъй като и западният художник работи със същите вещества, с които работи източният, на човека се струва, че те поне в това не ще се различават. Но техниката засяга еднакво и рисунка, и колорит; дори композицията ѝ се понякога подчинява. Затова в техниката двете изкуства се живо отличават. Японската графика измени

твърде много западната, откакто европейците усвоиха тайните на източната техника; това личи особено у дървената гравюра и в офорта, работен с помощта на акватинта. Откакто техниката на египетските стенописи стана достъпна за западния художник, европейската стенопис начена да се подчинява на архитектурата; живописците разбраха, че от тях се не иска стенна картина, а само приятно и изразително запълване на стенно пространство с известни петна; дотогава стенописите пробиваха стената. Откакто асирийската, индийската и китайската скулптура дадоха образци на запада, новите художници опростиха техниката си, подириха повече стил, вдълбочиха се в изобразяване на маса, устремиха се към предаване на душевен трепет с глина, дърво, мрамор или метал. На запад източните влияния родиха ред школи. И – макар че техниката е най-маловажното от художествените средства, понеже е последица на замисъла и преживелицата, директни възплътяване – все пак западното изкуство доби по-голяма дълбочина, откакто се опозна с похватите на ония художници, които срещат изгрева на слънцето преди нас.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 8.

Николай Райнов

СИМБОЛ И СТИЛ

1.

Египтяните са тачили Аписа като емблема на животворната слънчева сила: свещеният бик е трябвало да бъде черен (вещество, мраз, застои), а на челото си да носи бяло петно (дух, топлик, движение) във вид на кръг (вечност, слънце, творчество). И днес, когато – след вековна работа – естетиката се разви в стилознание, защото вси пластични изкуства станаха декоративно изкуство, някои багри (кармин, Сатурнова червена, смарагдова зелена, слезова, Берлинска синя, минерална жълта и др.) се наричат живи, а други (маслена, печен кармин, мъртвешка глава, тъмна люлякова, графит, пепелива, житна кафена, железна теменужна и др.) се наричат убити. Багрите се движат между двата полюса – бяла и черна, както символите се редят между алфата – Живот – и омегата – Смърт.

Аписът е трябвало да слива в своя външен вид двете начала: алфата с омегата; неговото тъждество е кръгът, друг образ на слънцето, изобразен на челото му; тоя кръг е ключ на раждане и смърт, на дейност и почивка, на манвантара и пралайя.

В храма на Ра в Она (Хелиополис) е прелитал, според египтяните, свещеният феникс веднъж на петстотин години, запалвал е себе си с лъчите на слънцето върху клада от благовонни дървета и смоли, а сетне се е съживявал от собствената си пепел, отлитал и се връщал в родината си. Тоя образ представя не само смяната на векове проява с векове покой (вселенският ритъм на проявеното Слово, което след това поглъща отново вселената в себе си), но изобразяваща още и Човека, що иде от царството на Духа в царството на Веществото, за да изгори в опита познанието, страданието и жертвата, па да възкръсне и да се върне като безсмъртна искра, станала вече слънце, в огнения океан на Духа.

Клод дьо Сен-Мартен казва, че човек се е погубил, като е тръгнал от четворката към деветката. Безсмъртният дух има за белег четворката; веществото се представя с цифрените символи от деветката. За да се спаси, сиреч да постигне изгубеното единство с всичко, човек трябва да се повърне от Девет към Четири: да напусне мрачната област на Веществото, за да поеме светлия друм към царството на Духа. Тоя друм се означава с шесторката. Слизането на Духа във Веществото се бележи в Индийските

стенописи с цифрата 9 – зърно, което забива корен в земята, или кръг, съединен с отвесна черта под него. Възлизането на Духа към извора на всяка проява, към Голямото Непознаваемо, се бележи с цифрата 6 – зърно, пуснало кълн нагоре, към слънцето, или кръг, съединен с отвесна черта нагоре. А самото Всебитие, отдето изхожда безсмъртното и дето се връща след завършен кръг на развой, се бележи с четворка.

Древните Посветени са смятали четворката за емблема на безкрая и на движението, представяща всичко безтелесно и несетивно. Питагор е съобщавал на учениците си като символ на вечното създателско начало неизразимото име на Бога, означавано с четворка. И тъкмо в четворката според Ж. М. Рагона се намира първият устойчив образ, вселенският символ на безсмъртието, пирамидата. Гностиците твърдят, че цялата сграда на тяхната Тайна Наука почива върху квадрат, чийто ъгли са Мълчанието, Глъбината, Умът и Истината. И затова безсмъртният Дух има за съществен хиероглиф четворката.

2.

„Езикът на символите, казва Луи Менар, е естествен език на раждащите се общества; колкото повече стареят народите, толкова по-мъчно разбират тоя език.“

Чудно ли е? Първобитните са постигали с интуиция невидимата мрежа от сили, що действат в света, и вси природни тайни са отразили в символ. Затова символите са били език на посвета в Тайнствата, а художниците – Посветени. Плутарх, най-големият платоник на късната хеленска цивилизация, като излага учението за идеите, говори: „Тъй като всяко сетивно нещо има много образи, фигури и сенки, та природата и изкуството могат извлече от един образец премного копия, без друго трябва да допуснем, че сетивните предмети тук долу са много по-числени от разумните същини над нас, понеже последните са идеи, образци на сетивните предмети, додето предметите са техни отпечатъци и копия.“

Древните са открили символа като едничко средство, с което може най-вярно да се отбележи идеята. Според схващането за идеята и назначението на символа се е меняло. Тъй Плутарх схваща идеята като „невеществена същина, която съществува от само себе си, дава форма на безформеното вещество и се явява като първо начало в наредбата и разпредялбата на външния свят“. Според Сократа и Платона идеите са отделни от веществото същини, които живеят в мисълта и въображението на Бога, сиреч на разумното същество. Редом с това разбиране на идеите цъфти символът като израз на вечното, духовното, свръхфизичното, що се крие в образите на видимия свят. Това е първичното схващане, което дава още

чисти символи, познати на Платон от Египет, в чийто Тайнства е бил посветен.

Отсетне символът постепенно овещества, защото самите идеи се схващат материалистично. Аристотел признава идеи и форми, но не ги смята за отделни от веществото; чрез тях, според него, Бог е създал всичко. А стоиците следовници на Зенон казват, че идеите са схващания на нашия разум. И тъй, идеите стават вече понятия, а не творчески първообрази. И редом с това символите стават емблеми и алегории.

Символите са били създавани чрез число, черта и багра. Негли това иска да подсказе Плутарх, като повтаря Платоновите думи за душата: „душата дължи природата си на числото, размера и хармонията“; а знае се, че Платон е смятал душата за най-близка до света на идеите, и е носил пръстен с пеперуда, издълбана върху оникс. Пеперудата е древен символ на душата – и в природата на душата (сама символ на Бога) Платон намира най-явни доближавания до същината на символа.

Числото. Началната цифра е оная, що удесеторява всички, след които бива поставена. Нулата се пише с окръжност – един от най-старите символи. Всеобщ знак на вселената, на Незнайното Божество, на слънцето, на пълнотата, на времето, на развоя, на вечността. Тъждествени образи: яйцето, пръстенът, тонзурата, ореолът, змията със захапана опашка, чакрата (в Индия), окото, обръчът, огърлицата, поясът. У древна Персия виждаме Зеруана, безграничното време – представяно от браманите в Индия като чакра (кръг) – да фигурира върху издигнатия пръст на главните богове. Тоя образ стои в тясна връзка с най-важното от мистичните Питагорови числа – нулата – и с най-големия от боговете на тайнствата – Йао. Египетският Кнеф (Хнуфис), образ на Божествената Мъдрост, се изобразява като змия, която бълва яйце: от него излиза Фта, представляваща зародиша на вселената. Бабилонският бог на небето се казва Сарос, което значи „кръг“; още го наричат Зероана или Зеро, което значи „колело“.

Чертата е друг елемент на символа. Платон казва, че правата черта е по естество права; кривата е нейното допълнение и видоизмяна. В индуската космогония Свайамбува произвежда Нара (мъжко начало) и Нарри (женско), които оплодяват вселенското яйце, отделно се развива Вираджд, Създателят. Нара се бележи с отвесна черта, образ лингам (фалос), а Нарри – с водоравна, образ на Йони (ктеис). Отвесната черта е била всякога символ на власт, движение, действеноост. Примери: стаповете на вождите от магдаленската епоха, царските жезли и тирсове на Посветените, обелиските, стълбовете, пилоните, мечът. За белег на това, че човек е цар на животните, служи неговото отвесно положение. Най-силният слънчев лъч пада отвесно върху земята: това намираме изразено в обелиска, в

менира от неолитичната епоха, в минарето на мавританските и арабски джамии, в звънарницата на романските църкви и в пинакла на готичната катедрала. Напротив – водоравната черта символизира покорност, покой, страдателност. Примери: успоредните лъкатушки на египетската стенопис, равната повърхност на вси алтари, ничком падналият роб или богомолец, гробничните камъни – сложени плоско върху земята, легналият мъртвец, подът на храмовете, жертвеният дискос, костената плоча и папирусът, отредени да се пише на тях.

Числото и чертата се сливат, за да дадат орнамент. Орнаментът е образцов символ. Основните геометрични фигури са символи и тяхното съчетание личи в орнаментното съкровище на древността. Архитектурните паметници са сложно сглобяване на такива символи: пирамидата лежи върху квадрат, египетският храм – върху правоъгълник, базиликата – също, браманските пагоди – върху шестолъчна звезда, будистките дагоби – върху кръст; основата, лицето, вътрешните и външни стени на сградите: всичко е съчетание на символи, математично построени.

3.

Питагор смята, че от петте изгледа на телата, които нарича „математични форми“, земята е образувана от кубове, огънят – от пирамиди, въздухът – от осмостени, водата – от двадесетостени, а вселенската сфера (етерът) – от дванадесетостени. Платон мисли същото. В тия пет форми и египтяните са синтезували според Аполодор и Плутарх вси видими тела откъм геометричен скелет. Древните художници са стилизували пламъка като пирамида, а въздуха – като осмостен, ако се съди по техните архитектурни паметници. В посочените геометрични скелети те са намирали изразени числото и чертата.

Когато е трябвало да работят на плоскост, геометричната фигура е била достатъчна. С черта се е предавала всякога идеята, затворена и действуваша в даден обект. Нещата и съществата са били стилизувани в геометрични фигури, в чертежен орнамент. Всяка геометрична фигура следователно е изразявала идея. Триъгълникът редом с квадрата и кръга е бил един от най-значителните образи. Свещените три букви, изразяващи мистичната формула на древния браманизъм – съкращение на цялата наука, философия и религия, – са били нареждани в триъгълник:

А

У М

Тъй наредени те значат: „създаване, пазене, преобразяване“, но изглежда, че – вън от тоя достъпен смисъл – са имали и незнайно нам мистично значение в свръзка с три главни прояви на божеството и с потайните начала на човешката природа. Съкровената дума, която индуските свещени книги наричат „ключ на душата и вселената“, е била изрязана върху златна триъгълна плоча и пазена в алтара на Астарта.

Верни на тия начала, индуските скулптури ни дават тройни изображения на Свайамбува, наречени „тримурти“. Много изваяния са троелики; тъй Нара, Нари и Вираджд са началната троица; Агни, Вайа и Сурия – проявената; а Брама, Вишну и Шива – създателската. Често ги намираме изваяни в една фигура с три лица и много ръце, накичени с магичните и философски емблеми, що им отреждат ведите и пураните. Също тъй китайският кумир Сампао е съчетан от три лица, еднакви, отдето и да ги погледнеш. Върху един медал в Ермитажа стои изображение на троен бог, седнал на лотос; тоя медал е взет от северните татари. Освен това триъгълникът е дал фронтоната на гръцкия храм, страната на пирамидата и на халдейската зикурата, челната стела на персийската гробница.

Силата на чертата личи дори в свободния орнамент на древните стилове; общите растителни стилизации винаги запълват определено място тъй, че силуетът очертава известна геометрична фигура; розетата – пълен кръг, палметата, фестонът и шевронът – триъгълник, гирляндата – полукръг, меандърът – квадрат, оливетата и нанизът – правоъгълник, акантината – двойна харфа, торсадата и какеронът – ромбоид, трилистникът – ромб, волутата – елипса, винетката – сърп.

Най-опростен орнамент е буквата. Древните хиероглифи – египетски и хетски – са истински символи. Едва по-късно те биват опростени дотам, че служат за израз на понятия, а сетне и на представи. Най-типични са анаглифите – символни изражения, изразявани по скулптурните паметници. В своето „Късо ръководство по хиероглифичната система на древните египтяни“ Шампольон пише:

„Ако е имало в Египет, както многобройните твърдежи на древните ни мъчно позволяват да се съмняваме, система, запазена за жреческото съсловие и за малцината, просветявани от него в Тайнствата, тя сигурно трябва да е наглеждала рязането на анаглифите. Тия барелефи и фантастични картини работят само чрез символи и очевидно съдържат най-скритите тайни на тогавашното богознание.“

Според Климента Александрийски египтяните бележат слънцето под вид на бръмбар – „тъй като това насекомо, след като втвърди на топка волския тор, търкаля го на гърба си отпред назад. Те вярват, че бръмбарът живее шест месеца под земята, а останалото време – на повърхността на

земята. Те добавят, че бръмбарът вцърква в топката, образувана от него, семенен зародиш, та по тоя начин се размножава.“ („Stromata“, lib. V, c. IV). Като изхождаме от началото, че истински символ се създава чрез наподобяване по действие, а не по външни признаци, „трябва да знаем, че бръмбарът – като символ на слънцето – е много по-сполучлив от кръга; еднакво сполучливи са и другите два слънчеви символа – корабът и крокодилът. Но не трябва да забравяме, че всички тия символи не подразбират видимото слънце, а Невидимото Същество, чието тяло е слънцето според книгите на Хермеса. От друга страна, символите стават достатъчно широки, за да задоволят дори копнежа на съвременните художници, ако вземем предвид, че вселенската, оплодяваща, животворна и създателска сила, отбелязвана с тях, се корени и в душата на човека, а не само в природата. По тоя начин символизирането може да се вдълбочи, додето проникне в потайните бездни на душата – и много древни символи биха могли плодовито да се възобновят от даровит художник.

Сред хиероглифите намираме типични сближавания по действие, доста любопитни: рогът или копитото значат работа, змията – цар, заекът – изпитание, ястребът – раждане, запалената кандилница със сърце отгоре – Египет, рашето – Просвета, човек под лотосова чашка – жрец, вратата – Тайнство, жабата – мълчание и тайна, песоглавецът – букви, знание, жертва, фениксът – душа, ибисът – сърце, щурецът – Посветен в Тайнствата.

Много хиероглифи са минали като орнамент от Египет в другите страни и художниците са ги употребявали – често без да подозират, че използват потайното писмо на жреците. Талазният извитък, назъбената двойна черта, стълбовидният извитък, фризьот от решетови сплитки, шестолъчната звезда, кръстът Тау, окото, брадвата, бичът и перото са минали у всички по-сетнешни орнаментики, дето – в повечето случаи поне – са служели само за украса.

4.

По повод един барелеф, що изобразява асирски военачалник, Гобино казва: „Идея за победоносна сила е изразена в мощните, напрегнати членове на фигурата... Но каква е главата? – Тя е нищожна, лишена от израз, безстрастна.“

И египетското, и асирското, па и индуското изкуство си служат с условния израз – замръзнал, паметен, запечатан за цели векове. Те имат избраната замисъл: „идея за победоносна сила е изразена в мощните, напрегнати членове на фигурата...“

Аналитичното изкуство – ако изкуството от възраждането насам (с малки изключения) може да се нарече тъй – можа да се домогне най-

много до създаване израз на лицето, защото изразът е най-високото, което природата може да даде на художника в един съзнателен модел – и то при обилни психологични знания. Изразът се дава чрез линии и форми, но това отношение между линия и форма се налага от природата; художникът го постига чрез копиране на предварително нагласен модел, чрез познаване отношението между вътрешното и външното действие, – между душевното движение или характер, и пластика или мимика. Най-плодоносно е в такива случаи за художника да постигне (сиреч да нагласи и копира) точно оня израз на лицето и онова движение на тялото, които отговарят на душевното вълнение или на характера, що иска да изобрази.

Скръбните скоби в историята на изкуството – от края на средните векове до началото на този век – отдалечиха художника; той биде тласнат по лъжлив път, за да усвои материалистичния поглед върху природата като предмет на изкуството. Най-горното, до което успя след шествековна упорна работа да стигне този заблуден дирител, бе формалното изкуство.

Синтетичното изкуство, прегърнало заветите на древността и средновековието, призна между линията и формата ново отношение, много по-важно за художника; това отношение се нарича маса. Линия и форма съществуват в природата, но маса – не. Масата не се копира, а – създава.

И символ, и стил – растат върху масата.

Но – що е маса?

Основните понятия в теорията на изкуството са били различно определяни. И днес има още материалисти, които под линия разбират чертата, под форма – облата повърхност, а под маса – веществото. В такъв случай най-много маса би имало у Рубенс, най-силна линия у Дюрер, а най-добра форма – у ония, що пишат цветя и зеленчук...

Въпросът за масата изпъква едва в началото на този век! Сигурно под маса се разбира онова, което наричат с тая дума хората от улицата ...

Тъй като масата е известно отношение между линия и форма, тя може да бъде разглеждана двояко: или като елемент на рисунката, или като средство за композиция.

Линията изразява движението на съставните части на модела – жив или бездушен, все едно. Тия части в природата са съчетани в единство, за да вършат работа: всяка изхожда от дадена точка и се стреми към друга, дето се свързва с останалите части. Окото на анатома намира органи, а окото на художника – петна. Но тия петна са насочени към ред точки – и тяхното движение се предава с линия. Следователно линията не е контур, не е силуетна черта, не е и граница между две петна, а – самото движение на петната; в природата има малко линии; само петте посоки

на пръстите, почти успоредни в движение, и общата посока на дланта; прострелната ръка е „бедна в линия“. Свитата в юмрук е – напротив – богата: там всяка фалангина и фалангета имат свое движение, палецът се поставя в особено отношение към четирите останали пръста, а свитата длан се сбръчква и нарязва на ред тънки форми – всяка с особено движение. Затова в този случай ръката е „богата в линия“.

Ако разгледаме всяко петно като самостоятелно цяло, а не в отношението му към другите, – като част, що живее сама за себе си с известен дял светлина, сянка и багра, ние получаваме форма. Богатството във форми не се дължи на тяхното количество, а на качеството им. Пролетното небе е „бедно откъм форма“: по синьото дъно виждаме пръснати твърде много бели облачета – накъсани, еднакви по изглед и багра, различни само по големина. Друг вид взема неспокойното небе: един градоносен облак изменя небесносиньото от мътен ултрамарин до гъсто индиго, а самият облак е пълен със злокобни приливи на тъмни багри – набръчкан, сбран, силно извит в огромно заплашващо петно. Такова небе е „богато откъм форма“. В природата има и форма: достатъчно е художникът да я схване, опрости и подчертае в характерните места, за да я направи изразителна.

Но маса няма в природата. Аналитичното изкуство не може да даде маса: първо – то я не намира в модела; второ – няма средства да я създаде.

И така – що е маса?

Линията е движение, формата – плод на това движение; масата е връзка между идеята, чието облекло е формата, и проявата на тая идея, чийто път е линията. Затова съвременното стилознание – като дири разрешение на въпроса за масата, извърща поглед назад и се спира върху Платоновото учение за идеите. Аналитичното изкуство намираше опора в оная естетика, която трябваше да бъде по принуда материалистична; тя наричаше маса – веществото, купа, грамадата, защото това бе едничкото, което художникът може да види. Но синтетичното изкуство се опира на идеалистичната естетика – на новото стилознание, което твърди, че масата е нещо чуждо на природата, но свое на духа; – че масата е нещо, което трябва да се създаде.

Разгледаме ли петното като ред от точки, що се движат от прието изходище към дадена цел, получаваме линия, сиреч повърхност в движение, повърхност като движение. Ако пък разгледаме същото петно като застинала следа на това движение, като завършен плод, живущ самин за себе си, ще имаме форма, сиреч повърхност в покой, – петно, което води свой живот. Линията е движение, затова художникът я постига с рисунка, с геометричен скелет, с ред черти и мазки – онова, що се нарича замах. Формата е застой (поне в отношение към съседните петна), затова

художникът я постига с колорит или моделуване, с повърхност, с геометрична фигура, с плътно долепени цветни петна, с онова що се нарича изучаване. Масата изразява идеята, що оживява цялото – невидима за окото, но достъпна за художественото съзерцание. Тая идея се проявява за художника в особено отношение между линия и форма: у живия модел това отношение наричат жест, поза, движение, характер, експресия. Но то е още проява на идеята; самата идея не се вижда в природата: вижда се изразът ѝ. Затова художникът не може да копира маса, а трябва да я създаде: идеята е плод на умозрителна или интуитивна работа.

Върбата с наведени клоно не плаче в природата. За естественика тя е род дърво – *Salix babilonica*. Но за художника е скръбно същество – той я кара да плаче на картината. Наистина има модели, които по-изразително предават експресия, поза или жест: доста е художникът да отхвърли излишното, да подчертае най-важното и да приведе в единство потребните елементи, за да даде маса. Също тъй в природата има цветя, които по-лесно се стилизират от другите, но стилизирани цветя няма.

5.

Стилът влага художествен възглед в творческата работа, създава логика на линии и форми, избира ред композиционни похвати, подвежда природата под свои условия на схващане и предаване, внася единство на художествения характер в разнообразни творби; накъсо – дава определено отношение между художествен идеал и художествен израз. Масата е нещо частно: тя само изразява художествен възглед, като прави творбата психологично ценна. Стилът е цел. Масата – средство. Може да има стил, който отрича или не знае масата: барок, рококо, империя, сецесион, йонийски, коринтски – от историчните стилове; стилът на Рубенс, на Рафаел, на Бьоклин, на Лийберман – от художнишките. Но масата не ражда никога безстилна творба.

Без да изпадне в крайност, човек би казал: маса има дори там, дето линия и форма са сведени в енигма, за да не се различи вече отде са произлезли; тъй е при крайно стилизуване: в азбучните знакове на най-древните народи, в цифрите, в орнаментиката; там идеята се е облякла в най-простите си одежди. Тя е почти гола – видима не за окото, свикнало да вижда само форми, а на вътрешния поглед на синтетика, математика или символа. Масата е най-верното средство за създаване на символ.

И тъй, стил и символ се събират върху масата; само масата създава символичен стил. Махнем ли масата, ще имаме емблема, художествен разказ, иносказание. Ще имаме свързване на понятие (а не идея) с видим предмет (а не със стилизирана природа) чрез външни признаци (а не по



действие и сънища). Емблемата се създава по наподобяване, а символът – по вътрешна аналогия, според закона за съответствията.

Тъй като формата е плод на движението, а линията – израз на това движение, линията е първично средство за схващане на природата и в ранните изкуства е държала винаги преобладаващо положение. Изображенията на животни в Комбарелската пещера (край Еза) са барелефи, тия върху Так-Керския камък – също, асирските и египетски изображения са дълбани, рязани или писани нашироко; изпъкналостта се явява отпосле. Първите творци са били привлечани от движението и него са смятали за главен признак на изобразяването: тая обич към живота, проявен в движението, ги е държала в толкова властен плен, че дори първата скулптура е барелеф, отсечен в мощна и дълбока линия. Формите са съвсем общи: те са вредом, подчиняват се на линията; дори контурът влиза навътре и се завива, за да очертае мускул, а след това продължава нагоре и бърза да посочи движението на гъвкавите членове (Асирия).

Фигурата в предисторическото изкуство (пример – Магдаленската епоха) е само няколко черти; животното и дървото – също; водата се рисува с успоредни вълнообразни лъкатушки, а планината се дава само с гребена си. В тия знания за линията като преобладаващ елемент се корени в появата на хиероглифа и първите орнаменти.

В съвременното изкуство символ и стил се много тясно сплитат. Боравенето със символи води всякога към синтетичен стил: тъй се явяват архаизмът, примитивизмът, експресионизмът. Стилът е единство в ред признаци, свързващи художествения идеал с художествения израз. А символът изразява състоянията на голата душа, която граничи в своите дълбочини с космичното. Затова неодоушевената природа чрез символ се влага психично съдържание, а в одушевената – космично. Отгук изхожда стремежът към крайна простота, едно стилизиране и монументална изразителност, присъщ на съвременните стилове.

Опора на тоя стремеж е признанието, че изкуството има за основен вътрешен белег субективността. Аналитичното изкуство следователно не е изкуство, както науката не е поезия. В реда на художествените творби жанровата живопис, мъртвата природа, реалистичният или импресионистичен пейзаж, студентите актове, натуралистичният портрет или историчната композиция заемат мястото на прозата в словесността: те не са изкуство. Може да са скъпи документи за етнографа, естественика, историка или психолога, сиреч опори и помагала на науката, но изкуство не са. Те са редом с творбите на изкуството онова, което е публицистиката или дидактичната проза, пътното описание или – най-много – опитното изследване със студено, точно око и вярна, но безстрастна ръка.



Изкуството, при което е възможен стил, начева оттам, дето художникът се сили да заключи своя замисъл в стилизувани природни елементи. Защото изкуството не може без трагедия, без постигане на космични тайни, без душевно рудокопство – или поне без личен възглед за потайното в Света и Човека.

Сп. „Везни“, г. II, 1920–21, кн. I.

Николай Райнов

ЖИВОПИСЕН И ДЕКОРАТИВЕН СТИЛ В РАЗКАЗА

1.

В изящната книжнина стилът добива по-друго значение, отколкото в пластичните изкуства. В живопис, архитектура, графика и декоративно изкуство можем да говорим за *стилове*; а в роман, повест и разказ трябва да говорим само за *стил*. Това единствено число ограничава нашето разбиране за стил, като ни напомня, че епосът изобщо гони по-друга цел и, като последица от това, принуден е да си служи с други средства. Между епоса и пластичните изкуства има всеобщо техническо мерило – ритъмът. Но додето поемата може да бъде донякъде сравнявана с живописна композиция, на разказа и това не всякога допада, защото е принуден да работи с особен – ограничен – ритъм: разказвачът се доброволно отказва в повечето случаи да си служи със стих. Дори в най-основната разлика между пластични изкуства и поезия изобщо – че първите творят в пространство и върху пространство, а вторите във време – се доглежда ясното ограничение на всички книжовни родове. За да развият стилово богатство, пластичните изкуства владеят всички изкуства, а поезията в това отношение е доста бедна. Широкото понятие „стил“ у пластичните изкуства става тясно и, по необходимост – ограничено в поезията. Особено у разказа то се толкова стеснява, че много пъти под „стил“ хората разбират „слог“, „език“ – начин на излагане.

Слогът е само съставно в стила, както езикът е съставно в слога; тая разлика не е била често правена. Понеже в тоя случай имаме нужда от две-три названия, за да изразим ясно разграничени понятия, зле ще е – да смятаме, че думата „слог“ е български превод на „стил“. Разликата скоро ще проличи, стига да разберем, що е стил в разказа. За пластичните изкуства стилът е нещо по-широко: там последователните и постоянни признаци на изобразяване добиват своя за художника характерност – по тоя начин стилът става творчески път, що свързва художествен идеал с художествен израз. Но за епоса и частно за разказа стилът е нещо по-тясно; като крайно средство – той трябва да изрази дадено движение във време; този израз трябва да носи художествени черти, сиреч – и най-неподвижното вещество трябва да се устреми, оживи и раздвижи, тъй че да пробуди в четеца естетическо вълнение; още: редица движения, без които е

невъзможно главното движение, и най-сетне фигури, пейзаж, подробности, среда, положения, разговор, отделни душевни талози – всичко това трябва да зависи от погледа, който осмисля главното движение и подчинява на него всичко останало. Погледнем ли оттука стила в разказа, той ще ни се яви не по-малка сложност, отколкото в което и да било от пластичните изкуства. Главно, тука стилът е повече изразно начало, отколкото художествено убеждение; повече средство, отколкото начален поглед.

В разказа намираме три изразни средства, едно от друго по-широки: език, слог и стил. Има разказвачи само с език, често с хубав език: Херодот, Хофман, Апулий, Ричардсон, Карамзин; други – със слог (и те са твърде много, макар и по-малко от първите): Сенкевич, Киплинг, Бърнсон, Лесков, Тьорие, Юго, Келерман; трети – със стил: Швоб, Буберс, По, Хансон, Анатол Франс, Михаил Кузмин, Брюсов, Якобсен. Езикът предлага най-основни и прости искания: разбран израз, гладкост, обикновено благозвучие, прости думи, възможна късота, повърхностно вникване в разказваното; езикът е за анекдотисти – най-долния род разказвачи. Там се търпи и наивното, говори се на всички грамотни, разказва се онова, що е всекиму достъпно. Слогът иска нещо повече: точност, звучност, изразни думи, подбор на изречения, които поражда връзка със сетивни впечатления, повече простота, по-дълбоко вникване в разказваното, редуване по ритъм на късите изречения с периоди; слогът е усъвършенстване на езика, работа над него за художествена цел, одухотворяване на изречителите от дълга употреба думи, чрез особено място в изречението: слогът е за разказвачи, привличани от бита; със слог работят ония художници, които не се силят да направят от две страници два реда, а сякаш гонят обратното; творбата на много от тия разказвачи често пъти представя умно и сносно развита тема. Стилът – в тясна смисъл – работи над езика по особен начин, за да получи *особен* слог, *свой* слог. Мъчно е да се изложи, как се води тая работа; но все пак примери могат да се дадат. Стилът иска най-много: езикът трябва да изразява *тъкмо* това и *само* това, което налага художественият образ, и то *тъкмо* *тъй*, че образът да се изрази с приблизително същата сила, с която живее във видението на поета. Изразът може не всякога да бъде разбран, както биха желали грамотните: има бездни, в които се надниква, без око да долови ясен образ; но тоя израз трябва да бъде точен. Гладкост не е всякога потребна; стилът на Достоевски не може да се нарече гладък; но въвн от спор е – че той има стил. Дикенс и Флобер са много по-гладки, без да имат дълбочината на неговия стил. Благозвучието се също особено разбира; то е потребно дотолкова, доколкото може с подбор на звуци да се подчертае сетивната ценност на образа; и още – доколкото наредбата на звуци, срички и думи

успява да повтори в ритъма движението на изобразяваното; ясно е, че тия средства се обуславят от вникването в езика и от усета към звуковата ценност на всяка дума. Простотата е също цел; но тая цел е подчинена; главното е – да се изрази видението с колкото се може по-малко средства, без да опростее самото видение, а тая простота личи едва в израза му. Писател със стил няма да нареди десет двусрични и едносрични думи една до друга, нито повече от пет къси изречения едно след друго. Но той ще умножи новите редове, ще пести изреченията и ще избягва дълги думи.

Целта на такава работа е – колкото се може по-дълбоко вникване в разказваното; сиреч – толкова съвършен израз, че и най-дълбокият поглед, втрещен в душата, да може чрез него да разкаже, що е видял. Но това е само една от многото цели. Негли най-достъпната за мнозинството четци. Всички стилни разказвачи не са без друго душевни рудокопи; някои – като Жюл Ренара – придават на всичко видено наоколо (животни, растения, камъни) психични черти; но, все пак, те се не ровят в душата; други – като Пол Адана – възкресяват със сетивни подробности художествената страна на минали епохи, също тъй с малко грижа за психологично изследване; трети – като Сервантеса – избират само крайно очебийното и могат в избрано типичен образ да включат общочовешки черти; четвърти – като Анатол Франса – пропиват художественото вещество на разказа със спокойствието на своя епикурейски възглед, и всичко разказано добива отсянка на величаво безразличие, чисто живописно студенина, непринудена самотност – качества, непостижими без особеностите на подобен стил; пети – като Толстоя – напротив, явяват пред нас и лица, и положения, и случки, и разказна среда – все като средство за характеризиране, без оглед към особено психологично тълкуване или към критична преценка на битовите черти.

И тъй, стилът бива създаван за разни цели; но разнообразието на стила у ред образцови стилни разказвачи – с оглед към основната цел на всякого – не поражда още толкова стилове, колкото и стилисти. Затова и в разказа има *стил*, а не – *стилове*.

2.

Все пак, пред нас въстава ясно поне една задача: да разграничим, додето е възможно, стилното творчество, макар и само като работа върху езика, без да се вземат пред очи още по-тъмните въпроси – композиция, създаване на основно разказно движение, психологично построяване на разказната мрежа и други, които все не са лишени от връзка с основния въпрос за стила.

Когато изхождаме от пластичните изкуства, в разказа можем допусна две стилни посоки: живописна и декоративна. Думата не е за два стила, а за два различни възгледа върху стила; за два стилни похвата. Но тъй като те се твърде много различават един от друг, можем да смятаме, че са възможни два стила – живописен и декоративен, макар че досега още нямаме нито чисто живописен стил, без декоративна намеса, нито декоративен, съвсем свободен от живописни примеси. Но възможност за два стила има; работата е – да се отстранят от живописния стил твърде съблазнителните отклонения в декоративно стилизиране, а от декоративния – суровите, нестилизирани още подробности. Досега са малко творбите и от чисто живописен стил, и от чисто декоративен; обикновено творците са работили смесено: в една и съща работа се сплита декоративен копнеж с живописно изпълнение, или пък един и същ писател дава ред живописни творби, между които се мярка и по някоя декоративна. Тъй, от Пол Адана имаме живописни романи: „Сила“, „Аустерлицкото дете“, „Юлско слънце“, „Тайната на тълпите“, в които се месят и декоративни елементи; редом с тях – чисто живописни: „Мека плът“, „Нови сърца“, „Силата на злото“ и „Лъвовете“; а най-сетне и опити за чисто декоративна работа в стила от съответната епоха: „Базили и София“, „Ирена и скопците“, „Византийски княгини“. Наред с „Нилс Люне“, Якобсен ни дава и декоративен роман от XVII век – „Мария Грубе“, дето изобилствуват стилизации, макар и още сурови. Анатоли Франс написа свежата „Съвременна история“ – четири битово-живописни романа, макар и не паднали до изтрита жанрова живопис; но те са негли отклонения за художника; неговите главни работи са: „Седефената кутия“, „Градината на Епикура“, „Изворът на Света Клара“, „На белия камък“ и „Таис“, дето са дадени негли най-успешните опити до днес да се стилизира, като се избягва все повече и повече чисто живописното. „Клио“ държи среда между тия две купчинни книги на големия майстор.

Както е очевидно, стремежът не е нов. Още Едгар По в „Сянка“ и „Мълчание“ даде ненадминати образци на работа със стилизирано слово. Декоративен копнеж личи и в Метерлинковия разказ „Избиване на младенците“. В Русия живописният размах на Тургенев, Толстой, Чехов и Достоевски, които никога не се мъчеха да стилизират, извика появата на Брюсовия „Огнен ангел“, на Кузминовите „Подвизи на Великия Александър“, както и на по-малки декоративни разкази от Марка Криницки, Сологуба, Леонид Андреев и други. Строго стилизиран характер носи „Кръстоносният поход на децата“ от Марсел Швоба; редом с тая книга трябва да спомена двете творби на един немец – Мартин Буберовите „Балшемови легенди“ и „Раби Наманови истории“. Трябва да се не изпуснат и притчите на Оскар

Уайлд, както и някои от приказките му, но „Портретът на Дориан Грей“ е лоша творба дори и като живопис.

Най-голямото достойнство на стилизатора е: характерност. В декоративната посока характерността е нещо по-друго, отколкото е в живописната. За живописеца-разказвач е необходимо да изпише дадено лице с такива черти, че то да изпъкне незабравимо във въображението ни, да ни се натрапи внушително и властно. За декоратора, който не трябва без друго да бъде пластик, това не е нужно. Доста е това лице да се даде стилизирано – и вярно да изпъква вредом, дето стане дума за него, без да се отрича или да си противоречи. За декоратора е потребна друга характерност, нуждата от която тласка такива разказвачи в изучаване на истории или народни стилове. За да се внуши на четеща настроението, свързано с дадено място, положение или случка, използват се установени вече подробности, известни за посветения четец. Тия подробности се дават от историята, паметниците, летописите и книжнината на дадена епоха, ако въпросът засяга историчен стил. Ако ли е дума за народен стил, необходимо е да се изучат народните умотворения, обичаи, накити, премени, вярвания. И в двата случая разказвачът предполага просветен четец, комуто дадени думи ще звучат като цитат, напомняне, загатване или отражение на нещо познато. Стилизираното слово изобщо има работа само с черти, на които не е чужда изобразяваната епоха. Ако на даден четец е непознат римският и палестинският свят от времето на Тибериус – с неговите философски възгледи, игри, спорове, борби, изкуство, книжнина, пристрастия или пороци, той не би притежавал нищо при прочита на „Иудейския прокуратор“ от Анатоли Франс. Защото целият разказ е пропъстрен с декоративни подробности, неясни загатвания, цитати, спомени за места, случки и лица, тясно свързани с любопитния лик на епохата. Да се съберат тия подробности е вече работа на културна подготвеност от страна на писателя, но безспорно е, че и четците трябва доста да знаят.

Когато се работи в народен стил, въпросът звучи по-просто. Трябва най-напред работата да се издържа в народен слог; това е по-лесно: много пословици, народни думи, късове от приказки и песни – биха дали на разказвача готови сравнения, образи, цели изречения, що могат да се вземат на готово. Творческата работа върху стила иде отсетне: това градиво трябва да се отеса, да се сглоби, да се свърже. Потребно е чувство за мярка: кое да се задържи, да се сложи, за що би потрябвало. Но това е само половината работа: да се работи в стил, не значи да се преписва народния език, а – да се строи стил от тоя език, да се приготвят нови образни изрази, нови езикови средства – по аналогия на дадените и проучените. От примерите в народния език трябва да се изберат само някои –

най-образцовите – но и трябва да се окръжат с нови изрази – плод на творческа работа, а не на готово заемане. По този начин се постига характерност. Подобните средства отведнъж внушават на четеща желаното настроение, като будят у него по асоциация определени представи.

3.

Колкото и да се сплита декоративната посока на изобразяване с живописната у много съвременни творци, между тях има рязка отлика. Живописецът работи с прясна, сурова реч, а декораторът – със стилизирана. Най-мъчното е в този случай – да се определи стилната работа на единия и другия; всеки постига посвоему начертаната цел; колкото стилизатори има, толкова и стилизации; изглежда, че най-лесна е работата на живописците в разказа.

Живописците се стремят да изобразят разказваното колкото се може по-убедително и правдоподобно, като се грижат най-много за пластичността на всички образи и на движението на изобразяваната случка; всичко изобразено трябва да изпъква ярко, а случката да се разбие на ред положения, но те да не замръзват, а да се движат пред четеща с оная бързина, която желае разказвачът. Достоевски си представя, че писателят трябва „просто да гледа – и да рисува“. Мопасан говори за себе си: „Когато пиша книга, аз просто пренасям на хартия ред наблюдения или образи, що съм получил преди това и отделил от купчината свои впечатления... Критиците казват за мене, че съм бил безличен писател. Право е, че се пазя като от чума да излагам в книгите си свои убеждения“. А Флобер, според Мопасан, казал: „Трябва да се пише тъй, щото четецът, през всички очертания на буквите, които употребявате, за да образувате думи, да вижда гримасите или ясното лице на вашите герои. След това, когато описвате залез слънце, тая страница трябва да се вижда на четеща червена; или пък – зелена, ако му рисувате поляна. Всичката работа стои в това – да намерите потребните думи и те под вашето перо да станат сочни, отговарящи, пъстри, пълни с шарки, звучни и нагледни.“ Наистина, за живописца работата се ограничава тъкмо с това. Но и този подбор на думи е мъчен. И на най-големите пластици се е отдало да стигнат до сетивна нагледност в разказа след дълги години работа.

Най-мъчно изглежда за живописца да доведе слога до стил, сиреч – да стигне до външно и вътрешно единство. Якоб Васерман, като схваща стила не толкова високо, често го отъждествява не само със слога, а дори с езика; за него, да речем, Херодот има стил, защото „творбата му обладава пълно единство на стил – не само външно, ами и вътрешно: човешките дела се вършат по насока на Върховната справедливост. Пропита от

тоя възглед, неговата творба добива не само нравствено големство, а и художествена сила.“ Но трябва да се признае, че такова средство за спояване на външно единство с вътрешно е – ако не наивно – поне несъществено. Възгледът не е техническо средство на разказвача, а стилът има работа само със средства от той род. Сам Васерман не е смогнал да се домогне до стил; у него има само слог.

Нуждата да се постигне вътрешно и външно единство дават на стила и друга работа – не само да се изобразява с точно избрани думи, даващи нагледност и сетивно впечатление. Стилът трябва да помогне, за да се образуват характери и те да заговорят, да задействуват, да се задвижат. Додето в първия случай са потребни съществителни и прилагателни, сега иде ред на добре подбрани глаголи и причастия. Нишките на действието трябва да се преплитат колкото се може по-планомерно, за да извикват навреме отделните разказвани случки, за да ги свързват причинно една с друга, да ги разбиват на отделни положения и да изтъкават от всичко това главното разказно действие. Стилът трябва да даде разговор, да свърже чрез него лицата и пак от него да развие новите случки. В някои случаи разговорът има двигателно значение, както е със Сервантес, Пиер Лоти, Хамсун, Гогол; в други случаи има характеризиращо значение, както е с Толстой, Пшибишевски, Достоевски, Дикенс; но възможен е и трети случай, когато разговорът само скъсява разказа, като пести откъм описване или изобразяване на положения и случки: такива са случаите с подчинения разговор, срещан у много съвременни романи. В трите случая живописецът трябва да се отнесе по три различни начина към своя стил, за да направи с негова помощ потребното, като избегне опасната възможност – четецът да си помисли, че книгата е писана от трима автори...

Гьоте би могъл да послужи за пример на най-студен и отмерен стилист; у него всичко е обмислено, предварително пресметнато, скъсено – и често разказът му стига до безразличие в тона. Тоя стил добива дори математичен характер на някои места у „Вилхелм Майстер“. И въпреки това, Гьоте не е най-добър от живописците в разказа. Той стои, не ще и дума, по-долу от Толстой, Дикенс, Достоевски. Стилът му не издава оная интимна нагледност, която е своя на големите разказвачи. И тъй, стилът не е само работа на ума, а еднакво и на сърцето: мисъл, останала чужда за мнозина сносни живописци... У Гьоте дори разказът добива изключително философска цена; движението става независимо от него, дори – въпреки него; той учи, както учи Анатол Франс у някои свои творби („На белия камък“), чиято цена се силно понижава от това.

Въпреки постоянните признаци на стила у даден писател, самият стил не е постоянна единица; макар и „скелетът“ му да си остава все един –

особено у декораторите – надслойките се менят в зависимост от изобразявания предмет. Съгласието между съдържание и съответен израз в разказа обикновено зависи от две неща: от трайността на творческото видение във въображението на поета и от гъвкавостта на неговия стил, всякога еднакво годен да отлее в реч точните образи на видението. Следователно, тая гъвкавост на стила е важно условие; при всяка нова замисъл е потребно стилът да обходи пътя на творческата работа, чийто плод е видението, и да дочака готов това видение, за да го снее в света на словото и да го изрази най-подходно. Всяка нова творба иска едва ли не и *нов* стил, поне – *обновен* стил. За живописците това може още да не е правило; те не дирят подобни достойнства: романите на Зола си приличат по стил толкова много, че никой не би могъл да ги отличи един от друг. Но за декораторите, които работят със стилизирана реч, това е важно условие.

В разказа – бил декоративен или живописен по изпълнение, все едно – важно е движението. Без движение няма разказ. И стилът трябва да дава и външна, и вътрешна постройка на езика – все съобразно с това движение. Живописният стил е съвсем свободен в това отношение; неговата грижа е да тласне езика, според наблюденията, що е събрал разказвачът около дадена случка, и да се сили точно и поразително да ги предаде. Обаче декоративният стил не може да бъде толкова волен; стилизаторът не смее да работи с пресни и сочни образи, пренесени от живота върху хартията; неговата работа налага – преди всичко даденото да бъде стилизирано, сиреч да носи общочовешки черти, като се махне от тях всичко случайно и лишно. Идеал на стилизатора е монументалният стил. И затова тука повече, отколкото в живописния разказ, се налага тясна връзка между действие и лица. Но всяко лице трябва да живее не благодарение на действието, както живеят „епизодичните“ лица; то трябва да проявява собствен живот – годно да се прояви еднакво добре, както в това действие, тъй и във всяко друго, което би избрал създателят му; сиреч – да съществува независимо от избраното действие, дори – въпреки него. Движението по-скоро би трябвало да се създаде поради лицето, за да изпъкне то в типично действие напълно; но това движение трябва да му бъде присъщо – и с него то да покори цялото вещество на разказа, като го прелива в различни форми, съобразно със своите постъпки. Затова и декораторите предпочитат косвено изобразяване; те отбягват прякото; трябва ли да се опише външност, лице, израз, обстановка, местна среда, те дават сякаш случайно, пътьом, картината – и то по-скоро като впечатление на второ лице, отколкото като авторски думи. В тоя похват декоративният разказвач върви към драмата, дето всяко пряко изобразяване би било напълно неуместно. И затова, всяка декоративна работа трябва да бъде неразработена драма.

Докато живописецът изобразява положения, декораторът гони по-горна цел – движението. Първият разбива действието на ред положения, които се мъчи да изобрази; вторият се домогва да осмисли действието чрез редица нови действия. Единият гони пластични мигове; другият – спокойно прекарване на движението пред очите на четеца. Затова и декораторът има повече възможност да създаде жив период, изчистен от надслойка на прилагателни, числителни, сравнения и преносни изрази, а одушевен от прости и стегнати глаголни форми или причастия, здраво стегнати от добре избрано съществително. Затова е грешка да се смята, че силата на декоратора била в обилието на сравнения; епитети и прилагателни; той гони простота, пести допълненията, усилва и сгъстява подлога и прилога. По този начин периодът получава и вътрешна, и външна сила: вътрешно отразява вярно избрания образ в движение, а външно носи жив и кипящ ритъм. Върху това свойство на периода у стилизираната реч се полагат именно най-важните основи на декоративния разказ: епичната ширина и мъдрото спокойствие. Тяхна обща цел е – монументалната изразителност. Тъй като среда на разказа е всякога миналото, а мъдрият разправя за миналото кротко и без тревога. В тая точка живописецът държи по отношение на декоратора същото положение, каквото заема лирикът към епика изобщо: първият е разтревожен наблюдател или деец, а вторият – спокоен обобщител и мъдър съзерцател.

4.

За да има даден образ художественост, потребно е да съединява в себе си органическо и неразлъчно отвлеченото с нагледното, сиреч идеята с личния ѝ израз; последният може да иде от природата, от живота, от човешката душа – все едно е; изразът трябва да бъде дълбоко личен, колкото се може по-одушевен, ако не одухотворен; той трябва да кипи от обобщаваща сила. Не е ли създаден тъй, образът ще бъде анекдотичен, а не типичен. Първият все още може да мине в живописния разказ, но в декоративния има място само образ от втория род.

Подобен образ не може да се постигне със стилни средства при безразборна употреба на части от речта. Образът се дава чрез съществително и глагол; първото трябва да играе роля на понятие, на обобщаващо начало, а вторият – на нагледно съдържание, на лична проява; глаголят слага съществителното в желаното движение – и от взаимното съчетание на двете се сглобява скелетът на образния израз. Ако е потребно прилагателно, неговата работа е скромна: да изтъкне двете прави, да ги стегне още повече, да осветли съществителното, да го очертае точно, да го определи, украси или изясни. Но прилагателното всякога вреди на глагола,

освен в редки случаи, когато последният изразява състояние; па и тогава като че ли добре избраното наречие би го с полза сменило. Прилагателното задържа движението, затова трябва да се пести, да му се отрежда подходно място – и то в краен случай. Най-слабите стилисти най-малко подозират важната работа на глагола; техните творби гъмжат от зле натрупани прилагателни.

Но често простото изречение не стига. Потребен е период. Тоя период без друго трябва да бъде построен органично, да бъде издържан поне в елементарен ритъм, да живее и да се движи. С отрязани изречения се дават ред положения; действието се предава само с периоди; а в разказа няма нищо по-важно от движението: само то е способно да изрази избраното действие. Затова към главното изречение се прибавя второ – приставено, чиято работа е в отслабена степен да повтори същината на първото, за да внуши и тласне движението напред. Приставеното изречение доказва даденото в главното; освен това, то действа на четеца с определено внушение; а редом с това засилва образа и му дава по-нагледни черти, защото го поставя в движение. Тия две изречения съставят ядката на периода. Но и в двете все главната работа се пада на глагола; затова разказвачът трябва да избере развит глагол, пряк и положителен, да го отдели грижливо от другите части на речта, да го засили и да му отреди главно място, та в изречението да звучи преди всичко той.

С така създадения период се гони не само вътрешна – двигателна цел, а и външна – ритмична. Избраният тон се ту усилва, ту отслабва, ударението пада по смисъл, като подчинява главните ударения на всяка дума, изречението влиза в по-тясна връзка с частите си и със съседните изречения, речта се приспособява към онова, що трябва да бъде изказано, изразното богатство расте, макар че творецът пести думите си. Периодът по тоя начин става ограничено същество, чиито части живеят ведно и си помагат една на друга тъй, че цялото да не допуска нищо лишно и да му не липсва нищо потребно. Особено важна е вътрешната работа на периода; образът се дава отначало почти неподвижен – като зачатък в съществителното; сетне едно късо прилагателно му дава нагледност и го развива; след това глаголът го пуска в действие – и пред нас образът заживява, раздвижва се, насочва се към избраната цел. Приставеното изречение придава на образа още по-голяма нагледност, точност и убедителност; чрез второто съществително мястото на образа се точно определя, чрез втория глагол цялото се тласка още по-силно напред – и накрай образът съчетава отвлеченото с дълбоко личното: тъй се придава на образа художественост.

Прилагателното налага особено внимание поради своята неподвижност: то всякога спира съществителното и вкаменява глагола, като му не

дава да развие движение и да увлече в него съществителното. С него трябва да се постъпва внимателно и да се работи постоянно. Потребно е да се премери добре с въображението и чак тогава да му се отрежда място: инак прилагателното ще владее разгорещеното движение и периодът ще прозвучи безпомощно. Затова и в повечето случаи е особено трудно да се реши главната задача при употреба на прилагателното: дали да се свърже то със съществителното, или – вместо него -глаголът да се свърже с наречие, изразяващо същата смисъл. Това се решава по усет и дълъг опит. То е предимство на майсторите.

Пак в полза на вътрешното единство е да се изберат думи. Разказвачът трябва да кърми в душата си особен усет към пластичната точност на думата, да избира думи със запазена вътрешна форма, сиреч – живи, образни, неизтрити, бляскави, сетивни. Такива думи не будят понятие, а готова нагледна представа: с това се облекчава умствената работа на четеща и четивото върви гладко, не спъва, принася наслада. Наистина такива думи не изобилствуват вече в никой език; дългата употреба е изтъркала думите и те звучат безплодно, мъртво, сухо, неизразително. Обаче думи със запазена вътрешна форма, които – освен звуковата си форма и значението си – съдържат още и представа, все още се намират; но понапред трябва да се потърсят. Много от тия думи са стари и забравени, други съществуват ограничено в народния език, трети са изгубили вече прякото си значение под влияние на чуждици, отсетне внесени редом с тях; всички тия думи трябва да се открият и обновят. Но и между поновите думи се срещат такива, които биха заслужавали предпочитане от страна на декоратора; те се създават от всеки по-нов език и обладават голяма изразност; в такива думи понятието не се просто означава със звуково съчетание, а се изобразява, живописва, като се посочи в звуковата страна на думата един от най-видните признаци на предмета. Такива са думите: вихрушка, светулка, завой, подрумче, усойница, прилеп, заник, трепетлика, ръмол и други, в които звуковете предават не отвлеченото съдържание на понятието, а сетивния образ на една от съществителните му представи.

Самата употреба на подобни думи разширява ритмичното богатство на речта и периодът добива мелодичност. Като се изрече такава дума – да кажем думата „бран“ – мисълта най-напред се насочва към значението „браня“ (страната и народа си), а сетне и към по-тясното значение „война“, мисълта прави две крачки в тоя случай, а при думите „война“, „битка“ или „сражение“ (славянска) значението идва отведнъж, без да се мисли по него. Първото движение е по-ритмично, а второто върви по права черта; заедно с това, ритъмът добива мелодична цена и от самата звучност на

думата: „бран“ бучи като въртеж на тежка прашка („бр...“) или звъни като кънтеж на меч („...ран“). По този начин ритъмът бива обоснован и вътрешно – чрез две стъпки на мисълта и нагледен образ във въображението, па и външно – чрез готова мелодия, родена от звукоподражание. Други думи пък дават зрителни образи („пепелянка“, „червеношийка“, „светулка“), образи на движение („трепетлика“, „смок“, „заник“, „прилеп“), картинни образи („усойница“, „подрумче“, „разпътница“), слухови впечатления („ръмол“, „гръмотевица“, „клокот“, „грохване“). И във всички тези случаи се създава езиково-мелодичната или езиково-образната страна на декоративния стил. Периодът се движи ведно с дишането на четеца, като се пази от естественият, вроден ритъм в човека. Двата къса на периода – главното и приставеното изречение – се сглобяват според теснината или ширината на образа, както и според общата мисъл; когато се завърши образът, завършва се и външният ритъм – сиреч мисълта и мелодията са еднакво дълги или къси, според това, дали движението трябва да бъде по-продължително, или по-скъсено; а редом с това вътрешно се развива и външното, долавяно като ритмично благозвучие.

Стилът вече граничи с композиционната способност на разказвача, когато стане дума за самото ограждане на изреченията. Разкъсаните изречения – сбити, силни и самотни – придават бурно темпо на разказваното. Ала това трябва да има граница. Десет подобни изречения вече толкова възбудят четеца, че той хвърля книгата. А пък дългите, колкото и здраво да са сглобени откъм части на изречението, уморяват; понякога, обаче, тъкмо дългите изречения с добре установен прилог и широк по значение подлог, хипнотизират четеца, потапят го в мечти и спомени, въвеждат го в глъбините на душата; трябва да се знае, кога е потребно едното, а кога другото. Но тука вече работата на стила – в тясна смисъл на думата – се свършва. Оттука начева редица нови въпроси: композиция, внушително изграждане на образа, точно постигане на художественото видение, отношение на твореца към творбата. Но в тия въпроси и живописец и декоратор гонят едно и също: колкото се може повече скриване на творческата личност зад най-нагледна и очебийна художествена форма. Тук вече няма живописец. Няма декоратор. Има само – даровит или бездарен разказвач.

Сп. „Златороз“, г. II, 1921, кн. 1–2.

Иван Карановски

ЕСТЕТИКА НА СИМБОЛА

I. ЕСТЕТИКА НА ОБРАЗНОТО ИЗКАЗВАНЕ

Естетичното чувство обхваща активни психични сили, които се стремят да се вплотят в образи на изкуството или просто да бъдат поставени като неуловими двигатели на преживяван вътрешен процес в човешката душа. По тоя начин имаме, от една страна, произведенията на изящните изкуства – създания на способността да изразяваме и вплочаваме мислите си и чувствата си образно, – а от друга, възможността за едно самоволно оживяване в нашата душа на образи, които могат да се групират в свободни и нови комбинации. Естетичното чувство е и у тоя, който твори художествени образи със средствата на изкуствата, и у оня, който възприема тия образи и преживява илюзията им.

Между едно произведение на изкуството и човешката душа като проводник стои посредният елемент, който доставя то и който взема различни форми, според специфичния характер на самото изкуство: ритъм – в поезията, хармония – в музиката, неподвижност и пластичност – в живописата и скулптурата и пр. са общоприетите имена на неговите нюанси. Степента по богатство, сложност и сила на посредния елемент е в зависимост, колкото от творческите особености на художника, толкова и от особеността на художествената идея, вплотена в произведението. Ритъмът, хармонията и пластичността в художествените произведения, под чийто ефект попадаме, имат за цел да завладеят, да смират, да упоят, така да се каже, нашата душа и да погълнат целия неин вътрешен живот, за да ни доведат след това до състояние на съвършена послушност, като възприемаме и реализираме напълно у нас художествената идея, която ни се внушава чрез тях. И в това се успява толкова повече, колкото тая идея е по-точна и по-ясна. Ритъмът в художествено произведение, което има ясна идея, всякога ни се струва по-звучен, по-правилен, хармонията – по-приятна, а пластичността – по-жива.

Една художествена идея може да бъде представена по два начина: пряк (непосредствен) и непряк (фигуративен). Първият начин се отнася до предмети и идеи от по-просто естество и до едно просто описателно въображение, дето художествената идея не изисква голямо усилие, за да

бъде разбрана, а образът – за да бъде схванат. Именно по силата на това последно условие е възможен естетичният ефект от едно произведение на изкуството. Колкото по-голямо умствено напрежение се употребява, за да се схване едно художествено произведение, толкова по-слаб е ефектът от него. Но простото изказване не всякога е достатъчно за пълното и ясното представяне на предмети и идеи от по-сложно и по-възвишено естество. Образът на един сложен предмет, създаден посредством простото описателно въображение, макар и най-богат, не би бил толкова определен, толкова пълен, и известно умствено усилие, във вреда на естетичния ефект, ще бъде необходимо за неговото схващане; подобен образ не може да образува точка, достатъчно упорна, необходима за ритъма, хармонията и пластичността между него и нас. Поради тая причина се прибягва до образното изказване, което е присъщо на пластичното въображение. Средствата на пластичното въображение са конкретните и чисти образи, които се приближават до перцепцията и дават богати впечатления от действителността и в които, според Теодюл Рибо, преобладават „асоциациите по обективни отношения, определими с точност“ (Th. Ribot, *Essay sur l'imagination créatrice*. Главата „L'imagination plastique“. Edit Felix Alcan, Paris, 1908).

Тия образи, в които се въплъщават нашите идеи и чувства, са почти от психична необходимост за нас. Техния произход трябва да дирим в стремлението да се обективира вън от нас, да се излее нашата вътрешна природа, при което отначало нямаме още за резултат произведение на изкуството, а просто предаване известно състояние на нашата душа върху външните предмети, една симпатия към нещата, които крият за нас известна идея или значение. Обикновено тая симпатия се отнася до предмети, представляващи външна прилика с психичното състояние, в което се намираме. Нашето чувство, струва ни се, че се разделя между нас самите и външните предмети; или по-скоро, ние вярваме, че същото чувство, което ни изпълня, блика от тия предмети: ние оглеждаме нашата психична природа в тях.

Да кажем, че сме в състояние на душевно безпокойство. Нещо измъчва духа ни. Изпитваме силно желание да се изтръгнем от всичко, което ни окръжава. Хвърляйки погледи насам-натам, случва се, те падат ненадейно върху орела, хвърчащ в далечините на небето. Неговите крила са изпънати, той е в свободен полет и привлича нашето устремено внимание. Там има нещо близко нам, нещо от онова, което желаем толкова силно. И тутакси отгатваме какво е то: това е един свободен и смел дух; ние виждаме, струва ни се, че това е нашият дух, който не е вече окован, нито измъчван, и който лети на свобода.

По този начин орелът става образ или емблема на свободния и смелия дух. Известни предмети са така също емблеми на други чувства: плачещата върба и кипарисът са емблеми на скръбта; бръшлянът – на вечността; самотната звезда в мрачно небе представлява надеждата; белият гълъб – невинността и пр.

Чрез похвата, да дирим своята природа във външните предмети, нашето чувство, резултат от серия представления и идеи, добива определените си граници; то се конкретизира в тях. И посредством тия образи, съответстващите чувства могат всякога да се събуждат у нас.

При този случай на изразяване нашата душа, който е общоприето да се нарича *олицетворение*, – тъй като приликата върви от мислещия субект към външните предмети, – загрогващото въздействие върху нас е твърде силно: нашите чувства са тясно свързани с предметите, които стават техни образи.

Съществува и друг вид изразяване на нашата душа: когато приликата върви не от нас към някой външен предмет, но от един външен предмет към друг такъв. Този случай е *метаморфозата* или *преобразяването*. Нашата природа, която дири сама себе си във външния свят, вижда във време на съзерцанието, в което впада, предметите по-хубави, отколкото са обикновено. Така капките на росата, отразяващи слънцето, стават бисери; известен облак се превръща в планина и пр.

Към този предмет, в който нашето въображение трансформира друг, се намира привързано психичното ни състояние от времето, когато сме правили трансформацията. И, пред вида на подобен предмет, или пред образа му, емблема на чувство, или носител на някоя идея, у нас, по силата на закона за асоциацията на идеите, всякога може да се извикват същото чувство и същата идея, които сме изпитвали в момента, когато е ставало тяхното преливане от нашата душа към предмета. Този предмет или неговият образ ще стане точката на един вид духовно общение между нас и него. Ще имаме тогава една лесна асоциация на идеи и емоции, които са произвели самата емблема.

Не ще съмнение, тук асоциацията изисква благоприятно разположение на нашето душевно състояние. За нас, които сме открили лично известно значение в някой външен предмет, през време на съзерцанието, тая асоциация е почти непосредствена: тя се буди самovolно. Но, това не е същото и с другите хора, които не са имали случай да открият непосредствено известни значения или идеи във външните предмети. Идеите и чувствата, при такива обстоятелства, трябва да им бъдат внушени. Тук, именно, изкуството влиза в своята роля. Докато природата изразява идеите и чувствата, или, другояче казано, външните предмети въплъщават в себе

си известни идеи и чувства, изкуството се стреми да ги внушава. (Виж Henri Bergson, *Essay sur les données immédiates de la conscience*. Felix Alcan, Paris, 1908, и Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*. Felix Alcan, Paris, 1909).

Върху принципа на лесно зараждащата се асоциация, предизвикана у нас от образа на известен предмет, под който се крие друг образ, или, по-точно, в който е преобразен неговият образ, почива *символа* като художествено средство за внушаване естетично чувство.

II. СЪЩНОСТ НА СИМВОЛИЧНИЯ ОБРАЗ

При разглеждане символа като естетична форма на образно изказване три въпроса се полагат за изучаване: 1. Каква е структурата на символичния образ; 2. Как действа той върху нас и 3. в що се състои неговата естетична цена. Първият от тия въпроси представлява същността на символа, а последният е само пряко последствие от първите два.

Каква е структурата на символичния образ? Двата главни случая от естетично изразяване нашата душа – олицетворението и метаморфозата – дават ясно понятие за първите елементи, които формират символичните образи. По силата на какво кипарисът е станал знак на скръбта, а росата се е преобразила в бисер? Очевидно това е по силата на тяхната прилика. Но тук приликата е проста, само качествена. Всеки от сравняваните предмети не прилича на друг, освен само по едно качество. Без съмнение, тая прилика е много малка, вследствие което тя представлява известно неудобство, когато образът на един предмет трябва да извиква образа на друг. Извикването втория образ е често даже невъзможно за оногова, който не е имал случай сам лично да открие приликата. Идеята за едно просто качество, от гледна точка на изкуството, не е достатъчна, за да бъде взета като идея за художествено произведение. Изкуството, което изразява и внушава най-дълбоките чувства и идеи на човешката душа, дири по-богата и по-сложна прилика, да обхваща не само простите качества на предметите, но и отношенията между техните качества и техните части. На „приликата по отношения“ може всякога да се привърже една по-значителна идея откъм художествена стойност.

В нашето въображение приликата по отношения, както приликата по качества, открива ни всякога два образа. Единият от тях е винаги по-конкретен, по-частичен от другия. Но в него, именно, приликата се струва нам по-силна и без него другият образ не би бил толкоз ясен.

Двата образа, един по отношение на друг, могат да бъдат поставени различно. Може да се случи, щото те да бъдат представени едновременно

в нашето въображение. Такъв е случаят в поезията, когато двата образа вземат формата на просто *сравнение*. Двете представи – оная за предмета, който сравняваме, и тая за предмета, с който сравняваме, са изразени една до друга. Процесът, който се извършва у нас, се състои в следното: ние различаваме отначало двата образа, които, разделени в първия момент, започват да се смесват по силата на тяхната прилика и свършват с това, като се превръщат в един общ образ. Имаме втори случай, когато двата сравнявани образа са изразени също така едновременно, но не и разделени. Тоя случай е *метафората*, която не е нищо друго, освен съкратено сравнение. Тя действа върху нас по същия начин, както самото сравнение. Може да се случи, най-после, щото от двата образа само единият да е изразен, но всеки път тоя образ да събужда в нашето въображение другия образ. Първият образ получава тогава свой собствен смисъл; той крие в себе си другия образ и трябва да бъде в състояние да го извиква у нас, преди да го осветли. Извикването на единия образ посредством другия бива от непосредствен и посредствен характер. Когато преминуването от единия образ към другия се извършва непосредствено, тогава се образува *символ* (Höfding, *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*. Traduction française par L. Poitevin. Edit. Felix Alcan, Paris, 1906). Напротив, когато извикването на последния образ не става непосредствено, ще имаме *алегория*. Поради своята характерна особеност, която притежава, да извиква непосредствено един художествен образ чрез друг, символът представлява голямо преимущество от гледище на естетичното чувство.

В поезията, която преди всичко си служи с образи и която има своите граници във времето (*Лесинг*, Лаокоон или за границите между живописата и поезията, сп. „Библиотека“, год. IV, София), може най-добре да се наблюдава как последователно се построява символа като естетична форма. По своята природа – да крие зад себе си и да извиква друг образ – символичният образ се различава ясно от сравнението и от метафората; той се различава от тях също така и по голямото развитие, което търпи. Сравнението обхваща обикновено няколко стиха; метафората се изразява често в един стих само; символът, напротив, може да обема цяло произведение. Това е, защото значението на символичния образ е много по-голямо, отколкото това на конкретните образи на сравнението и на метафората. Докато в сравнението и в метафората по-конкретните образи служат като осветление на сравняваните образи, в символа символичният образ има двойната роля да извиква и да осветлява образа на сравнявания предмет.

От двата образа на символа символичният образ е по-конкретен и по-частичен, а другият – по-общ. Затрогващият елемент, който се привързва към символичния образ, е всякога от голямо значение в символа.

Симболичният образ изразява идеал или чувство, близки на човешката душа; и това е всъщност, което го отличава от алегоричния образ. Тоя последният е почти винаги образ на твърде обикновен предмет от гледна точка на затрогването; той е без всякакво емотивно отношение към нас. По тая причина алегоричният образ не действа върху нас непосредствено. Нужен е между двата образа и трети, който да включва тяхната прилика. Вън от това алегоричният образ служи да извика друг образ, който няма самостоятелна естетична цена, но който влиза в рамката на някоя морална или възпитателна идея: това намираме в басните. Зад алегоричния образ се крие само една индивидуална идея; зад симболичния образ се таят множество идеи от по-общ характер. Симболичните образи са образите на по-поетичните предмети, отколкото тия, които представят алегоричните образи. Но ако символът е по-общ в сравнение с алегорията, той е много по-индивидуален в сравнение с научната схема.

Общо казано, структурата на символа е тая: 1. имаме два образа, от които само единият е изразен; 2. изразеният образ е по-конкретен и по-частичен, отколкото сравнявания; 3. тоя образ съдържа значителен затрогващ елемент: той е образ на избрано поетичен предмет; и 4. преходът от симболичния образ към сравнявания е непосредствен.

III. ЕФЕКТЪТ ОТ СИМБОЛИЧНИЯ ОБРАЗ

Как действа символът, какъв е психичният процес, който се извършва у нас? Пред нас е едно произведение на симболичното изкуство. Симболичният образ, като образ на предмет, необикновен и рядък, привлича нашето внимание; неконцентрирано още в първия момент, то започва да дири точка, за да се съсредоточи и скоро бива привлечено от това, което е най-характерно в дадения образ; това най-характерно нещо е обикновено идеята, която ще ни открие приликата между двата образа, и без мъка тази характерна идея в представения образ става точката за фиксиране на нашето внимание. Ние сме спечелени за тоя образ. Нашето въображение започва своята работа. Между образа, който изразява идеята, забелязана вече, и между нашата душа захваща едно самоволно общение, което малко по малко взема по-интимен характер. В същото време, струва ни се, чувствуваме, че симболичният образ, предмет на нашето внимание, по-раства бавно, но постепенно, една чувствителна яснота ослепява очите ни и в тоя момент пред нас захваща да се издига друг образ, който прилича на първия и ние виждаме добре, че това е нов образ, защото той се отнася за друг предмет. Тоя образ, изплавал на повърхността на душата

ни, начева да расте също така бавно, но постоянно, докато първият затъмнява, изчезва в него и най-сетне се изгубва съвършено. У нас остава тогава само един образ, но с по-богата яснота, отколкото тая на двата образа, взети поотделно. Нашето внимание претърпява несъзнателно едно преливане от единия образ към другия; томенява своето направление. Вместо да бъде съсредоточено върху предмета вън от нас, то ни кара да потъваме в сами себе си, в нашата душа. Посредственият елемент на изкуството – ритъмът или хармонията – който ни е улеснил прехода от единия образ към другия, продължава своето действие; нашето внимание сякаш започва да ни се струва като отслабнало. Контурите на образа стават по-неопределени и по-подвижни; един миг на забрава, или един миг на вечност, както би казал Paul Souriau, ни приковава; ние се чувствуваме като унесени и сънуващи някакъв чуден сън; чувството на симпатия, заедно с изразеното чувство, изпълня душата ни: идеята на произведението на изкуството е реализирана у нас.

Естетичният анализ на един конкретен пример ще направи да видим по-добре тоя вътрешен процес, който се извършва у нас. Да вземем стихотворението на Метерлинка „J'ai cherché trente ans mes soeures“ (Maurice Maeterlinck, Serres chaudes, suivies de quinze chansons, p. 119, Bruxelles, 1900). – От първите стихове на тая поезия пред нас се открива конкретният образ на пътника. Неговият непрекъснат вървеж обръща вниманието ни: J'ai cherché trente ans, mes soeures, Où s'est-il caché? J'ai marché trente ans, mes soeures, Sans m'en rapprocher...

Скоро след като си представим фигурата на пътника по дългия път, нашето внимание се затрогва от това, което е по-характерно в представения образ. Ние се питаме какъв е тоя пътник, който е вървял трийсет години, без да се е приближил към желаната цел. Трийсет години са почти половината от човешкия живот; тоя пътник е вървял трийсет години в живота, той е пътник в своя живот. J'ai marché trente ans, mes soeures. Et mes pieds sont las, Il était partout, mes soeures, Et n'existe pas...

Но коя е прочее целта, към която пътникът иска да достигне? Трийсет години я дирил той и пак не можал да я намери. Очевидно е, че тук не се касае до някоя обикновена цел; тя е твърде мъчна за намиране; това е целта, която прави „нозете уморени“, която е „навсякъде и не съществува никъде“; това е целта на трийсетгодишно дирене в човешкия живот, самият човешки живот.

Фигурата на уморения пътник малко се преобръща в нашето въображение в образа на мислещия човек, който в продължение на трийсет години дири смисъла на живота. L'heure est triste enfin, mes soeures, Otez mes sendales, Le soir meurt aussi, mes soeures. Et mon âme a mal...

Вторият образ все повече и повече се формира, изяснява се и изплува на повърхността на душата ни. Човек уморен, убит от дирене смисъла на живота, който никъде не е можал да намери, се оставя на своята безнадеждност; той е като „вечерта, която умира“. Последните стихове: *Vous avez seize ans, mes soeures, Allez loin d'ici, Prenez mon bourdon, mes soeures, Et cherchez aussi!* довършват формирането на скрития образ на символа. Няма никакво съмнение, че посредством конкретния образ на пътника поетът е поискал да ни представи собствения образ на човека, който дистрибутира смисъла на живота. Шестнадесетте години са времето, когато човешката мисъл започва за първи път да се занимава с въпроси, които могат да донесат разочарование и болка на душата. Човешкият живот е един уморителен път и сам човек е скиталец по него. Тая е основната идея на взетото стихотворение на Метерлинка.

От това се вижда добре, че самият четец или зрител трябва да се отдалечи на известна степен от образите, които крият главната идея на символичното произведение на изкуството, за да я съзре зад тях.

Тълкуването на символа е работа на читателя, ала то не трябва да бъде произволно. То се улеснява: 1) било благодарение на няколко обяснителни стихове в поезията и известни указания в другите изкуства, които ни дава ключа на произведението; 2) било благодарение на избора на частния случай, който художникът изнася пред очите ни. (Marcel Braunschvig, *Le sentiment du beau et le sentiment poétique*. Felix Alcan, Paris, 1904.) Така например в знаменитата поема на Едгар Пое „Гарванът“ (Edgard A. Poe, traduction inedite de Victore Urban, Paris), думите „никога вече“, произнесени в една тъмна нощ от гарвана, кацнал върху бюста на Палада, са като ключ за тълкуването на символичния смисъл на поемата. „Никога вече“ поетът не ще види умрялата Леонора, „никога вече“.

Но обяснителните стихове в символичната поезия и специалните указания не са всякога необходими; те са излишни в чисто символичните произведения, когато даденият образ е достатъчно характерен, за да ни внуши скрития образ. В Художествения Музей в Берн видяхме две картини, твърде интересни в това отношение: „La Source“ („Изворът“) и „Les feuilles mortes“ („Мъртвите листа“) от един и същ автор – Ernst Bieler. В първата картина образите на младите девойки, едни от които се мият на кристални извори, а други, разхладени вече, носещи светлите мечти на младостта, запътени към живота, ни внушават идеята и светлото чувство на надеждите и щастието. Във втората картина жълтите листа, капнали над падналите на земята и мъртвопротрени тела на младите, бледни и нежни девойки, тия, които падат, и ония, които скоро ще паднат, са нашите мечти, едни изгубени вече, други, които се губят, и трети, които ще

бъдат изгубени в живота. Частните случаи, конкретните образи и в двете картини са тясно свързани със собствения смисъл на симболизираните идеи. Преходът от представените образи тука се извършва непосредствено. Излишни се явяват, следователно, странични указания за тълкуване на символичното им значение.

IV. ЕСТЕТИЧНА ЦЕНА НА СИМБОЛА

След като видяхме как действа и се тълкува символът, остава ни да видим неговата естетична стойност. Вътрешният процес, който се извършва у нас под влиянието на някое символично произведение, ни сочи в своето развитие няколко пункта, забележителни по отношение на естетичната цена на символа. Ние видяхме в общите схващания върху естетичното чувство, че то зависи главно от три елемента: от произведението на изкуството, в което е изразена известна идея, от нашата душа и от посредния елемент – ритъм, хармония или неподвижност (*fixité*). Произведението на изкуството, за да ни направи по-дълбоко впечатление, трябва всякога да изобразява достатъчно важна и ясна идея. Символът като естетично средство за изобразяване на идеи чрез образи има своите преимущества в дадения случай. От една страна, идеите, които откриват затрогващата прилика между предметите, не са толкова много: те са идеи редки и следователно важни. От друга страна, образът има това преимущество, че може всякога да се задържи по-дълго време в нашето съзнание, отколкото една абстрактна идея, към която се привързва. Идеята сама по себе си е мигновена и преходеща от гледище на естетичното чувство и в художественото произведение тя няма толкова голяма цена, ако не е облечена в образ, посредством образи могат да се направят разбираеми най-мъчните за разбиране идеи и да се вплотят идеите от възвишено и безкрайно естество. Посредством конкретния образ, или частичния случай на символа, подобна симболизирана идея добива рядка чувствителна яснота; тя става пластична и като материализирана. Ние ще споменем за две произведения на символично изкуство, твърде типични от гледна точка на материализацията на идеи от възвишено и безкрайно естество: „Нощта“, скулптура от Микел Анжело (Репродукция: Atelier Micheli, Berlin, 1906) и „Нощта“, живопис от Фердинанд Ходлер (в Художествения Музей в Берн). Първото произведение представлява великолепие и спокойствието на дълбоката нощ чрез образа на една спяща жена. „Нощта“ на Ходлера – това са гризенията на съвестта сред нощната тишина във форма на фантом, забулен с черно, седнал на гърдите на човека, събуден и ужасен от вида му.

С помощта на посредния елемент, който не е нищо друг освен *чувствителното прекрасно* на конкретния образ, действащ върху нас, ние отиваме от тия образи към *естетичното прекрасно* – вътрешните образи. Именно тук, в чувствителната пластичност на символичния образ, една част от която минува на скрития образ, се вижда като в първи пункт естетичната цена на символа. Естетичното влияние на художественото произведение започва още от момента, когато нашето внимание бъде спечелено от него, в момента, когато ние виждаме една ясна идея. Символът представлява особна благоприятност, когато касае да събуди художествен интерес у нас. И това е твърде забележително за символичните произведения, че те поразяват нашето въображение от първия момент още, когато ги видим. Тук се разбират произведенията на живописца и скулптурата, които в момента, когато ги виждаме за първи път, представляват завършени образи. И струва ни се, че символът като естетична форма съответствува много повече на живописца и скулптурата, които представляват само един момент от развитието на художествената идея, докато поезията дава цяла серия от последователен ред моменти.

Символичният образ чрез своята пластичност лесно буди у нас симболизирания образ. Почти никакво умствено усилие не се изисква за това. И ние изпитваме известна наслада, която произтича от лесното търсене скрития смисъл на символичното произведение. Всичко това е в съгласие със законите на нашия духовен живот, който се стреми обикновено към най-малкото умствено усилие (Guillaume Ferrero. *Les lois psychologiques du symbolisme*, Felix Alcan, Paris, 1885). В душата си ние имаме търсения образ и нашето внимание се спира върху него. Тоя образ със значителна яснота, останал с помощта на посредния елемент по-дълго време в нашата душа, поглъща психичния ни живот – всички психични елементи, които образуват нашата природа. А известно е, че пълното поглъщане на нашия психичен живот е необходимото условие за естетичното чувство от по-висока степен. (Bergson, цитираното по-рано съчинение). Тук имаме втория важен пункт по отношение естетичната цена на символа.

Но от момента, когато ние сме схванали вече симболизираната идея в художественото произведение, у нас начева лесна и свободна асоциация на идеите. Изходната точка на тая асоциация е самата симболизирана идея. И колкото по-богата и по-значителна бъде тя, толкова по-голяма дълбочина ще има чувството, което ще придружава асоциацията. Пак с помощта на посредния елемент в символа, посредством който и най-сложната идея намира конкретно изражение и нашият ум престава да търси нейния собствен смисъл, скоро асоциацията взема форма на съзерцание.

Потънали и забравени напълно в тая широка асоциация на идеи, ние чувствуваме нашата душа изпълнена от дивното чувство на симпатия към живота, изобразен в художественото произведение. И струва ни се, естетичното чувство тогаз ни внушава нещо много повече от онова, което е изразено в самото произведение. В тоя трети и последен пункт символът ни открива своята най-голяма естетична цена.

Сп. „Парнас“, г. I, 1921–22, кн. 1–3.

Чавдар Мутафов

ПЛАКАТЪТ

Докато художественото произведение очарова най-силно с шепота на недомълвеното и с тайната на премълчаното – в часа на тихо уединение, когато, откъснати от разпиляността на всекидневното, ние прозираме красотата почти тъжни от смирение – плакатът е възможен сякаш само като антиизкуство: сред шемета на улицата, огрян от слънцето, викащ. Това е викът на една реалност, която дори няма име, пречупена във внезапността на мига, сякаш висеща във въздуха, и оставяща след себе си само възможността на някаква следа: в очите, в паметта, в гърлото. Смесен с хилядите взаимности на баналното, плакатът получава сила като че ли само през насилието върху ни – изпреварвайки бързината на погледа ни със светкавицата на своята саморазбираемост, и растящ в колосалните размери на стените, за да покрие ъгъла на зрението ни със своята протяжност. Но така той е не само насилие над нас – той е насилие и над самите неща.

Наистина, това е мамящата капризна власт на една измеримост, която увлича, разтяга и обезличава нещата. През отделната стойност на предметите минава сякаш някакво бързо и празно огледало, в което всичко се отразява само случайно, непълно, сляно с мига и почти загубено в еднаквости. Нещата тъй едва още имат време да се осъществят в първата попаднала възможност: те само маркират своята значимост – и то съвсем бегло, само в най-необходимата си проява, в най-съкратения си вид, по най-късия път, – и от тях остава накрая само следата от тяхното мимолетие: един кратък знак, една схема, но и една очевидност.

През съкращенията на своята проява нещата получават по този начин едно ново очертание: те стават достъпни, прости, еднакви. И тази еднаквост поглъща всичко: през нея животът се превръща в някаква проста формула; жизненото, даден само в една възможност, се редуцира в тип, стереотипия; образът става знак, безличен и остър като сигнал; а смисълът на нещата се загубва в аксиомата на това що е, и престава да пита: защото е само отговор.

Така, плакатът кондензира шумното разнообразие на ежедневно в някаква кратка значимост, в непосредствеността на най-простото, в категоричността на това, що се разбира само по себе си. Закрепващ така нещата

в схеми, равенства и формули, плакатът най-сетне маркира формата в измеримост, съкращава тялото в плоскост; – тогава от реалността остава твърде малко, но все пак достатъчно: нейната *елементарна* даденост.

Това са съкращенията на нещата, достъпни вече само за един поглед, – избирането на най-значимото във всяка проява, търсенето на последната зависимост, най-близка до вкуса, навиците ни, до самия живот. Плакатът приспособява по този начин всичко до възможността да го разберем без противоречие, без досада; той са нагажда на въображението ни, забавлява, дори дразни нашето най-скрито, – и, постигнал доверието ни, той тепърва услужва на най-дребните ни прищевки, на най-неочакваните ни капризи: с един само жест, с едно „да“, – и с лаконичната сигурност на едно внушение, което изчерпва всичко на един дъх.

Защото силата на плаката се състои тъкмо в тържеството на внушението върху безпомощността на ежедневието ни Аз – сред хилядите възможности на нашата воля – и сред хилядите ѝ колебания. Тогава плакатът просто фасцинира, без противоречия, без мисъл даже: той неочаквано изтръгва с могъществото на най-ясното, на най-достъпното и уви! на най-обикновеното си, всичко, което личното ни участие в живота все още отрича; тогава той утвърдява властно себе си.

Каква е наистина тази власт, която тъй подло откъсва различията на нашето най-скъпо, за да ги отъждестви с значимостта на някакво очевидно и винаги същото Нещо, за да направи сякаш от самите нас една съвършено проста разбраност – да ни слее в разбраността дори на абсурдното и да не търси за това даже съгласието ни? Може би това е силата на *простото*, може би слабостта на *комплицираното у нас*, което, преситено в суетата, не познава вече правите пътеки на непосредственото; най-сетне в душата ни има всеки път едно убежище пред сплетените загадки на живота, което почва с вика „стига!“ . Тогава остава една едничка възможност – и плакатът навреме я открива: възможността на Баналното.

Тогава няма нужда окото ни да се уморява, да измерва комплицираната композиция, да се взира в рисувателните подробности, да се възхищава: плакатът е просто напред в размери, които не ни принуждават към нищо; в линии, които не водят никъде; в бои – ах! в бои, които оставят в очите ни само познати следи, даже и тогава, когато не гледаме – тъй както поемаме парфюма от току що миналата дама, без да помним дори лицето ѝ. И завладявайки така вниманието ни през най-малката съпротива – когато за това тъкмо не се изисква никакво внимание – плакатът отведнъж се налага, по същия начин: без да ни кара да правим нищо, ала така, че да не можем да се отървем от него – *да не можем да го забравим*.

Сякаш по тоя начин най-голямото преимущество на плаката е още веднъж в липсата на всяка лична активност: в нашата слабост *да не направим* усилие да го избегнем. И може би, парадоксален и в своята същност, плакатът започва своето съществуване в нас не с това, че се запомня – а тъкмо заради това, че *не се забравя*.

Така основата на плаката е *негативна*. А негативно е по-нататък и цялото му съществуване. Най-напред неговата проява. Що е собствено плакат? Някакво изкуство? Живопис, орнамент, декорация, тапета, реклама? Тъкмо всичко заедно и нищо от това всичко. Живопис, която е орнаментална, или декорация, която е всъщност реклама – може би още декоративна тапета: вътрешна украса, пренесена сред улицата и затова никаква украса – и никакво изкуство; а все пак някакво изкуство, и при това твърде мъчно, въпреки – или тъкмо поради възможността да не бъде никога изкуство.

И после: какви са проблемите, които плакатът разрешава? Проблемите – или може би единствената още: никакви проблеми. Проблемата да не се чувства нищо търсено, нищо намирано; да се премахне тайната на творчеството; най-сетне да се премахне самото творчество и самия автор. И все пак това е вече някаква проблема – ала тя е без име, защото е очевидна. И плакатът започва своя смисъл на съществуване почти безсмислено, без име, без въпрос: той е очевиден.

Може би, това е единственото, което отначало може да се каже за плаката – неговата *очевидност*. Ала тази очевидност носи в себе си една необходимост – защото, как инак би могла да бъде разбрана сама по себе си? – и тази необходимост отведнъж иска нещо не съвсем очевидно: тя иска *стил*. През проблемата на стила се постига тепърва проблемата на цялото това талми-изкуство, тъй неразбрано и отрицателно отначало и тъй малко напомнящо строгото единство, на което е подчинено в основата си. И толкова пъти смесвано с графиката и декоративната украса, то носи в себе си нови и чужди елементи, които добиват значение едва през особеността на неговия стил.

Какъв е стилът на плаката?

Най-напред това е *положителното* във формата; онова координиращо начало, което сглобява, съчетава, пречистя; формата през него получава така едно трайно единство, завършеност и безусловност, изключващи всичко излишно. Но в плаката и без това нещата са едва само някакъв дъх, почти безтелесни, неведоми, добили за миг само най-общата си форма – и сякаш така *вече* стилизирани. Ала тази стилизираност е твърде обикновена, твърде случайна, по-скоро неизбежна, отколкото търсена – и още негативна. За *такъв* стил не може да се говори, макар че сведената

до проста форма жизненост подсказва съвсем ясно задачата на плакатния стил: опростеното до схема и знак остава да бъде само съчетано в органична завършеност, за да добие тепърва художествена стойност. Тъй маркираното трябва да се стегне в значение, случайното да се спре в постройка, простото да се възвиси в монументалност. И тогава, вместо формалната беглост на баналното, през стила плакатът търси тепърва художествената значимост на елементарното: обикновеното се превръща в изключително.

Оттук започва и самият проблем. От една страна плакатът търси всичко, което се разбира от пръв поглед, без поглед почти: нещата, които са ни са тъй познати, че ни са омръзнали отдавна – че да мислим за тях е полеко, отколкото да не мислим – защото не само че се разбират по себе си, но дори е излишно да ги разбираме. А от друга страна изкуството на плаката се състои тъкмо в това: да се намери най-обикновеното, най-баналното, най-глупавото дори – да се намери най-късата формула за хиляди пъти известното, така че неговата абсурдност да добие тепърва значение просто с безкрайната си понятност – и това тъй обикновено делнично да се възвиси отведнъж до необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото. Реалността така се разтяга сякаш в странните очертания на Космоса, простите неща стават отведнъж гигантски и свръхестествени: една току-що лакирана обувка изгрява монументално сред лъчите на слънцето; негрът, който се мие с прочутия сапун, добива внезапно съвсем бели ръце; а в една чаша с кафе се излива целият млечен път.

Безличността на обикновеното добива по този начин някаква едновременно патетична и гротескна форма, която, излизайки от рамките на мислимото, добива значението на откровение – откровението на съвсем познатото! – тогава стилът получава пълното си значение и се осъществява властно и бързо през тая форма. Той я прави ясна, безкрайно чиста – от алогичното той строи стегната логична постройка – и на мястото на глупавото чудо за дивака, той внася острия чар на светската културност. И в първоначалния дисонанс на несъответствието между реалността и нейната банална проява, той завършва в стройна хармония пътя на баналната форма до нейния тип. Нещата така се възвръщат в някаква първична и основна първоформа – в шаблона, в клишетото, в стереотипията – ала с това кристализират напълно през законите на стила в едно завършено безлично, но и свръхлично единство: те стават стилови елементи, а заедно с това и художествени. Тогава плакатът добива своето художествено осъществяване – и през стиловите елементи на изобразителното изкуство той търси израз.

Но този израз се обуславя отначало от самата същност на плаката. Защото плакатът е дете на улицата. Всичко, което ни напомня за художествена наслада, е изключено: големите спокойни зали или интимната тишина на стаята, близкото разстояние, потребно за съсредоточаване на погледа, най-сетне неограниченото време за съзерцание. Наопаки, плакатът отрича всички тия условия – разпилян в шемета на улицата, включен в нови отношения с всичко, което го окръжава: с четвъртитите рамки на витрините, с грамадните плоскости на стените, с дълбочината на перспективата, дори с бързината на движението. И тъкмо с това той се определя съвсем ясно в своя вид: по необходимост той добива точен формат, големи размери, третиране само в две измерения, липса на подробности. И най-сетне, невъзможността да се наблюдава дълго иска от него най-важното: прости линии, ярки багри, лесна композиция.

Всички тия качества обаче има всяко декоративно изкуство; по тази причина, в своето начало плакатът е строго декоративен, съвсем близо до книжната украса, до стенописа (Innen-Dekoration) и до тапетата. И единственото, което все още го отличава от тях, е особеността на линията и боята, които, пренесени на улицата, добиват нови свойства.

Най-напред линията в плаката, макар и стилизирана, носи очевидния белег на простото, на елементарното, на това що се постига по най-късия път – и най-лесния. Тъй, правата линия и овалата са всякога предпочитани пред комплицираните извиви на вълнообразната линия на спиралата; по същата причина рисункът е условен, формата дадена почти винаги в плоскост, а подробността съвсем опростена, често изпусната. Единственото, което остава тъй от композицията, е само някаква внезапна ориентираност в линиите, която води винаги по най-достъпния за око то път: тъй, нещата изгубват връзките помежду си заради една по-ясна и достъпна свързаност – но с това растат в известна пропорционалност, която ги доближава до монументалното. Баналното тук тепърва се очертава в космична ширина – и през него духът става реклама.

И тази ширина иска сега бои: широки, викащи – боите на панаира, на празничната навалица, на маскарада. Нежните нюанси на интимното интерийо и учените комбинации на колоризма са тук завинаги изгорени. Защото плакатът е изправен дръзко срещу тълпата – и трябва да търси за нея най-понятния си израз: варварството на боите. През боите баналното устройва същински излишества: дисонанси, безвкусия, бруталности. Това, което в стаята почти оскърбява със силата си, е все още мъртво за улицата: за празните погледи на разсеяния минувач трябва други гами, други ефекти – трябва конски сили, които да преодолеят инерцията на неговото зрение – тъй както за твърдия език на пияницата трябва ракия

вместо шампанско –, и тъй плакатът получава някакво надутото и невежо разточителство, почти лишено от художествена стойност – но затова яко, силно и трогващо като неприлична дума. Ала тази грубост на баграта се включва все пак в елементарните граници на стила – и от плаката расте едно единство на тонове, обикновено координирани само в стойност, което просто експлодира във въздуха – едно силно дву- или трицветие, ясно, тривиално и грубо, не винаги красиво, но винаги красноречиво – и най-важното: съвсем просто. Тук лошият вкус и рафинираното зрение се сякаш пресрещат – и може би само още малкият нюанс остава от значение: дистанцията, тактът, онова съвсем незабелязано Нещо, което все още държи връзка с художественото – което всеки път възпира линията от прекалената стилизираност – и без което боята би се превърнала в евтина живописност, за да превърне плаката в лошо боядисана картина.

И най-сетне остава още един елемент – може би не най-важният, но винаги от значение за общата художествена стойност – който носи в себе си всички особености и всички парадокси на самия плакат: шрифтът. И само заради това, че на него не се отдава потребното значение, пренебрегването му от лекомисления художник компрометира завинаги художествената стойност на плаката. Защото шрифтът е все пак художествен и стилъв елемент, макар и като художествена индустрия – не е ли впрочем и самият плакат художествена индустрия? – и през него плакатът получава тепърва своята завършеност, не само по съдържание, но и по форма. Понякога дори самият плакат не е нищо друго, освен украса за своя шрифт, само средство за стигане до надписа – до самата същност, впрочем: рекламата. И този надпис е също тъй банален, необикновено обикновен, невъзможно прост, както и самият плакат. Обаче, истинската си цена и значение надписът добива през шрифта, и то: през стилизирания шрифт.

Това е един пункт, в който се допират и двете декоративни изкуства, тъй близки инак помежду си: книжната украса и плакатът. През шрифта рисунъкът получава тепърва значение – или може би обратното: шрифтът търси тепърва стила на целия плакат и става неразделна част от стиловата форма; той включва в себе си, сам включен в тях, линията и боята; тогава плакатът става наистина истински плакат. Защото инак, нищо по-лесно от един надпис – ала нищо по-трудно от един шрифт за надпис, който да запази самостоятелно значение на стилъв елемент. Тогава композицията включва всичко в ясна постройка: шрифтът се огъва, следва линиите, повтаря боите, носи в себе си целия стилъв характер на плаката, и накрая се слива с всичкото в неразделно цяло. Тъй, всеки маниер, всеки

жанр иска своя шрифт, своя *най-близък* шрифт – от тънкия курсив на бидермайер до масивния трибъгълен почерк на модернизирания готически: една цяла наука за пропорционалност, съотношения и размери на буквите, която накрая следва точно законите на орнамента. И през *своя* шрифт, плакатът се явява най-сетне напълно завършен – дали и като художествено произведение? Ала несъмнено е едно: превъзмогнал изобразителното на своето съдържание през измерителното на своя стил, плакатът завършва своето единство в точни *измерителни* съотношения на линия, багра и шрифт, които се сливат в общата закономерност на стила и образуват органично цяло.

Така, през позитивното на стила – единственото позитивно в плаката – границите на последния се очертават съвсем ясно: едно негативно съдържание, което само в кръга на стила добива художествени елементи, и то в линия и багра. В ограничеността, обаче, на тия елементи, плакатът е принуден да се движи в най-тесните граници на простото, обикновеното и ясното, изключващ всяко по-сложно отношение между съдържание и форма, изключващ даже изобщо всяко отношение. Но така той остава изолиран като художествено произведение, оставен само на формата си и то в най-късия, непосредствен и точен израз: като схема на тая форма – и тъкмо като схема на взаимоотношенията между образ и знак. А тази схема, от друга страна, трябва да бъде *сама* съдържание – но тогава тъкмо негативна: само като очевидност, непосредственост, еднаквост. Проявата на нещата става по тоя начин знак, под който внезапно се открива винаги-Същото, – ала това винаги също е, уви! – винаги излишно. Защото е самата Баналност.

Осъден, прочие, на вечно несъответствие на художественото и баналното в себе си, плакатът се опростява, обезличава и популяризира. Той става многолик и сякаш винаги еднакъв, повтарящ вечно себе си навсякъде, променяйки напразно своя вид под тясната заключеност на своята униформа – и, станал неизбежен, той сякаш става излишен. Тогава едва още може да се говори за него – и със същата внезапност, с която се е появил, току що отпечатан, светнал с коравите си дразнещи бои – той изчезва един ден завинаги, отнасящ със себе си само досадата ни да го виждаме всеки ден на същото място – и досадата още веднъж: да видим на същото място *новия* плакат – неговото тъй неизбежно повторение, и тъй безполезно...

Може би ние сме несправедливи: защото художественият плакат е винаги изкуство; а може би в нас се крие все още тъгата за една красота, която не ще се профанира тъй безполезно между тъпите гримаси на мнозинството. Но когато, в сивата загриженост на ежедневието, плакатът

разгръща диво своята широка многоцветна усмивка на уличник, едновременно пищен, натраплив, банален и майсторски пуст – в очите ни остава отпечатана завинаги неговата нищожна и жестока следа – и ние напразно се мъчим да го забравим.

Сп. „Златорог“, г. II, 1921, кн. 3.

Иван Радославов

ГЕНИЙ И ШКОЛА

В областта на изкуството всяка творческа индивидуалност в последна сметка се цени според начина, по който тя е била изразена, формата, в която е могъл да бъде излян кипящият и бушуващ в нея живот. Само чрез това тя остава запечатана за поколенията и завещана за безсмъртие. Но има творчески натури, които за да живеят между нас, сякаш не се нуждаят от този второстепенен елемент. Първият и главният – е същността на тяхното творчество, като духовна дейност, изобщо. Това е геният.

Този последният иде сред нас с яркия печат на една необикновена същност на духа. Той ни приобщава към един нов свет на идеи и чувствавания, на преживявания и настроения. През неговата личност, по-особено от друга, се отразяват нашите собствени желания, упования и надежди. Неговия глас звучи пророчески, неговите слова носят кабалистичен отпечатък. Ние виждаме да ни се открива един нов свят на морално и духовно наслаждение, което приобщава и осветява. В настъпилото безверие, сред което неизбежно идва, той носи едно ново упование и един кодекс на духовни ценности, способен да обновява и да пресъздава. Той не е толкова художник, колкото пророк, макар че е и двете едновременно. Защото формата, в която се дава, е само лъчист ореол върху свърхсветлото му чело. Геният е самозадоволяваща се индивидуалност; излъчващата се от него светлина е добита от скрития огън в душите на поколения, за да блесне и озари в един момент на човешкото развитие пътя на това последното. Той е вън от времето и пространството и се слива с вечността. Той не е свързан с брентното и делнично творчество на човечеството, и историята на това последното няма решаващо значение за неговото пребъждане. За да остане в паметта на поколенията, той няма нужда дори да бъде записано името му. Може да не съществува една дума писана история, неговата колосална интуиция би проникнала в духа на времето и поколенията, и би се предавала безименно, за да води, да вълнува, да въздейства върху вечно търсецния и вечно стремящия се човешки дух и да го насочва към безкрайните и безсмъртни цели на духовно съвършенство. Името на такъв феноменален дух през вековете е ту Софокъл, ту Шекспир, ту Гьоте, ту Толстой, или който да е друг титан на духа, приличен на горепоменатите, и каквито твърде малко наброява човечеството.

За гения не съществуват рамките на литературата и живота. Той съществува дори мимо всичко и въпреки всичко.

Обикновения талант е нещо друго. Той е това, което обикновено разбират под думата школа. Той иде, заедно с няколко други, понякога в периоди на литературен разцвет, с десетки свои съвременници, за да отрази една само страна от творчеството на гениалния човек, който в своята същност е универсален. Таланта е светило от съзвездието в орбитата на гения и през цялото свое творчество се движи и насочва от скритите притегателни сили на центъра. Той отразява една страна и особеност – на гения и учителя. Всички нему-подобни идат сякаш да го допълнят, защото един човешки живот не стига, за да бъде завършена пълно и без остатък, да бъде изразена същността на една гениална индивидуалност. Всичко, което е останало намек в тази последната, алюзия някаква, бива дадено, изразено до окончателно изживяване от тези, които следват и чийто вътрешен живот е не тъй голям и сякаш предварително отслабнал от присъствието на страшната въздействаща сила на гения. В областта на преживяванията, настроенията и идеите школата допълва родоначалника, и ако не би звучало като парадокс, може да се твърди, че няма гений и таланти, няма учител и школа, но че тази последната идва, за да ни даде първия, в съвършен и закрепен вид, и то само под няколко имена. Шекспир не е Шекспир, даден в целия цикъл на произведенията, които му се приписват, Гьоте не е Гьоте в цялото му оставено огромно наследство на творчество, но и двамата се сливат в един образ с даденото заедно от техните съвременници и продължители в областта на литературата и изкуството, по пътища и със средства, дадени и набелязани от тях.

Талантът, за да съществува, има нужда от история. Трайността на неговото дело е тясно свързано с това, което обикновено наричат литературна история. Сам незадоволяваща се духовна личност, по-вече със значение за даденото като израз и форма, той бива тясно свързан с развоя на това, което се нарича обикновено изкуство и на расата, на която принадлежи. От таланта, в представителите на школата, ние можем да получим повече ерудиция, повече знания, с една дума повече обикновена култура. Но за да живеем с прекрасните и мощни духовни достояния, които ни дава да кажем Гьоте, не е непременно нужно да изследваме произведенията на неговите ученици и съвременници. Както за да опознаем тайната в красотата на романтизма можем да имаме само Юго, без дори да се интересуваме от Мюсе, или пък за да съществува Бодлер, не е непременно нужно нито да има един Мореас, нито Жид, нито дори Лафорг. Защото книгите и творенията на таланта и на школата са предназначени за лавиците на нашите прашни библиотеки, а тези на

великаните на духа – за сърцата на хората, които за да живеят духовно, имат нужда само от тях.

Ако нямаше това, което обикновено се разбира под думата култура, човечеството би захвърлило целият огромен баласт от *литература* и едва ли би си запазили повече от две-три десетки книги, които действително биха му били полезни.

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922–23, кн. 2.

Людмил Стоянов

ТРАГЕДИЯТА НА ЖИВОПИСТА
За изкуството на художника Борис Георгиев
Публична беседа*

1.

Художниците често негодуват, когато писатели анализират тяхното изкуство, като смятат, че то е за тях заключена тайна, и че те внасят в него повече тъмнина, отколкото ясност. Това би било напълно основателно, ако живописата, като всяко изкуство, имаше само техническа, а не и психологическа основа, и ако всеки истински художник не бе дарен с дара на прозрението, чиито съкровища би могъл да види само един сроден нему, дълбок дух. Така, могъщото, демоническо изкуство на Делакруа не би могло да изиграе своята революционна роля без страстната защита на Бодлера, и нека не се забравя също, че Джон Ръскин бе толкова литературен, колкото и художествен критик. И не бе ли именно Оскар Уайлд, който ни разкри своеобразната хубост на импресионистите и ни посочи значението на английските прерафаелити? Би било, наистина, признак на въпиюща слепота да се твърди сигурно, че при оценката и анализа на произведенията на живописата, един писател или един поет не би могъл да бъде не само полезен, но и необходим, що се отнася във въпросите на стила, на обаянието, на чисто духовното въздействие, на ония основни елементи, присъщи на всяко истинско изкуство. И това е, особено, елементът на красотата и нейното многообразно проявление, който той несъмнено би открил, този *нов усет*, който даден художник внася в една културна епоха и създава чрез него един нов кодекс на творчество и на творчески постижения. Защото, какво е живописата, ако не мимолетно възплътяване виденията на поета?

„Писането на съчинения – казва Платон в диалога „Федър“ – в известен смисъл прилича на живописата; произведенията на последното изкуство твърде много напомнят живи същества, но ако вие им зададете въпрос, те ще пазят тържествено мълчание.“ Това именно *мълчание*, тази тържествена немота е, която дава на живописата нейното безизходно мъченичество на чисто материално изкуство. Създадени с чисто материални средства, произведенията на това изкуство имат нужда от едно *вторично* отражение в нашата душа, дето тя трябва да преобрази материалния образ в духовен. Но това е все пак твърде трудно, в сложната област на психическите възприятия, защото нашият духовен мир има, както казва Шопенхауер,

свои „дисциплинирани“ функции, които се противят на едно подобно насилие и винаги се стремят да останат в равновесието на своята доминираща стихия. Трябва да си представим преодоляна тази неволна съпротива на нашата душа, за да може произведението на живописца да ни зарази със своята магия и ни пренесе от света на реалностите в светлата област на чистите идеи. И това почти винаги става, пред истинските произведения на живописца, но без да ни обвързва, без да разтърсва душата ни издъно, без да ни изпълва с онова всеизгарящо, всемогъщо и милосърдно чувство, което при анализа на Трагедията Аристотел нарича „катарзис“, т.е. „очищение“ – и в това именно състои истинската трагедия на живописца, като изкуство.

Преди всичко, то не живее във време. Затворено в музеите, то сякаш пази своя чар за себе си, и трябва хората да идат при него, а не то при тях. Изкуството на тоновете, музиката, и изкуството на словото, поезията, които са истинските духовни изкуства, имат, напротив, преимуществом да отразяват всичкото многообразие на света, да съществуват във време и пространство. Една симфония или една поема могат да изобразят един цял човешки живот – с неговите радости и скърби, с неговите победи и поражения, с неговите трагични страсти и трагична смърт. Ние бихме могли да видим в нея изгрева на слънцето и луната, и пред очите ни да премине, като една феерична картина, панорамата на четирите годишни времена. Тук всичко е позволено, границите на миналото и бъдещето рухват. Така ние можем да преживеем една трагедия в Ескуриала и друга трагедия в Палата на Дожите, и трета трагедия в дворците на Кремлин. Времето няма значение за нас и всички сърца са отрити за нашето поетическо внушение. Ние можем да надникнем в тайнствени места, в тишината на старинни гробници, в глухото мълчание на дълбоките полунощи. Ние можем да придобием за миг съкровищата на древни царе и да докоснем пепелта на погребани вселени. Страната на сънищата става достъпна за нас и ние с вълшебно слово можем да отключим вратите на Сезам. В един миг на ясновидение, ние можем да населим пустинята с лилии и да накараме полските цветя да плачат за смъртта на Колумбина. Нито Хамлет, нито Фауст, нито Дон-Жуан могат да се вместят в една епоха и да замръзнат в нея. И до днес прикованият на Колхидските скали Прометей ни праща своите жалби, чрез устата на Есхила и чрез устата на Шелли, и Елена Спартанска ни нашепва своята безсмъртна любов чрез суровата лира на Верхарна. Ние чуваме стенанията на Едипа, който е изгубил всичко и когото Еринниите наказват зарад греховете на бащите му, и до нас долитат воплите на Електра, които ни карат да замръзваме от ужас. Пред нашите очи луната би могла да се снесе като зрял плод на сребърно блюдо

и да се посече главата на Йоана Кръстителя. През всеки миг на живота си, ние чувствуваме неотразимото въздействие на поезията и музиката, и думите на една песен могат да ни накарат да скърбим. Ние минаваме, със свито сърце, като през някакъв лабиринт, през огнената атмосфера на толкова човешки съдби, и душата ни се преизпълва с мъдрост, трепет и назидание. Разсипаните в прах очи ни гледат с нова надежда и навеки замлъкналите устни ни поверяват своите последни упования.

Това, което ни дават поезията и музиката, въобще чисто духовните изкуства, биха ни дали и произведенията на живописца, ако можеха да излязат от своето състояние на тежък и неразрешим покой, ако можеха да нарушат обета на безмълвието, който душата на художника сякаш е взела от тях, – ако, с една дума, на нашия въпрос те не биха пазили „тържествено мълчание“. От друга страна, това е тяхното мълчание, което им придава присъщата им трагичност и буди в нас някакво тъжно чувство на недостигнато съвършенство и неразрешена тайна. Сякаш това са образи от вълшебния свят на сънищата, които се явяват пред очите ни, като видения, усвоени с реалния свят. Те будят също в нас дремещия усет към тъждество, към симетрия, към съответствия и паралелизъм на нещата, обуздават нашата фантазия и я приковават към земното, към постижимото. Защото те не говорят нищо повече от това, което им е заповядано, и тяхната тайна е завинаги умряла в душата на художника. Нищо не вещае техния застинал миг, освен своята мимолетна реална завършеност, своето вкаменено трагическо безмълвие. Застинали, те сякаш пребивават в нирвана и движението е за тях най-чуждата стихия. Движението предполага време, а те не живеят във време. Научно казано, живописца е изкуство на двете измерения – и ако вземем перспективата за дълбочина, и на трите измерения – но нему липсва четвъртото и най-главното – времето. Както казах, поезията и музиката живеят във време, на тях не е чуждо многообразието на промяната – тъкмо което живописца не притежава. Тя би могла да се вмести в простите аксиоми на Евклидовата геометрия, – и освен с мълчание, тя е наказана още и с неподвижност. Така Наполеон никога не ще премине Арколския мост в картината на Давида, печалната усмивка не ще слезе никога от устните на Джиоконда, и никога, до края на времената, Иван Грозни не ще подигне от земята трупа на своя син, чийто убиец е сам той. Странно е да се помисли, че малките деца на Джорджиионе, пръснати сред една цветна и пъстра поляна, и прилични на ангели, ще останат завинаги в своята мъчителна недоумяваща поза, с лица полуизвърнати към небето, сякаш заслушани в някакъв тайнствен мистичен хор. А какво да кажем за Богородиците на Кватроченто, толкова изящни и пълни с толкова неизразимо благородство, и които, уви, никога

не ще разгърнат страниците на свещената книга, сложена върху коленете им? Има ли нещо по-трогателно от мълчанието на вятъра в „Бурята“ на Рембрандта и от „Спящата жена“ на Тициана, която никога не ще се пробуди? О, това е, наистина, един цял мир, създаден от велики творци, от безброй гениални, могъщи и жестоки художници, който обаче изглежда като застинал в момент на върховно проклятие, досущ както в „каменния град“ в от приказките на „Хиляда и една нощ“...

За щастие, всичко това, макар да е така, но то не отнема от силата на внушението, което ни вдъхва живописното изкуство: внушението на красотата, която ни преобразява чрез магията на своята мимолетност. *Ние разбираме, че само Мигът е, който ни дава усещане на Вечността, и че характерният момент доминира и подчертава общото.* И художникът взема именно него, довежда го до най-напрегнатото му състояние, когато той престава да бъде само израз на външното, на реалното – престава да бъде небе, лице, облаци, море или дърво – а се преобразява в частица на нещо всемирно, излиза вън от времето и пространството, като ни приковава, докато го съзерцаваме, чрез магнетичното действие на своята идеална завършеност. Но тъй като това въздействие, за да стигне до дълбините на душата, трябва да измине дълъг път, да отвори много врати и да прекрачи много прагове, – един лъч, който често трябва да пронизва твърде невзрачни души, и често пъти да потъмнява в техния мрак, – затуй за художника изглежда – и с право – че той не е можал да спечели всички сърца. Той е създал велико произведение, не един, а много могъщи, високи и жизнени образи, но те не са молепсали душите на хората с въодушевлението, що ражда подвизи и създава велики дела. Нему се струва, че те разказват само историята на душата му, и че тяхното застинало спокойствие буди също бездейно, инертно съзерцание. Картината се дига, образът ѝ в нашата душа постепенно потъмнява, изчезва, без да ни е тласнал в неизмеримия океан на битието, в това истинско море на страстите, толкова страшно и диво и вълнувано от такива свирепи урагани, че само гениални мореплаватели дръзват да напуснат пустинните му брегове. Затворена в студените музеи или здрачни салони, тя сякаш носи погребана в себе си частица от душата на художника, който остава завинаги осиротял и сякаш лишен от душа. Застинала в рамките само на две измерения, не живееща във време, замряла в момент на най-висше напрежение, тя му дава горчивото съзнание да е изпитал радостта на творчеството, без да е познал неговите плодове. В това именно състои трагичната съдба на всички художници: в резултат на всичките им трудове, те остават с тежкото чувство, че не са сторили нищо за човечеството и че като онзи раб лукав на Евангелието, заровили са своя талант в земята. „Горко, горко на мен –

пише Микел Анжело в своя дневник – при спомена за толкова минали години, не намирам между тях нито един ден, който да мога да нарека свой. Познати ми са всички човешки страсти: аз плаках, любих, горях, желях, без да сторя нищо добро в моя живот. И ето, отивам си малко по малко. Сенките растат; слънцето захожда, и аз съм готов да падна изморен, изнемогнал“.

2.

„На крехка лодка върху бурното море на живота, – продължава Микел Анжело – достигнах аз онзи предел, когато ние трябва да си дадем сметка за всичко. И сега виждам каква измама бе моето увлечение в изкуството, защото всяко желание на човека на земята е измама“. Когато Микел Анжело пишеше това, той бе на 80 години. Зад него стоеше една дълга, най-напрегната дейност, пълна с най-гениални дела. И все пак, пред гроба, той умираше със съзнанието, че не бе направил никакво добро, не бе съгрял ни една човешка душа.

Не по-малка бе също трагедията на Рембрандовата душа. Тя бе обаче мълчалива и бе пренасяна от него с героичен стоицизъм. В по-ново време, интересни са в това отношение писмата на Ван Гог, един от предшествениците на експресионизма. В тях един истинно-дирещ дух изгаря върху бавния огън на една безизходна мечта – да придаде на своето изкуство движение, и това бе, което накара този добър художник да изпадне в най-мрачен песимизъм и да подири нови пътища в изкуството. Всеки голям живописец прави свръхчовешки усилия да излезе от рамките, що му чертае неговото изкуство. Напразно се смята, че школите са измислени от новите времена; наопаки, те са съществували винаги, за да подчертават всеки път едно ново усилие за изход от затвора на реалността, нова наука за бои, тонове и сенки. Ван Гог, а след него Мунх, Гоген и Врубел, в омразата си към масата (= материалността на нещата), която бе сякаш най-големият им враг (известно е, че по-късно Врубел полудя, Гоген и Мунх бяха също близки до лудост), започнаха да я трансформират, да я деформират („Демон“ на Врубел, „Пейзажите от Таити“ на Гоген), за да надзърнат отвъд нея. Трябваше нещата да се малтретират, да се убие тяхната видимост, за да заговори тяхната скрита душа. Така се роди кубизмът, футуризмът и по-късно експресионизмът. Общо взето, тези течения в основата си са едно и също: протест срещу многовековното господство на „тържественото мълчание“, що представляше от себе си елинският идеал на изкуството. Баснята за гроздето, което било тъй идеално нарисувано, че птиците слизали да го кълват, трябваше да се унищожи – от гледището на изкуството, това бе една безнравствена басня. Нужно бе нещата да

придобият своя индивидуалност, да се убият излишните подробности, за да остане само първичното, – и което е независимо от нашето възприятие. Съгласно с философията на Бергсона, че нашето съзнание възприема света механически, ние не би трябвало да му се подчиняваме повече, да бъдем негови роби и да вършим една съвсем неблагодарна работа, да копираме нещата и света. Наопаки, ние би трябвало да изобразяваме нещата в тяхната произволна игра, тъй както те се отразяват в нашето подсъзнание. Тъй например, – според теорията на експресионистите – ако ни е нужно дърво, това не значи, че трябва да вземем дадено дърво с корените му, с дънера и листата, а само понятието за дърво, или за облак, за къща, за лице; всяко едно от тия неща, трябва да изгуби своята специфична – расова, географска или метеорологическа форма – и да се превърне в знак, в символ, в орнамент. Цветовете също трябва да изгубят своята тъй да се каже академическа съразмерност и да се смесят в най-пъстра и ярка шарада, или, както обичат да се изразяват теоретиците на тези нови течения, в „цветно съзвучие“. Така, мислят те, мълчанието ще заговори и върху платното ще се яви движение. Имаме ли обаче това впечатление? Дава ли ни експресионизмът чувство за духовно общение с картината? Не би могло да се каже. Само едно чувство на разруха – като че масата на една здрава къща и масата на нейните развалини не е едно и също нещо: тя все продължава да тежи върху платното и още повече върху душата на художника. Може да се случи дори, че душата на художника да умре под тия развалини – безвъзвратно. Но може би експресионизмът се явява като синтез на нашия вътрешен хаос, както искат да го представят, като освобождение от тържеството на формата? Но в такъв случай той би трябвало да буди в душата винаги дремещото чувство на мярка, защото всяко освобождение води към мярка и хармония – а това не става: напротив, ние тепърва влизаме в хаоса и нашите чувства остават напълно парализирани.

* * *

Щом това е така – а инак не може да бъде – става ни ясно, защо именно в сърцето на футуризма и кубизма, в Италия, изкуството на българския художник Борис Георгиев биде посрещнато толкова радушно, като да бе някаква дългоочаквана вест за близко и радостно освобождение.

3.

Борис Георгиев има, несъмнено, много от качества на големите майстори – що се отнася до техниката – и заедно с това, една дълбока, неначената интуиция. Син на първобитна раса, той съчетава в себе си

достоянията на един примитивен дух с богатството на един натрупан хилядогодишен опит. Неговото изкуство е сякаш тържество на всички спечелени досега възможности и едновременно израз на някаква праисторическа първопричинност. Без да влиза в противоречие с класическото, „нямо“ изкуство, същевременно то прави цял прелом и внася един *нов усет* в цялото съвременно изкуство. И няма никакво съмнение, че неговото влияние ще расте все повече, защото то е тъкмо *резултат на новата зараждаща се култура*. Този „нов усет“, това е чувство за някакво всеединство на света, съзнанието за мисията на човека сред многообразието на нещата, гласът на Бога към всички негови твари. Това е едно изкуство, дотолкова просто и човешко, че става понятно за децата и овчарите; и едновременно, тъй сложно в своите чисто технически подробности, че става почти недостъпно за подражаване. Никой голям художник, всъщност, не е имал последователи. Школите изникват само за да утвърдят едно или две имена, на които е присъдено да надживеят школата – и да затрият всички други, останали без собствен път. Пребродил земите на стария свят и дишал праха на много погребани култури, Борис Георгиев е достигнал, по един дълбок подсъзнателен път, до някакви неизблеми категорични първооснови на изкуството, както мъдреците на антична Атина познаваха тайните на битието в жреческите капища на древния Египет. Със скептицизма на някой Тома, той е влагал пръста си във всяка рана и от дълъг опит и дълго виждане, познал е лъжливостта на всяка школа. Какви са, прочее, основните елементи и характерни особености на неговото изкуство?

Също като експресионистите, Борис Георгиев ненавижда *масата*. Защото масата е, която ни приковава към земята, тя е, която скрива от нас неизмеримите области на духа, скрива вълните на онова море на мрака, за което говорих, и което се пори от многомачтовите кораби на откритието. И той я побеждава, може би не тъй лесно, а след дълга борба, и не като я малтретира, по примера на експресионистите, защото така, изгонена през вратата, тя би влязла през прозореца, а чисто и просто – като я пренебрегва. Той я пренебрегва обаче само дотолкова, доколкото не би се намерил в пусто пространство, дотолкова, колкото тя да стане безвредна. Вместо нея, като израз на движение, той взима *линията*. Линията е, от философско гледище, еквивалент на безкрайното. Тя винаги отвежда отвъд хоризонта и там, дето свършва тя, започва вечността. В линията е вложена магията на многообразието, додето масата крие всички признаци на неизменност и инертност. Линията е, най-сетне, първото условие за свобода, тя дава крила на духа и го води по лъкатушните пътеки на някаква висша хармония.

Така Борис Георгиев се освобождава от тежестта на материалното начало чрез мистическата сила на линията (кривата линия, параболата). Това истинско откровение той е научил колкото по собствен интуитивен път, толкова и от японските художници. Но особено явствено и недвусмислено са му нашепвали тази тайна безсмъртните майстори на италианския Кватроченто – Сандро Ботичели, Филипино Липи, Беноцо Гоцоли... *И в това именно лежи загадката на неговото изкуство.* И то е, същевременно, което придава на това изкуство неговата безкрайна чистота. Друга особеност на неговото изкуство, и която естествено произтича от отрицанието на масата (не обаче и на формата), това е обезсилването на боята, като материя, като материал и довеждането на тоновете до най-голямата възможна лекота и прозрачност. В такъв случай, това се налага и то става в силата на художествената необходимост. То се налага още повече и затова, че борбата на художника за преодоляване „немотата“ на нещата изисква от тях най-голяма простота на израза, достигаща до орнамент – и защото боята е също тъй маса, един вид кора на нещата. Така, неговото изкуство незабелязано преминава от видимост в мираж, в някакъв знаменателен сън, във видение, – започва да живее във време. То започва да говори на душата с всичката сложност на своето внушение на своята серафическа съзвучност на тонове и на своята спокойна хармония на линии, сякаш някаква мъдра и дълбока Библия.

Но онова, що го обединява и му придава неговата неотразима целност, то е винаги вярното и безпогрешно доближаване до някакъв първоизвор, до самото туптяще сърце на битието. Сякаш светът е спрял своя дъх в радостно и безбрежно очакване – на някакви може би велики и спасителни слова... Би било грешка да се смята емоцията, която това изкуство ни внушава, за етическа, защото всичките му външни елементи са само естетически. Наистина, изтръгвайки ни от всяка реалност, то изведнъж ни поставя в общение с Бога, когото обаче ние чувствуваме не в Истината, а в Красотата; макар че в известна смисъл, вътрешният импулс се ръководи от една пантеистична идея за някакво всеединство. Тук всичко „зове и слави Бога“: – и цветята, и животните, и децата („Родственост“, „Ave Natura“). И както винаги става с един дух, който е постигнал толкова много в борбата със земното, че победата да му се струва пирова, тук виждаме разляна тъгата по онова, което все пак ще остане за хората непостижима мечта. „Който умножава знанието, умножава скръбта“, казва Еклесиаст. И в това изкуство, в което неволно е намерило отзвук някакво будийско мировъзрение за живата връзка на човека с всяка друга твар и чрез нея с Бога, в това безхитростно изкуство има един елемент на месианство в най-чистата смисъл на думата. Това е особено подчертано в

„Родственост“, дето сърната и детето изглеждат наистина като деца на една и съща майка, в „Триптих“, както и в „Странника и неговата сестра“. Вижте това самотно дърво с оголели клонове, върху които едва се люлеят последните му пожълтели листа, тъй изоставено сред някакъв кръстопът на стихии – то сякаш зове към Бога с нямата си душа и молитвата му остава нечува, но тъй добре разбрана от нас. Не носи ли то всичката мъка на света и клоните му не напомнят ли прострени към небето ръце, в някакъв ужас пред тайната и трагичния край на всичко земно? И тази ранена сърна, не крие ли тя за нас загадката на живота, еднакво скъп и еднакво свещен, защото е дар на Бога? Какво друго говорят нейните очи, освен великото покорство на Богочовека пред студеното лице на Пилата, който казва с римско хладнокръвие: Еесе Номо! – и след това си измива ръцете? И женската фигура в „Сестра ми“ – облегната до простата овчарска ограда, сякаш някакъв праг, който не е съдено на човешката душа да премине – не е ли тя истинският образ на тая душа, изпратена на земята да изкупи някакъв чужд първороден грях?... Осъдена да дири и да не намери пристанище, виждаме я също в образа на „Странника и неговата сестра“ – така бихме могли да си представим Франциска Асизки или кой да е друг велик християнски подвижник. Сякаш този млад човек с огнено-искрящи очи отива при хората, за да им отнесе някакъв скъп заветен дар, някакви нови неписани скрижали. И не като Заратустра слиза той от планината, и не слова на гордост мълви той към слънцето: – „О, велико светило! какво би било твоето щастие, ако нямаше тези, на които светиш!“ – а по-скоро молитва, едва чува, към Онзи, Който е едновременно и слънце, и Заратустра, и Пилат, и Христос, чийто образ е Всичко и чието име е Безкрай: с молитвено скръстени ръце, като в някакъв религиозен сън, така слиза той надолу, цял окичен с цветя и следван от мъртвата сянка, за някакъв нов подвиг, незнаен, но навярно висок и поучителен...

Една тъй безотчетна и често прекалена религиозна екзалтация би могла да бъде гибелна, тъй като би внесла в изкуството елемент на тенденциозност, на проповедничество – и така би го убила най-безсърдечно и съвсем немилосърдно. Изкуството на Борис Георгиев обаче, поне засега, избягва тази опасност. Него го спасява от това най-трагично от всички нещастия, *художествената ценност* на външните елементи, които са, както казах, чисто естетически. Това се хвърля особено ясно в очи, в неговите портрети. Те издават простотата и заедно с това сигурната сръчност на ранния италиански ренесанс. В „Жената със скръстените ръце“ тези особености са толкова очевидни, че първоначално тя е била взета за копие от XIV век. Новото, което Борис Георгиев внася и тук, то е странната одухотвореност на тези лица, тяхното съзерцателно състояние,

издебнати сякаш в един миг, когато душата им е отпъдила от себе си всяка помисъл за реалното и се е приобщила към нещо трансцендентално. Така в портрета на Теодор Траянов е дадена едва ли не цялата духовна физиономия на този поет. Лицето е сякаш по някакъв магичен начин хванато върху платното, в момент на най-дълбоко съзерцание, с тези полусведени очи, лишени от клепки, което ги прави да изглеждат като кладенци, пълни с виденията на един многостранен и трагичен дух; сякаш изгорено от невиден пламък, то приковава погледа, като магнит, като че тези свити в горчиво съжаление устни мълвят:

Аз ида, от мирове чужди,
Залюбен от вилите жрец,
Самотник, що Бога събужда,
Гадател и звезден ловец.

И – пак това неуловимо чувство за някакъв кръст, понесен от слабите човешки рамена към Голгота... Има, наистина, у този художник една свръхестествена способност да заразява с някаква чиста, първобитна поезия; сякаш ни дава да усетим дъха на онзи „златен век“, за който ни говори Овидий, когато „в полята и ливадите са цъфтели от никого непосадени цветя и благодарение на западните ветрове, била е вечна пролет; всяка година от земята са никнали житни класове, но почвата не се е обработвала и наторявала; реките са носили мляко и нектар, и от дъба е текъл мед“. И може би съзнанието, че всичко това е само сън, който никога не ще се изпълни, че животът разбива безжалостно всяка мечта и наказва жестоко мечтателя, това именно съзнание дава на неговото изкуство печата на някаква светла и облекчителна скръб...

4.

Но това чувство не би могло да ни се внуши, ако художникът не бе завладял тъй сигурно и тъй безвъзвратно тайната на изкуството, неговите закони и неговата истина – законите на художествената закономерност и истината за абсолютната свобода на душата. И това той е постигнал не даром, а с велика любов и нечовешки усилия, като с ревността на паламник е дирил път към светите места на изкуството и с безпорочно смирение е призовавал сенките на маги и учители. Така душата му е придобила някаква неизповедима мъдрост и е познала суетността на всяка школа. Школата е въобще пречка за истинския художник – това дори не е нужно да се доказва... Големият художник не търпи рамките на школата, той ги разбива, за да остане „сам, винаги самотен, вечно един и единствен“ (Платон); защото само така може той да излезе от трагичната безизходност,

в която го поставя неговото изкуство. Той никога не ще намери успокоение, ако неговият идеал остане само в бездушното копиране на действителността; наопаки, техническата сръчност трябва да бъде само азбуката на неговото изкуство. Тук изниква въпросът за пластиката, и той е именно най-проклетият. Пластиката не може и не трябва да бъде никога цел за художника, ако той не иска да се заблуди в безизходните дебри на една сизифовска и безполезна работа. Това е важно особено за вас, млади художници, и запомнете, че завладял тази азбука, едвам след това, той би могъл да бъде истински творец, да запечатва идеи и да разрешава проблеми. Не се бойте от призрака на школата, тя е страшна само за слабите, и бъдете сигурни, че собственият път никога не се отказва на дирекция. Не е добре да се заспива върху студените плочи на реалността – тъй човек би могъл да хване не само простуда, но и да остане духовно сляп до края на живота си, без да може да го спаси никаква Силоамска купел. Трябва, напротив, да се стремим към духовните висини на творчеството. Законите на изкуството лежат в самото изкуство, и неговата тайна се постига само с любов. Нека се научим да виждаме в изкуството не игра, не забава, а дълг и път на изкупление, някаква висша мисия в името на човечеството. Ако вие обичате изкуството тъй фанатично, както то заслужава, и сте готови да му отдадете живота си, то не ще откаже да разкрие пред вас своите съкровища. Тогава светът ще ви се открие в своето безкрайно многообразие, нещата и предметите ще станат тягост за вашата душа, и в един момент на бунт тя ще срути преградите на временното, за да потъне в неизмеримостта на вечното.

*Държана в Художествената Академия в София на 3 юни 1922.

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922–23, кн. 4–5.

Иван Радославов

СТИЛ И СТИЛИЗАЦИЯ

Когато е дума за литературни въпроси, нищо друго не се бърка така както тези две понятия, най-напред затова, че никога не са били разграничавани у нас, но винаги са били смесвани.

Стил може да има само там, където има творчество. Това е първото и непременно условие. Всички други условия са второстепенни и в най-добрия случай, ако само те са били на лице при изработката на едно дело, не могат да увеличат цената му, като посредствено произведение. Но затова пък творчеството винаги предполага една несъмнена индивидуалност, т.е. една личност, която притежава всички възможности да приведе в движение своите духовни енергии, за да кристализува в дело духовната си същност. Това не се извършва в силата само на едното желание да се твори, (както съм имал случая и друг път да го кажа¹), но в силата и на онази потребност да се изрази, която е характерната особеност на оригиналната личност. Редко са творчески индивидуалности, които могат да избегнат този вътрешен натиск на духовните енергии към отлъчване. Мнозинството винаги се е подчинявало на този натиск, като една необходимост даже чисто физиологическа.

Стильт е одеждата на идеите и образите, които пълнят духа на творещата личност. И понеже духовното неравенство е несъмнения факт между отделните индивиди, съставлящи нашата общественост, то и израза на духовната същност на отделните творчески индивидуалности е тъй разнообразна, каквото разнообразие представлява всеки от тях по-отделно, в зависимост от качествената разлика, която съществува между дадени в един момент при еднакви условия творчески индивидуалности. Стилът предполага винаги търсения, избиране пътища, намиране средства, които най-добре, най-пълно, а ако е възможно съвършено биха изразили духовната ни същност. Стилът говори за оригиналността на творчеството, което той изразява, и носи явния печат на усилията, които прави това последното, за да превъзмогне пречките, които лежат на пътя му, за да бъде изразено. Стилът е нещо съвършено оригинално, индивидуално: той не се повтаря. Повторението му, ако такова някъде се открие, е имитация и подражание. Ние можем да се приобщим към духовните светове на различните творчества само чрез стила, в който те са могли да бъдат отразени.

Без това, ние никога нямаше да имаме усета, че Маларме е нещо различно от Бодлера, Виктор Юго от Расина или Оскар Уайлд от Стриндберга. Всички щяха да ни се представят еднообразни до една мъчителна невъзможност.

Посредствеността търси избитите пътища, за да каже това, което е излишно да каже. Там именно липсва стил. Защото на този последния му е чужда установената фраза, изгърканата от излишна употреба дума, шаблонните обрати на речта. Той се старее да намери една нова конструкция на фразата, да намери една нова дума или една дума тъкмо пригодна за местото си, една дума, която не така често е звучала на ухото ни. Така даденото литературно дело носи печата на една оригиналност, която е първия хвърлен мост от страна на твореца към обикновения читател. Действителните произведения на изкуството живеят наистина с дълбината на преживяванията, силата на идеите и яркостта на образите, които съставляват същността на дадено творчество, но половината от това безсмъртие им принадлежи в силата на това, че те са могли да бъдат изразени по своему. Даже може да се твърди, че само произведения, дадени в стил, са тия, които са преживели вековете.

Говорейки по повод превода на книгата на френеца Анри Мюрже, „Сцени от живота на Парижката бохема“, Николай Райнов беше писал, че тази книга е една отживяла книга, защото била дадена в един „остарял стил“. Не искам тук да говоря за значението на тази книга, което може би не е тъй голямо, но по съвършено други причини; искам само да отбележа колко абсурдна е подобна мисъл, Няма и не може да съществува стар и нов стил. Ако беше обратното, трябваше да се отречат всички произведения на изкуството, които ни е завещало човечеството и времето до наши дни, само защото по това абсурдно схващане са „стари“ по стил. Да отречем не само паметниците на древността и драмите на Есхила и Софокла, готиката на средновековието, не само Рембрандта, Микел Анжело или Виктор Юго и Бодлера, но дори и Уайлда и Маларме, за да признаем само капризните усилия на експресионизма и Маринети, само за това, защото са съвременни нам. Разбира се, подобни странни желания не могат да накарат никого, който действително разбира от изкуство и живее с идеалите му, да откаже и да не адмира великите придобития на духовната култура, познанията на която му дава правото да претендира, че е на нивото на своето време. Има, следователно, стил и само стил. Нищо друго.

Липсата на стил говори за отсъствието на творчество: за това, че зад написаното не стои индивидуалност, в която се крият творчески възможности, която няма какво да съобщи, да каже на другите. А това последното

винаги може да се открие по липсата на тон в дадено произведение, по отсъствието на каквото и да било ентусиазъм и вдъхновение, които са характерни белези за истинските произведения на изкуството; по избитите, шаблонни и съчинявани езикови средства; а най-главно, по хаотичността, бърканицата, мъглявостта в идеите, които признаци говорят за отсъствието на каквато и да било основна идея. Стил тъмен или ясен, също така няма. На всеки стил е присъща яснота, която може да бъде доведена до кристалност, защото томува, комуто е дадена възможност да каже нещо, той вижда всичко в една пророческа яснота. Безстилието в дадено произведение, е първият признак, че имаме работа с обикновен, с посредствен писател, с личност лишена от светия дар на творчество.

Да се смесват стилът и стилизацията – две неща съвършено различни – се дължи на това, че се явяват от време на време произведения, които ни дават едно привидно убеждение, че имат стил. Не искам да кажа, че това са литературни мистификации, но във всеки случай нямаме работа с настояще творчество, или поне с творчество в обикновения смисъл на думата. В такъв случай ние имаме работа не със стил, а с обикновено стилизуване, което е нещо съвършено друго. Стилът винаги издава едно дело трептящо от свой вътрешен живот, плътно дадено с глъбината на своите идеи, замисъл и композиция, и хармонично развито във формите, в които бива изляно. А стилизацията може да бъде прилична на шлифовка, която се извършва над готови, над дадени вече произведения. Стилизацията не е нищо повече от това.

Едно опитно око никога не може да се излъже, когато иска да отнесе дадено произведение по форма, към кой от двата вида да го отнесе, Но ако искате да бъдете сигурни в това, ако имате тази възможност, направете следното: вземете един кой да е познат ваш писател; дайте му само молив и бела хартия и го заключете сам в една стая, без да има под ръка най-излишната за него книга. Тогава ще видите дали сте имали работа с истински и голям писател или с писател с ограничени творчески възможности, или най-после с обикновен мистификатор.

¹ Идеи и критика. Гл. статията: „Изкуството да се пише добре“, И. Р.

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922–23, кн. 6–7.

Сирак Скитник

ТАЙНАТА НА ПРИМИТИВА

Спомняте ли си Маринети – оня „комедиаш“ с червени панталони, сако от два цвята или едната буза боядисана синьо, а другата – оранж? – Зеленият Дон Кихот, когото посрещаха с развалени яйца, изпращаха с ракети от подигравки?

Той искаше да се изгорят картинните галерии, да се унищожат библиотеките, – да се освободи човечеството от терора на миналото! Да се почне отново!...

Съвременниците се смяха от сърце и грубо, цинично се отплащаха на подигравката, когато им падне случай.

– Шут!...

Но едно време на царските шутове бе позволено да казват истини, които другите не смееха да казват.

Съвременните човековедци побързаха да турят диагноза: – изместване на нервните центрове!... И хората, които не обичат скандала, се успокоиха, че на всички „исти“ беше показана лудницата. Тя се яви – анекдотичната картинна мярка да се „спаси“ човечеството от „заболяване“. Човечеството поиска да се отрече от собствената си мъка: защото лутанията, избухванията, подавеният вик за помощ у съвременния творчески дух не беше нищо друго, освен болката на съвременната душа – неясен протест против терора на мъртвите, недоволство от себе си и неудовлетворено желание да бъде силна и самостояйна.

Когато след време по-спокойно бъде направена преценка на съвременното изкуство, ще стане ясно, че то е било най-непосредният и верен изразител на трагедията, която преживява нашата култура, че то първо е уяснило смътните съмнения и крушения на човешката душа сега. Никога изкуството не е било тъй малко „естетично“ и толкова човечно, както днес. То даже като че не иска да създава нова естетика, а да освободи само човешката душа.

Да бъдат изгорени картинните галерии, да бъдат унищожени литературните богатства, натрупани с векове – чудовищна, варварска смелост! Но страшното е, че в нея има истина. Тая истина е страшна за съвременника: всяко ново поколение иде подавено от придобитията на миналото. Вековна култура, традиции, обществени условности, авторитети – всичко

това смазва непосредното у човека, и създава от него някакъв фабричен артикул в милиони еднакви екземпляри. И ако за граматна част от хората това е съвсем обикновен исторически процес, за отделни личности то е – обида за човешкото съществуване. Откъде почваме ний и къде свършват онези, които за живели преди нас? Нашата мисъл е чужда – понякога до ужас еднаква, ний я чуваме от чужди уста: хващаме себе си в жест, по който знаем друго; виждаме една и съща, сякаш от векове позната усмивка, която ний сме усвоили – може би завещана от някоя пра-прабаба или дядо. Цял живот заучаваме, а своето и себе си не знаем. Нашето виждане е чуждо: Оскар Уайлд казваше, че художниците ни учат да виждаме природата, но няма не е обидно, че цяло поколение виждаше водата само синя! И трябваше да дойдат импресионистите – да я напълнят със светлини, отражения и отблясъци.

Още по-страшно е, че говорим с чужди думи – изгубен е първичния смисъл на думата. Тя носи съдържанието, вложено в нея от тия, които са били преди, и затуй един ден, като открием нейния истински смисъл, тя изведнъж придобива блясъка на откровение.

Съвременният човек чувства смътно властта на миналото, своето робство, безсилието да бъде сам, единствен творец на днешния ден и идва до безумието: убийте миналото! – наместо да го преодолее.

Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново изгубената си непосредственост е – възвръщането към примитива. Човечеството преживява умората от себе си; то прилича на човек, който е пил твърде много подправени вина и със засъхнали уста чака да му подадат чаша чиста вода. То е преситено на сложност, лъжливост, условност, макар че не може без тях. И търси живата вода, която ще го възкреси, поне за няколко мига, за едно по-непосредно, дори грубо чувство. От тук и любопитствашката любов към примитива.

Примитивът винаги има цената на една изповед. Той не е построение, не е знание, спекулация, а – чисто вълнение, едно нетърсено движение на душата. И там е тайната на неговата хипноза. Той е чувство, живият човек. Той е: „дал ти Бог добро“, казано с пълно чувстване смисъла на всяка дума, а не формалното „добър ден“ на човека от града, който е изгубил смисъла на фразата. Той е подвигът на човек, който спасява давящия се, без да знае да плава. Потърсете го в безумието на поета, който обяви себе си капитан на „Радецки“, спира парахода на българския бряг и с шепа хора отива да събаря вековна империя; – в подвига на ония деца, които топяха олово в селските оджаци, да правят куршуми за въстаниците. Потърсете го на Шипка, или в похода на една неекипирана армия, която в няколко дни стига пред крепостите на Чаталджа. Неговата същност

е непосредното – поривът, който не спекулира с форми. Даден в живота – той не се забравя; внесен в изкуството – той не умира. Защото е жив трепет на душата. Именно тая първична сила е изгубена днес в изкуството и живота. Смътно почувствало това, човечеството днес простира ръце към нея, за да се зарадва и стопли от някогашната яснота и искреност на собствената си душа.

След като пи от суетата на богатството и славата, Толстой написа „Що е изкуство“. Той отрече жестоката, подла, сложна машинария на съвременното изкуство с ясното съзнание, че тя не може да бъде отречена, но направи това, за да отмъсти на „напредналото“ човечество, което е убило примитива в изкуството и живота, и отнело чистата радост на човека. Последователен, заживя отшелнически в Ясна Поляна и после избяга от своите, за да бъде свършено сам. Без да подозира, човечеството го обикна още повече, заради примитива, с който украси последните дни на живота си. Заради това и преситена Европа днес посреща Рабиндранат Тагор като пророк. Нима той казва неща, които ний не знаем? Пред него са минали други, но той с първичната сила на своята душа възстановява думите и те ни се струват нови – ето неговото „откровение“. Преди много години Рембо пише: не мога да търпя съвременните картини, искам да гледам стари табели, щампи, неграмотни олеографии... Втръсване от тая разляна, ритмираща навсякъде, посредствена заимстваност го е накарала да се върне назад и да търси живото чувство на човека в дюкянските табели.

Ний напълнихме градовете с фабрики и те сякаш покориха човека със своята безстрастна методичност, сякаш убиха у него обикновения творчески порив и желанието да запази своя индивидуалитет. В живота туй донесе безличие, стадност и посредственост, в изкуството – индустрия: и живота и изкуството се приближиха към клишетото. И малцината, които виждаха това, за да спасят не само изкуството, а и живия човек от свършено обезличаване – трябваше да викат, да гримасничат и с „лудости“ да спрат тържествената баналност на живота. И почти всички те потърсиха вечно живата душа на примитива, за да възкресят линеещото тяло на човечеството, да се домогнат до *съвременен примитив*, да накарат всички да почувстват своето време. Това болезнено усилие на нашето време роди италианския футуризъм, немския експресионизъм, английския имажинизъм, испанския креатонизъм и универсалния дадаизъм.

Всяко детство е примитив със своята неочакваност, изненадващи хрумвания и искреност. Ний несъзнателно го обичаме, защото у нас никога съвсем не умира любовта към постъпката, към порива и творчеството, в които е вложено непосредно движение на човешкия дух. И сега

посредством младенчеството на човечеството поискахме да обновим света. Желанието към едно възвръщане приема най-странни форми в съвременния живот, а в изкуството създаде многото течения, които при всичкото си различие имат една неизменна общност: освобождението от външната форма – изкуството да престане да бъде украса, да се върнем към първичното ясновидство!

В живота стремежът към примитива остава случаен, смътен, но – твърде симптоматичен, ако се приближи и свърже с уяснените усилия в това направление, изразени в изкуството. Не могат да бъдат разгледани лекомислено, като мода, или прищевка на „блазираност“ – нито успеха на проповедите на Тагор, нито чудатите негърски оркестри, които префиненият европеец потърси за свое „удоволствие“, нито властта на новите танци, които носят грубата, здрава ритмика на „диващина“. Не са случайни за нашата култура и екзотичните желания на съвременника да преживее примитива на Робинзон Крузо, или увличането му от грубите прояви на чисто физическа сила: цял Париж в един ден полудя от възторг за своя любим боксьор-победител, и в един час го възненавиди като победен. Граматният успех на романа „Герзан“ (човек-маймуна), който обходи европейските кино-театри, и жаждата към всяка екзотика – това са все симптоми на една и съща болка: умора от сложността и изкуствеността на сегашния живот.

Но, ако в живота обичта към примитива е несъзнателна и случайна, в изкуството тя се явява уяснена, осмислена. Не само желанието да се натрупват старинни богатства и рядкости е създадо музея: в неговата същност лежи култът към разноликата човешка душа, която оставя следи от своето божеско начало. И той именно показва на съвременните пророци какво е изгубил сегашния човек: – способността да приказва с Бога, да бъде дете-творец. И върнаха се към земята.

Когато изкуството преживяваше кризата на едно болезнено пречупване, Гоген замина за остров Таити, за да се приобщи към първичността на неизменната Земя, ако иска да бъде пророк. Там той заживява с туземците, поиска чрез примитива на живота да дойде до примитива в изкуството. Да възвърне отново първоначалното на линията и баграта, което неговите европейски събратя бяха убили. Защото в техните картини имаше красотата и елегантността на реверанс, изискаността на заучена усмивка, но чувството на живата душа беше умряло. И той отиде да го потърси, да ни напомни, че детството и лепета на детските неумели рисунки и приказки са по-ценни от хитрото многознание на съвременника. Рьорих се върна в каменната епоха, за да долови истинския пулс на земята и човешкото сърце. Неговите работи са груби и първобитни като онова време

и пълни с хероизма и величието на човека-земя. Същото възвръщане намираме в странните „идоли“ на Коненков, у Кандински, у Пехщайн и у редица германски, шведски и френски примитивисти. Голяма заблуда и незнание носят ония ценители и пазители на нещо си, като етикират туй осъзнаване на творческата душа като мода.

Този е пътят за осмисляне и очовечаваме не само на всяко изкуство, но и за обнова на нашия издробен живот. В наши дни, изгубили разликата между подвиг и спекула, само душата на примитива би възвърнала величието на човешката постъпка и самобитността на творческото прозрение. Тая душа живее във всяка истинска творба на изкуството, във всяка смелост, във всеки порив. Не ще бъде парадоксално, ако кажем, че всяко голямо произведение на изкуството е примитив. И тъкмо затова го сближаваме и ценим наред с безизкусните рисунки, които срещаме, чертани с острие на каменните и костени сечива и оръжия на нашите праотци, с иконописите, с народните песни и примитиви на всички народи.

Трагедията на съвременния човек и творец е: че той в пъстротата, в приетата фалшивост на сегашния живот, вечно ще се стреми към онова, което е изгубил, без да може достатъчно да го приближи. Това е „изгубеният рай“ на човечеството. При всичката жажда на човечеството да стане по-правдиво, по-непосредно, само малцина ще достигнат тая изгубена святост. Ний ще ги наричаме големи художници, герои, за да поддържаме вярата в собствената си душа.

Сп. „Златорог“, г. IV, 1923, кн. I.

Иван Перфанов

ПРИРОДАТА В НОВОТО ИЗКУСТВО

Вечното противоречие: натурализъм-стил, загнездило се дълбоко в мисъл и художествено творчество на последните столетия, изпъкна особено ярко в последно време, настоявайки решително за окончателно разрешаване. Човешкият дух тласна огромна вълна о брега на нашето време, донесе много ново, непознато, чудато – черупки от миди и корали, камъни и бисери, зави буен вихър, затъмни и просветли хоризонта, но многото онези, които бяха свикнали да гледат света с очите на едно минало, не можах да видят, а още по-малко да разберат дълбокия смисъл на всичко това. Те бяха затворени в своите неоспорими вечни истини, зад тях бе два пъти превъртян ключът на една завършена метафизика. И когато новото поиска да заяви своите права, те с жалко презрение, с тъпа самоувереност му захвърлиха тези свои абсолютни истини.

Натурализъм и стил – не е ли ясно, че това са двата полюса, между които вечно ще се движи художественото творчество? Какво по-просто от това, да се забележи в тях двойствения лик на света: Божество и Земя, дух и материя? Пътят на мировото изкуство е белязан между тях: и символизъм и реализъм ще се преплитат във вечна игра, изпъкващи ту единия, ту другия във времето.

Тъй говори мъдростта на една култура, имаща претенциите да е обхванала вселена и време в своите земни, смъртни прегръдки. Тъй говори една душа, създала своя мир и потънала тъй дълбоко в него, че единствена смъртта може да я изтръгне из бездната на себеизчерпване, себепогубване.

А „новите“, които не можах да освен твърде смъртно, да се изкажат, които не познаваха себе си дори, борещи се със и за своето съществуване – тези „нови“ знаеха само едно: да излеят, да изживеят своето „аз“.

И въздигна се духовното в изкуството, защото „аз“ беше чист. И достигна се до Космоса, защото духовният принцип е безкраен, защото творчество е създаване от „нищото“.

Отрекоха природата.

През дългия път на постепенно пренебрегване, изоставяне, отхвърляне на обекта, дойдоха до същността на субекта – абстрактно изкуство. Хаос. Космос. „Експресионизмът е един вид оптическа контрапунктика, тъй като той опитва да съгради абстрактно от цветове и форми едно

художествено произведение“ (*Марцински, Методата на експресионизма*).

Двойствеността на света е преодолима: духът е всичко.

От тука начева градивната работа. Прелом. „Аз“, могъщата стихия, разрушител с раждането си, цял мир пипа сега всред тъмнината на хаоса, гърчи се всред неударимостта на космоса – за да намери своите форми.

И началото на опознаване себе си и света се отбелязва с една нова мистика. „Мистиката е основа и първоначало на човешката духовност“ (*Екарт фон Сюдо, Немската експресионистическа култура и живопис*). Тя ни кара да виждаме в примитивното – живота на дивака и играта на детето – естеството. Тя ни кара да виждаме в тях – нас, Божеството: съгласуване на инстинкт и дух. Създаване на метафизика. „Всичко, етическо и художествено значително, което роди експресионизма, е съзнателен или несъзнателен мост към метафизичното“ (*Хаузенщайн, Върху експресионизма в живописата*).

Ето, съгражда се нов мир. И той търси своите форми. Той ги създава. „Така формиранята на природата под буйната воля за израз на художника стават като мек восък, който той мачка според силите си“ (*Ландбергер, Импресионизъм и експресионизъм*).

Създава се – нова природа.

Нова природа? Нима има природа и природа? Със злорада усмивка на уста идат хората с очите на миналото и ни сочат: аха, инстинкт, кръв и природа!

Как, нима светът на чистия дух, светът на абсолютното изкуство може да потъне в пазвите на черната земя? Нима Божеството отново ще начене с куклата-човек играта си на грехопадение, разпъване, второ пришествие?

– Напразно е злорадата, напразно е стремежът ви за разбиране на новия дух, хора на миналото: вашите очи са непоправими, те вечно ще гледат назад.

Новият дух, израснал из космоса, първобитието, твори себе си, създава своя образ, чертае формите си. И новият дух създава „своята“ природа, защото **природата е духовен феномен**. „Природата, като духовна действителност или феномен, става проблема за мисълта на художника и с това една за наблюдателя вечно отново за извоюване придобивка“ (*Фриц Бургер, Въведение в модерното изкуство*).

Натурализъм – що е натурализъм? Защо не го срещаме в периода на стихийно зараждане на една култура? Защо разцветът на никоя култура до днес не го е отбелязал като своя рожба?

Натурализъм – дете на умираща душа. Трябва Бог и Човек да са умрели, за да може природата, материята, да възтържествува. Трябва всяка

единност на душата да е изчезнала, за да дойде смъртно-болезненото разцепление на духа и материята.

Изкуството е продукт на душата. И в натурализма все още се отразява душата. Но това са последните предсмъртни трептения. Там се носи вече тържеството на материята, на смъртта. Мъртвата форма, формата на един някогашен живот, надделява. Нов живот не твори.

Бог, Човек, Природа – не са вече едно. Светът се разкъсва, разпръсва се на атоми. Човекът потъва в хаоса.

За да се роди новият човек, творец на нов мир.

Сп. „Златороз“, г. IV, 1923, кн. 5.

Гео Милев

МУЗИКАТА И ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА

Първата жизнена проява на в ужас пробудения сред лоното на първобитната природа човек: първият неволно изтръгнат през процепите на душата вик на ужас – е първото му художествено дело; първото музикално произведение. В музиката човекът намира пръвния – първичния – израз на себе си. Музиката е първичното изкуство.

В този първичен момент на човешко впечатление от вън и израз отвътре е предначертан сякаш целият жизнен път на човечеството, в него е включен целият външен облик и вътрешен смисъл на Изкуството – или на изкуствата.

Музиката е първичното начало на всички изкуства. Съвършеният първопроизход на всички изкуства. Самото понятие Изкуство.

В своето развитие другите – словесни или пластични – изкуства: поезия, танц, живопис, скулптура, архитектура, театър – са стигнали днес до едно толкова голямо отчуждение помежду си, че една обща за всички изкуства естетика – днес – е почти невъзможна и немислима. С изключение на музиката всички изкуства до днес насочват своите усилия към фактите на тримерното пространство на природата. От Аристотеля до днес изкуствата бяха тласнати в пътя на подражанието: „възсъздаване на действителността“ беше до днес основният принцип на всяка естетика. И в ревностното съблюдаване на този принцип едно изкуство с две измерения, като живописиста, се засили да измени докрай на своята същина и да ни даде образи с три измерения, пластически форми, които претендират да бъдат не само илюзия (оптическа измама) на формите в природата, но и – адекватни тям. Възсъздаването на природата, на действителността уби в поезията – изкуството на словото – самостоятелната сила на словото като съчетание на звук и понятие – звук, изразяващ понятие – и превърна словото в белег, изразяващ известно понятие: и ограничи функцията на поезията до съчетание на понятия, по този начин – описание на факти от действителността около човека.

Обаче музиката не възсъздава. Не възсъздава никаква природа. Не описва никаква действителност.

Така до неотдавна музиката трябваше да съществува като самостоятелно изкуство, което няма нищо общо с всички останали изкуства.

Но музиката е първото изкуство.

Така всички останали изкуства трябваше да застанат в общата стълба на изкуствата – кое повече, кое по-малко – като вторични изкуства, творчески прояви от втори разред. Защото музиката е първична, безспорна проява на творческата мощ в човешката душа – израз, експресия, – а не подражание или възсъздаване (чрез опит и умение) на нещо вън от човешката душа.

Тази дисхармония наложи на естетиката дълбокото съмнение: каква е целта на изкуството? Дали да бъде възсъздаване на нещо вън от – или изразяване на нещо вътре в човека. Ако правдата е в кодекса на Аристотеля, който установи възсъздаването като цел на изкуството – музиката трябва да бъде изключена от списъка на изкуствата, защото тя не възсъздава.

Императивът на тази логика *ad absurdum* отдаде правдата на второто възможно заключение: Изкуството е проявление, израз на нещо вътре в човека. Експресия!

Така неколцина естетици от края на миналия и началото на сегашния век дойдоха до прозрението, че досегашният дисхармоничен път на всички изкуства е бил лъжлив, е бил едно упорито крепено заблуждение, и че бъдещият път на изкуствата трябва да бъде едно приближаване към принципите и целите на музиката. Целта на поезията е: не да описва с думи – целта на живописата: не да възсъздава формите на природата; а – да се разкриват прозрения на човешката душа; да се откъртват – със силата на художествената емоция – скали в душата, под които дотогава е била потисната една велика и ободряваща тайна.

Така изкуството може вече да отговаря на онова свое предназначение, което Аристотел смъртно долавяше: очищението, катарзис. Така само изкуството получава своята очистителна за душата сила и своето значение в хода на съдбата.

Експресията, изразът отвътре, прави изкуството *творчество* – а не възсъздаване или дори подражаване: творчество на *нови* форми, а не копиране на готови – дадени вън от действителността – форми.

Поезията днес употребява словото – понятие чрез звук –, не за да „описва“ факти от действителността, а – за да събуди чрез поетичния образ – съчетание от звук и понятие – известно прозрение в душата на читателя. Образът в поезията заема отново своето централно място, пропит с магическата сила на внушението – *suggestion*, – чрез което само може да бъде събудено известно прозрение. Както в музиката: чрез внушението на тоновете.

Живописата днес се отказва да рисува готовите форми на действителността – човек, кон, гора, облаци – и създава *нови* форми (които са

нови и тогава, когато са съчетани от елементи, взети от действителността) – за да разкрие известно прозрение в душата на зрителя чрез внушението – скритата сила на боите и линиите, съчетани във форми с две измерения – форми върху плоскостта на платното. Боите получават своята самостоятелна сила на изразни средства и живописца се спасява от плитката хитрост на алегорията. Както тоновете на музиката. И чувството на смърт се изразява не чрез алегоричния скелет, заметнат с черен плащ и коса в костеливата ръка, а чрез съчетания от бои и линии. И това е достатъчно: защото всяка боя си има своя особена стойност и никога напр. черните и тъмнозелените бои върху платното не ще ни накарат да бъдем весели, а светлосините и розовите – не ще събудят тъга у нас.

Скулптурата – също; днес тя се отказва от простата анатомическа правда на голото тяло.

За да се постигне онова възвишено въздействие чрез художествени форми върху човешката душа, което е било присъщо досега само на музиката. И този беше смисълът на Верленовия девиз: „De la musique avant toute chose!“

Алм. „Везни“, 1923.

Николай Райнов

БОЛКАТА НА ДНЕСНОТО ИЗКУСТВО

Не само у нас, а и в чужбина изкуството вече не вирее. След войните економическият живот се върна много назад – и сега усилията на всички са насочени към добиване на веществени блага. Това повръща с необходимост и стремежа на творците в областта на духовната работа към реализма, който се смяташе поне преодолян, ако не – съвсем опроверган и изчерпан. Ала и в реализма вече прониква жаждата за духовност, за издигана над всекидневното, над онова, що се вижда с плътските очи: и книжнина, и театър, и пластически изкуства вече отварят погледа се за вътрешното, за онова, което вчерашната наука отричаше, за духовното. Това явление съставя утешителен белег: то свидетелствува за назрялата жажда у днешния човек, недоволен от простото задоволяване на личните нужди – жажда за дух и за подвиг (в известна смисъл на думата) – да отдели от своето и за другите, да раздаде душата си на ония, чиито души са бедни; жажда за идеал – най-сетне: защото са нужни други хора, по-мъдри и по-добри, по-човечни, по-властни, да създадат съвсем нова действителност, от която тъкмо днешният човек има нужда.

Модната, сухо-естетичната формула „изкуство за изкуството“, която бе завещал на книжни и пластически изкуства довчерашият импресионизъм, се вече не чуват. Явно е, че изкуството не може и не бива да стои като откъснат факт, отчужден от другите прояви на общокултурния живот. Към чисто естетическото значение на изкуството трябва да се прибави и неговото етично значение, каквото то не може да няма, защото Ницшевата философия и поезията на неговите следовници породиха упорития германски тип, от чийто суров егоизъм тегли днес половината Европа; възпяваният някога от Горки, Андреева и др. селянин, работник, босяк – породи втори тип: оня, който превърна Русия в пепелище; обрисуваният от Джек Лондон хладен борец с негодите, готов да изходи цял свят и да се справи с всички мъчнотии, създаде живи типове като Рамсей Мак-Доналда, който ще бъде утре негли пръв министър на Велико-Британия.

Това етично-творческо значение на изкуството се вече съзнава и за него се държи сметка. Утешителното е, че в репертоара на най-добрите западни театри, както го виждаме поне по списанията и вестниците, се слагат на първо място пиеси, които дават идеал или водят към него.

Личните мъки на тогова и оногова, които изпращат зрителя от театъра уморен, потиснати приневолен, сега вече не интересуват дирекциите и режисьорите: нужно е човекът да се тласне нагоре, напред, да му се посочи връх за възход, а не да се тълкува неговата мъка – и така явна за всички. Това става и в разказа, и в лириката, и в драмата. Сочат се здравите душевни опори, чрез които е възможно възраждането на днешния човек; показват се нови пътища за обществен живот – без братоубийствени войни и партийни ежби, без оная политическа страст, която изеде вчерашна Европа, без онова страшно законодателство, което цели закрепата на малцина.

Тия признаци говорят за начало на ново възраждане в областта на всички изкуства. Време е да вземем и ние, българите, пример от ония народи, които са отишли по-далек от нас. Не е ли късно и неуместно да се връщаме към отживели времето си течения и да храним изкуство, което е съвсем безполезно? Днешното изкуство създава утрешния човек: Шекспировата драма въздаде Кромуеля, Тургеневият роман породи властниците на царска Русия, типовете на Достоевски, Виспянски и Словацки пораждат хората, които ще водят след време възроденото славянство. Изкуството е творческо огнище, чиято работа се не ограничава с кабинета и ателието, а минава и в живота; затова художникът е толкова отговорен пред българската история, колкото и политикът, общественикът или създателят на философска система.

В. „Южно небе“, г. I, бр. 1, 19 ян. 1924.

Гео Милев

ПОЕЗИЯТА НА МЛАДИТЕ

Тоест – поезията, за която никой не се интересува, която никой не чете. Която се пише, само – пише: за лично удовлетворение на своите автори.

Автори – вманиачени момчета, които се появяват незначително откъде, с пълни джебове стихотворения, предлагат ги тук и там, додето най-сетне видят напечатано името си – макар и в някое провинциално „младежко списание“ –, после идват гордо в столицата, подирват връзки с „писателските среди у нас“, обявяват се за „бохеми“, образуват „кръжоци“ и, най-сетне, след дълги превращения, една сутрин, в началото на месеца, блясват надменно върху страниците на „Златорог“ или „Хиперион“ – – И с пълно право: щом изкуството на поезията не е нищо повече от това – да се събират красиви, редки и странни думи и да се нареждат в звучни съчетания – –

Една „мъртва поезия“, както бе наречена тази „поезия“ в една статия в първата книжка на сп. Нов Път. Поезия, която е типична проява на една упадъчна епоха – епоха без смисъл и ценности. Една *епигонска поезия*.

Поезия без поезия. Защото тук всичко се свежда до сръчно манипулиране със стихотворната форма; нека кажем – с поетическата форма: която е *готова* дадена – и на разположение за всеобщо употребление: стих, думи, фрази, образи, епитети, метафори, па и теми... Сръчно манипулиране с готови вече форми, изработени с тежък труд от няколко постари генерации – Яворов и няколко поети след него – в продължение на десет паметни литературни години, които дадоха едно поне на българската поезия: усъвършенствувани изразни средства – език и стих. Печалба на упоритата борба – усъвършенствуваният език и стих на българската поезия.

Но днес пътят е утъпкан – пътят на българската поезия – и ходенето из него е лесно. Твърде лесно. Възможно е дори и надпрепускане с велосипед. Защото – малко се иска: да владееш „поетическата форма“ и да ти дойде наум някой сантиментален мотив: дъжд, сняг, есен, жълти листа, повехнали рози, нощ, луна, самотна свещ в изоставен дом, забравено любовно писмо, печалните извивки на дима от цигарата ми, насълзени очи, странни акорди, покъсани струни. ... Думи, рими, образи, епитети,

метафори, звънки, звучни, стилизирани, фризирани, сладки, нежни, топли и – бездушни. Можете да прочетете 200 такива стихотворения, затваряте книгата и – нито един стих не е останал в паметта ви. Нито една дума. А тия 200 стихотворения са били изплетени от двайсет хиляди думи – една от друга но-гръмки, по-звънки, по-красиви – – Формална поезия. Външна. И затова бездушна.

Понятието *формална поезия* напомня веднага поезията на *Николай Лилив*, дето предварително необходимият емоционален елемент е изстуден до скромния градус на прост *мотив* – мотив, който се съдържа обикновено в една само странна и необикновена дума, към която се прилепят други сродни по звук думи, за да се получи желаната плетеница от рими, наречена стихотворение. Стройно, звучно, плавно – и разплавено до безконечността на ефира – дето неумолимо зее ужасът на пустотата. Една метрическа постройка от странни думи и редки рими – без онова вътрешно движение, което прави поезията поезия и изкуството изкуство: *ритъм*.

Тук рискуваме да нагазим между телените мрежи на големия въпрос за форма и съдържание в изкуството. Но разрешението е в ритъма. Ритъмът изключва самостоятелното съществуване на форма и съдържание – като две отделни качества на художественото произведение. Ритъмът съединява форма и съдържание: съдържанието – идеята – получава израз в ритмически форми. Така възниква, при действителното художествено произведение, един спонтанен *организъм*, който живее, съществува като нов, самостоен факт, самостоятелна *вещ*. Именно – чрез спонтанното свързване на форма и съдържание под знака на ритъма. Иначе се получава – неизкуство; два вида неизкуство: съдържание без форма, т.е. – проза, и форма без съдържание, т.е. – метрическа плетеница от думи и рими: формална поезия – без движение, без ритъм, без хармония; и затова: неизкуство.

Формалната поезия на Николай Лилив имаше своето оправдание и смисъл на времето – преди 10 – 15 години, когато българската поезия се бореше за език и стих. Но днес, когато език и стих са вече достатъчно усъвършенствувани, такава формална поезия е безсмислен анахронизъм („Лунни петна“) – само безцелно прахосничество на готово богатство – само жалко стихоблюдие: Стратиев, Стубел, Мирчев, Симидов, Далчев, Пантелеев, Йорданов, Караиванов, Н. Дончев и пр., и пр. – още много имена на младежи, па и на гимназисти: но имената не са важни.

Не са важни, защото няма разлика помежду им. Всички пишат еднакво хубави стихове. Всички: не само тия стотина или двесте младежи, които пишат, а още и хиляди други, които не пишат. Защото това е така

лесно; всичко е готово дадено – стих, език, образи, метафори, теми. ... Примерът на Николай Лилиевата поезия, гладка и фина технически, също както и поезията на Людмил Стоянов (в по-голямата си част) – е пример лесен за подражаване. Защото не се иска нищо; не се иска най-главното: *творчество*. И ето: днес всеки гимназист може да пише отлични стихове: гладки, фини, класически; но четеш и нищо не запомняш... Е ли това поезия? – „Solche Gedichte, meine Geliebte, könnt ich dir viertausend und einige dichten an einem Nachmittag bloss“ – казва Рихард Демел: „такива стихотворения, мила моя, бих могъл да ти съчиня четири хиляди и повече за един следобед само“...

И такава е поезията на младите днес. И тя е толкова много – и те са толкова много, защото днес най-лесната работа е да се пишат стихове. По-рано литературната работа бе обкръжена от недостъпния ореол на едно голямо страхопочитание. Литературната работа се смяташе призвание. Защото тогава литературната работа бе борба – борба за идеал и съвършенство. Днес такава борба не съществува. И ето: всеки се чувства призван да бъде поет и писател, да твори литература, поезия. Дори и обикновеният гимназист.

Характерен симптом на една упадъчна, епигонска литература – на една литературна епоха без цел и идеал – затова и без борба. Не само без борба – но и без труд. Без труд се пишат днес стихове и това е така лесно, когато нямаме какво да кажем. Всичко е готово дадено: теми, стих, език. Не е нужно призвание, нито мисъл – нова, важна мисъл, която *трябва* да се каже: достатъчно е само да имаме сръчност, известна техническа сръчност. А това може всеки горе-долу начетен младеж, всеки гимназист. И те пишат – имат смелост да пишат; пишат, печатат, издават, дори редактират списания – „младежки списания“... младежка литература.

Характерен симптом. Тая младежка литература не би имала смелост да съществува, ако българската литература – изпаднала днес в ръцете на литературни шарлатани – не бе загубила оня престиж и авторитетност, които имаше дори преди десет години. Тогава „младежки списания“ не съществуваха – макар че младежта от онова време беше много по-идейна, отколкото днес. Но там е нещастieto: че днес литературната работа е *лесна*; което значи: профанизирана; което значи: шаблонизирана. Въпрос на „чалъм“.

*

Хризантеми, Теменуги, Маргаритки, Хиацинти, Светли зари, Лебед, Чайка, Маскарад, Хора, Чернозем, Факел, Фар, Блясъци, Луна, Орион, и тъй нататък – все младежки списания. Последното се казва напр. *Ново*

звено, издавано от младежи в София; неизвестни имена. Те чертаят *нови* задачи – за *нова* литература, а пишат *стари* стихове, също такива, каквито пишат сътрудниците на „Златорог“ и „Хиперион“ – Стратиев, Стубел, Далчев, Пантелеев и др.

„Ето сенките по пътя
на безгрешна самота“ – –
– – „Всред цъфнали ранни нарциси“ – –
– – „Заспивам в забравени замъци“ – –

И тъй нататък. Все хубави стихове. По-хубави от тия на Карановски, Бабев, Ракитин, Минко Неволин и пр., не по-лоши от стиховете в премираната сбирка „Лунни петна“. Но дали всички тия младежи, които дръзко и без угризение на съвестта – пишат и печатат стихове, ще станат поети?

Мост – 16 страници стихове от Ат. Далчев, Д. Пантелеев и Г. Караванов.

Грубости – 16 страници стихове от Крум Йорданов;

Дали? – – Всичко: гладко, униформено, на едно и също ниво, без *собствена* индивидуалност, свети, но не сгрява; дали?

Поне да имаше малко желание за нещо свое, нещо ново, желание да се подири – поне да се подири – нов път... Все: видено и чуто; познати теми, готови думи. А спасението на българската поезия из лабиринта на епигонщината е в – новия път. Ехо: уви! – Ето и нова сбирка стихове от нов човек:

13 некролози в жълто от *Ясен Валковски*. Разкошно издание: на жълта хартия, двуцветен печат, хубава корица – цена 10 лв. Лош стих, не само без ритъм, но дори и без метрика. Стари, банални мотиви: скръб, тъга, печал, горест, отчаяние, безверие. Декадентско. Фатално. 13! Некролози. Жълто. Тук и там – някои смели образи. Дали се крие зад тях поет?

„И ето маха –
от обезлюденото страдание на небесата;
болката на разплакания лунен квадрат“
– – „невменяемия труп
на моята изрязана от мукава самоизмама“ –
– – „по скръбния паваж на моята печал“ – –

Но следват безчислени: „плахи следи“, „безумен възторг“, „болна усмивка“, „загадъчно примамват и зоват“ – – и целият словесен арсенал на така наречените млади – от Стратиев и Стубел в „Златорог“ до Далчев и Пантелеев в „Хиперион“. Един от тях ни дава подарък тъкмо за новата година:

Стихотворения от *Димитър Симилов*. Скромно заглавие и скромни стихове. И скромна цел: ако е възможно, да се получи литературната премия за 1923 г. И с пълно право. Защото всичко в тая сбирка не е по-лошо от повечето работи в сбирката „Лунни петна“, премирана миналата година:

„Далеч зад нас е зимната мечта,
о ти забрави приказките зимни:
над нас ще звъннат радостните химни
и трепетния зов на пролетта.

Аз зная тия пусти брегове
и тоя път към скърби неизвестни.
В душата ми звучат призивни песни
и глас любим назад ме пак зове.

Аз дебнех сенките на ведър сън
сред зноен ден, сред трепнала омара,
душа ми не облъхна сватбен звън,
но не угасна скръбната ми вяра.

Отдавна жива пролет е навън
и птица пее в ширните простори,
и аз лежа без радост и без сън,
и няма кой вратата да отвори.“

Ясно е: това не е по-лошо от много стихове на Николай Лилиев или Людмил Стоянов, или Христо Ясенев („Рицарски замък“, от който сам поетът се отказва в предговора) – стихове, в които има и техническо съвършенство, и образи, и меланхолия. То би могло да бъде написано и от Димитър Симилов, и от Николай Лилиев, и от Людмил Стоянов, и от Христо Ясенев – също тъй както и от Стратиев, Стубел, Крум Йорданов и който и да е друг от младата генерация поети. За нещастие, по погрешка на словослагателя, в горното стихотворение са размесени четири куплета, които принадлежат на четири различни пера – именно: на Симилов, Ник. Лилиев, Людмил Стоянов и Хр. Ясенев. Но ефектът би бил същият, ако стихотворението беше само от Симилов: защото в него нищо се не казва; защото думите са тъй познати и случайни; защото е въпрос на преповторението; защото всичките куплети на сбирката могат да се наредят в стотина различни вариации и пермутации – и по тоя начин да се получат още стотина подобни сбирки; между тях и една сбирка

Път от *Георги Караиванов*, издание на Д-во „Мост“. Но тоя „път“ и тоя „мост“ не водят на никъде, защото Г. Караиванов стои на едно място

и гледа „от прозореца“ някакви „сенки“, паднали „през облак“. Всичко е много хубаво. Но лошото е там, че такива стихове стоят, в латентно състояние, в самия гол речник на българския език. И те не обогатяват съкровищницата на българската поезия, именно затова – че стоят готови в самия гол речник на българския език; затова – че (memento!) са просто сръчно манипулиране с думи и рими. А – memento! –: днес това е така лесно.

Главният отличителен белег на изкуството – казва Реми де Гурмон – е *новотата*. А това липсва на всички лирически стихове, които се пишат и печатат днес в България: *новотата*. Сред отегчението на тая банално-сладка и шаблонно-гладка лирика човек е петимен да чуе поне един вик, който да пробие над общото унисонно тананикане от „безкрайна жал“, „нечакана печал“, „сглъхнала надежда“, „хладни крила“, „мраморни чела“, „устни безгрешни“, „сълзи безутешни“ и т.н. Всичко е така гладко, така уравновесено, така „под сурдинка“ – сякаш нарочно нагледено да не смути спокойното пищеварение на буржоата, който обича „да си прочита нещичко“ след добрия обед... И какво друго би могло да бъде буржоазна поезия, освен тази поезия на сладки тонове, рими и съзвучия, която гали ухото и приспива душата? Тази поезия, която нищо не казва и затова – не тревожи: тъкмо за вкуса на добрия буржоа, който желае едно само: *да не бъде тревожен...* А изкуството е тревога; и колко далеч е от изкуството подобна поезия на сладки тонове, рими и съзвучия! такава поезия *без вик!* А вик е нужен на днешната българска лирика, за да се събуди тя от мъртвешкия сън, в който я приспиват младите поети от няколко години насам. Нужно е стряскане от сън! Вик. Тревога. Макар и толкова само, колкото я има в

Нула, хулигански елегии от *Н. Янтар*. Едно поне достойнство има тая малка книжка от 8 стихотворения: смелостта да се излезе навън от пътя, от пътя на казионния шаблон, из който вървят всички. Смело и необмислено. Дръзко. Като вик.

„– отново да здрависаш дружелюбно Дявола...
Да слушаш твоя брат
Авела
да пей „Осанна Вишних!“
и да се смееш
и вместо към причастие
да извърнеш твоята уста
готова
да псува, да псува
или внезапно
да се преобразиш
дете –

о медиум на бялата невинност,
който мъдро написва:
0.“

Или:

„– а в небето
един бивш градоначалник
нервнички
плюс звездни хракки по лазурния паркет
– – но най-сетне
господин докторе
определете ми диоптъра
и аз искам да видя
слънцето
най-сетне!“

Лошо. Но много по-хубаво от ония гладки, сладки строфи, които се втръсват от сладост. Грубо. Сурово. Варварско. Но ново. *Българската поезия има нужда от оварваряване*. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия“. В „Нула“ има такъв варваризъм. Макар и имитиран по чужди образци; макар и безформен още.

Но, уморени от толкова много господа в изгладени и изчеткани официално-черни дрехи, толкова поети с бледи чела, миньорни погледи и устни с печална усмивка, ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенеги – с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса – която да влее нова кръв на българската поезия.

Сп. „Пламък“, г. I, 1924, кн. 2.

Иван Радославов

ТВОРЧЕСТВО И ФОРМА

Творчеството е най-напред и най-главно форма. Тази последната е неговият съществен елемент. Само чрез нея произведенията на изкуството остават фиксирани и неизтриваеми в съзнанието на публиката. Всичко друго може да подхрани мисълта и идеите, може да изпълни часовете ни с размишления и изживяване проблемите, съдържащи се в една книга, но никога няма да намери път към дремещия мир на нашите скрити и ясни емоции, който едничък води през линиите и рамките, що отлъчва процеса на вдъхновението и ентузиазма у художника. Можем да бъдем сигурни, че никое от ония велики произведения на изкуството, които времето и поколенията са ни завещали, не биха останали тъй свежи до днес, и за нас, и за грядущите, които ще ни сменят, ако и този първичен тесен белег не беше ги съхранил от изживяване и смърт. Те живеят и ни са близки преди всичко, ако не единствено, чрез формата пред каквото и да било друго – даже преди съдържанието. Така е с Гьоте и Шилера, с Юго, с Шекспира, с Данте, с Пушкина и толкова други по-малки и по-велики, които греят още на страниците на нашето духовно развитие. И колко могъщи пориви, колко велики идеи, и дълбоки и необикновени преживявания са отвлечени от неумолимата ръка на времето, само защото не са получили един образ, за да живеят ярко в нашето съзнание или да изплуват, когато е случай, из тъмното море на нашето подсъзнание.

Но формата, която приема творческият дух, не е една и съща, не е била проявявана по един и същ начин. Това би открил всеки по-внимателен наблюдател изследвайки претворяванията на този дух – тръгвайки от днес, минавайки през вчерашното и отдавнашно минало, та дори до зората на първите проблясъци на човешкия гений. *Илиадата* на древните в това отношение е нещо свършено различно от образците на класицизма, както този последният със своите строго определени линии на архитектурата е в пълен контраст с капризната, чупеща се и неспокойна линия на романтиците от 19-то столетие. А от още запазилия в това отношение свян романтизъм, се отличават формите, в които се даде съвременния символизъм и изобщо модернизма, който достигна до белия стих и най-странните и почти невероятни извивки на стихосложението.

От тук не следва, обаче, че литературните родове, в които се е проявявал и възплътявал творческият процес, са нещо произволно, нещо, което по едно желание или при една упоритата воля може да бъде придобито. Тук именно е изключена всяка случайност. Епохите и постоянноменящото се с тях творческо самочувствие, са първопричината на това интересно в историята на художественото творчество, явление. Ето защо една *Илиада* днес би била невъзможна, също и една *Божествена комедия* даже, разбира се пак като форма, или пък обратното – един стих на Маларме или Верлена, преди сто – не, преди петдесет години дори! Както е било невъзможно един Достоевски или един Флобер да ни се дадяха с малкия разказ или новела, което е характерно обаче за белетристиката от най-ново време, така и Чехов, Мопасан или Хамсун – в огромните, прилични на трактати романи на Балзак или Зола. Писател, който би желал да прави обратното, би доказал или своята посредственост, или пък каприза на едно самомнение, което би желало да убие едно скъпоценно, неизлишно време. Впрочем, истинският талант никога не се изкушава на подобна нелепа идея, а по един инстинкт е запазен да даде на публиката зрелището на един сигурен неуспех.

Като оставим на страна общите исторически причини, които влияят определящо върху художественото творчество, самочувствието на художника е само по себе един факт, един мир, който е твърде интересен за наблюдение. Изследвайки го, ний намираме неразривната, органическата връзка на това самочувствие с видимите прояви, които то получава, гърчейки се в спазмите на възторга и вдъхновението. Известни духовни състояния, известни идеи, известен мир на чувствания и усещания могат да бъдат дадени само по един и никакъв друг начин на отлъчване и проява. Затова тъй неделимо вървят двата съществени елемента на едно художествено произведение – формата и съдържанието, както е прието обикновено те да се наричат.

Съдържанието, този комплекс от вътрешни духовни състояния, за които току що споменахме, само търси пътищата на своята външна проява, на своето конкретизиране. И колкото тия съдържания са различни, толкова са различни и начините на тази проява, толкова са следователно различни формите, в които се обличат. Само гениалните творци, само действително талантливите натури изпитват наслаждението на това върховно и великолепно съчетание. Рожби на епохата си, наситени във всичките фибри на душата си с въздуха и сока ѝ, тяхната духовна същност се явява проводника, чрез който се възплъщават идеите и страстите на съвременниците. Тъй те създават първообразите на формите, неизвестни и непонятни до тогава, за да бъдат използвани и утвърдени от следващите

след тях по-малки или по-големи, по-талантливи или посредствени епигони. Те са творци не само на един художествен свят, който е винаги някоя Америка в изследванията на човешкия дух, но и на една форма, която остава тяхна и само тяхна. Ето защо с техните имена започва всяка нова епоха, всеки един етап, който бележи в развитието си всяка история на литературата и изкуството, изобщо.

Малкият талант не създава своя форма, колкото и каквито и да са художествените идеи, които изпълват духа му. Защото те са винаги като отражение на идеите на великия художник и предтеча. Малкият талант взима наготово формите, в които иска да се даде, разширявайки и углъбявайки ги в нюанси и разнообразие. Ето защо додето творчеството на гениите е едно плавно, непрекъснато и възходящо възшествие към хармонично съчетание на вътрешния духовен мир с външните му прояви, творчеството на таланта, даже силния, е една зигзагообразна, чупеща се, неравна и често пъти възвратна линия. Прекаленото разнообразие във формата е първият признак за липса на могъщ вътрешен живот, на слаба или почти никаква реакция на външните въздействия. Силният талант е целна, определена за себе си художествена индивидуалност, без остатък. Обикновеният талант е от всичко по нещо – символист и романтик, реалист и натуралист едновременно почти, използвайки формите на различните художествени влияния, без да е постигнал гъбината на съдържащата се в тях същност.

Истински художници творци на своя форма българската поезия познава твърде малко. В лириката – Ботева, П. Славейкова и Траянова. В белетристиката? Кой? – Може би Елин-Пелин? Защото, все пак той постигна една подобна хармония в малкото дело, което успя да даде.

Ботев – с цялото си дело, от което се учи Ив. Вазов, та дори и днес продължават да се учат; Пенчо Славейков – с *Баладите* и *Кървава песен*; и Теодор Траянов – с всичко от първия до последния ред. По тия три пътища на художествено възмогване са се движили и продължават да вървят всички тези, които нашата нова история на литературата е успяла да запише, и които изнемогват в благородни и върховни усилия да познаят наслаждението на истинското художествено творчество – да дадат своя форма.

За този момент аз не виждам нито един нов, който да свидетелствува обратното.

Защото, може би, потребно е още време.

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 9–10.

Янко Янев

ПОЕЗИЯ НА СЪЗЕРЦАНИЕТО

Копнежът на духа да се освободи от законите на външния свят означава всякога преминаване в царството на съня. Както и да бъде мотивиран, тоя копнеж извежда винаги в една друга, иреална страна, където няма никаква действителност и никакво съзнание. Тук нещата изгубват своите видими очертания, пространството и времето изчезват, вселената се превръща в музика. Това преселение от царството на светлината в царството на съня се извършва в поезията – както в еротиката и мистиката – в най-съвършен и творчески смисъл.

Поезията е истинското лоно на магията и съня. Преобразени в огъня на творческия шемет, тук нещата се връщат към своята истинска, първична същина. Всичко, което въвн е случайно и променливо в поезията, става същност, приема една вечна, идеална твърд, кръщава се в зората на едно ново небе, където владее друго време, друго пространство и друга причинност. Това царство на поезията е безкрайно пъти по-реално, макар че е подчинено на една логика, за която повседневният разсъдък няма никакъв усет. И може би видимият свят разбулва своя истински образ най-непосредно, най-интимно чрез пламъка на поетичното възплъщение, защото светът е поезия и поезията е светът. Онова, което живее и действа извън нея, е бруталната диалектика на съзнанието, на трезвата мисъл, която не може да се освободи от себе си, да се унищожи, за да излезне в мрака на непонятното. Тази поетична, тази висша действителност е една система от съвсем други форми, един живот, който удря с пулса на божеството. И ако в една поезия не е извършено това освобождение от лъжливата сетивност, ако в нея всичко видимо и трезво не е станало игра, възшебство – тя не е поезия, а литература, по-скоро теория, отколкото лирика, съзнание, отколкото сън. При това, в поезията гори винаги един живот, с всичкото могъщество на своята воля и орисия, а това показва, че тя всякога има едно битие, изтича и се влива в едно море от ветрове и мълнии. Не се ли чувствува в нея ритъма на този живот и закона на това битие – тогава тя е мъртва и нейната стихия се състои само в копнежа по битие, по живот.

Такава е поезията на Николай Лилиев.

Че в тази поезия е изразено не само едно късно есенно чувство за

света, но и трагичния облик на една епоха, която е изгубила връзката си с космоса и търси отново да я възобнови, – това се открива в дълбокото отчуждение от проявите на активния мир. В тази бездвижна съзерцателна поезия има нещо от нестихващото линеене на духа да бъде винаги единен и примирен с пулса на мировия живот. Отдалечението от този живот, връщането към неговото лоно, радостта и тържеството на това връщане – ето в какво се крие магичният характер на тази поезия на съзерцанието, на това бягство не само от социалното, но от всичко, което танцува и благославя отвъд доброто и злото. Ако тук няма нищо от тревогите на емпиричната действителност, нищо от багрите на зримите неща и никаква еротика, никакъв благодарствен химн пред живота – това показва, колко чужда е тази поезия на страданието и съдбата, – показва, че тя е без онтична основа, че тя е без битие. Тя е израз и оправдание на една отречена от действителността душа, от великото *Амин* пред света, – една душа, която не живее, а бленува, търсейки из световите своето родно убежище. И, безсилна да намери това убежище, тя се заключва в пустотата на своите лунни владения. Това е един свят, потънал в своето надмирово сияние, апокалипсис на смирението и кротостта. Като че ли всичкото тържество на мечтата се състои в подновяване оброчението с живота, с неговия вихър, и оттук иде нейната безответна самота и девственост. Тази поезия, която няма нищо от греха и бунта, нищо от кървавия път на изкуплението, е преди всичко поезия на примирението и бляна. Невъзвратно загубена за живота, тя се създава в копнежа по този живот, в плача по неговото безумие. И понеже това безумие никога не е пламвало под нейното небе, тя си остава самотна и девствена. Девствеността тук, значи, не е едно вродено или нравствено начало, а се явява вследствие метафизичното отчуждение от трагиката на живота. Именно за това тази поезия е акосмична, поезия на формата, на смъртта. Тя не живее с битието, а с неговите сенки и символи. Тя не се носи на отрупана с цветя колесница, след която стъпват пантерата и тигърът. Тя не гори, не топли, защото не е изстрадана, не извира, не връхлита, а е изписана – по скоро, излята от една абстрактна и пуста душа, необжегната от никаква буря и чужда на всяко разпятие.

Нейното единствено обаяние се крие само в нейната звучност, в мелодията, която тече и чезне отвъд човека, отвъд времето и любовта. Причината за това е преди всичко формата, която тук е цел, а не средство, и която няма никаква жизненост, защото не е излъчена непосредно от чувството, а е нанесена и натъкмена към него. И заради това формата тук е празна, звънлива, без всяка връзка с преживяването, подобно геометричната форма в идеалното бездушно пространство. От това следва свръхличния

характер на тази поезия, която поради своята общност и формалност може да бъде буквално преведена на всеки чужд език, както се превеждат научни съчинения. Това я прави несъвременна, студена, излишна, прави я дори опасна за българския художествен дух, който все повече и повече се откъсва от влиянието на поетичния механизъм, за да се вслуша в черната буря на своя народ и да се къдне в неговата участ. Само чрез това освобождение от общото и безличното започва творчеството, което иде от индивидуалния живот и се връща винаги в него.

За първенството на формата в тази отвъдна поезия, за нейния рационализъм и пустота е виновен целият духовен строй на времето, в което тя е родена. Виновна е цивилизацията, оная уморена и късна култура, която изчерпи всичките си творчески заложи и върху чиито развалини днес се разпъва едно ново, ясно и чудно небе. Поезията на съзercанието отстъпва на една поезия на човека и времето и става жива, огнена, луда, подобно вихър през летен полуден. И в танца на тази дива поезия, в риданието на звяра, на природата, на всичко, в което тече лавата на битието, съвременният човек намира утеха за своята пробудена душа. Особено за българския дух, за неговия аспаруховски марш, за неговите исконни слова и бури това възвръщане към капищата на безумието е необходимо и свято. Едва днес българският дух става космичен. Великите сътресения, които той преживя през последните години, нямат по-дълбоко значение от това, че благодарение на тях той се освободи от ужаса на своята робска и варварска същност. Това освобождение се забелязва в всички нови форми на българското творчество. Този дух, който толкова векове е бил низвергван и поруган, и чиято стихийност не е могла да се изрази в никаква система, освен в безрадостни песни на скръбта и чемера; този дух, чийто хоругви са разкъсвали никога ветровете когато е препускал своите черногриви коне, бесен в земната си жажда за владичество и бунт; този дух на пръстта и пламъка, волен като своето небе, – днес ние чувствуваме, как той отново се връща към себе си, към своята аспаруховска същност, за да се възправи отново пред света трагичен и съдбовен. Ние усещаме тръпките на това пробуждане, удара на едно ново и вдъхновено сърце, пречистено и осветено в страданията на последните хищни години. Ние искаме да застанем гордо пред кръста на българския поличбен народ. Нека целунем земята му, защото той е велик, но не като политическо единство, а като мит. Към неговите извори трябва да се възвърнат всички зажднели за бунт и творчество, за да запазят своята аспаруховска кръв.

Сп. „Хроники“, г. I, 1926–27, кн. I.

Чавдар Мутафов

ДВОЙСТВЕНОСТ В ИЗКУСТВОТО

В изкуството често пъти нещата се смесват със своите понятия, за да изгубят по този начин временните си подробности и преминават в една по-висша категория на закономерност. Така египетският храм или византийската икона добиват облика на една по-висша реалност, освободени от връзката на непосредствено даденото, за да се обединят в една цялостност, в сигурен и вечен белег, в *стил*. – Това е метафизичната им даденост, различно наречена: все едно дали душа на епохата, културен израз, идея, или форма. Обучени от навика и традицията, ние заместваем винаги твърде лесно сетивното на възприятието с готовото понятие: тогава преживяванията ни може би загубват от своята реалност, ала по този начин добиват отведнъж странна яснота, сигурна определимост, – те минават в областта на категориите: те стават безлични, ала общочовешки. Така личното тълкуване се превръща в задължителна оценка, а мимолетното очарование се затвърдява в точните очертания на една необходимост, изкуството става един автономен свят, с точни съотношения, определени форми, със задължителни граници, канони, зависимости и закони. Във всяко изкуство има *вечни* закони, без които е немислима неговата същност и неговото възприятие, еднакво важещи за твореца и зрителя, еднакво човешки и космични. Може би така изкуството става свръхпознание, както всяка религия; мистично и непостижимо, вплетено в сегашно и минало, винаги едно и също през хиляди години.

И все пак изкуството е една непосредствена даденост, странно зависеща от сетивата ни и от тяхното нормално съчетаване, – една *нормална* действителност за художествено обучение – така то е преди всичко популярно, ежедневно, свързано с живота ни и нашите навици: то е банално.

Между тия широки граници на възвишено и насъщно се колебае изкуството на всички времена: така е и с днешното. Тогава бихме могли да разберем твърде лесно разстоянието от деветата симфония до популярната улична песен, от иконата до илюстрацията и плаката, от храма до жилището, от Рафаел до Георг Грос.

В. „Изток“, г. II, бр. 40, 17 окт. 1926.

Чавдар Мутафов

БАНАЛНО ИЗКУСТВО

Едва ли има друга страна като нашата, гдето изкуството и животът така ревностно отбягват онова, което става всеки ден. Този страх от обикновеното е сякаш обикновеният страх на парвенюто, който не иска да стане такъв, какъвто е – и нашата действителност отчаено търси изключителното, ламентирайки до безконечност своя единствен упрек за мъртвилото в нашето изкуство. Има, наистина, някаква хумористична безизходност в тази жажда за значителност, за необикновеност, за търсене на нови и непознати пътища, които по чудо се връщат в себе си – и тогава играта започва винаги отново: бедна игра на живот и изкуство, в която страхът от баналното става единствено банален.

Може би животът ни още не е достатъчно пълен, за да бъде напълно банален; може би изкуството ни е още твърде недостатъчно, за да го попълни, осмисли, познае: то едва срича в него, забравящо винаги урока си – и преувеличената му важност изглежда накрая единственият израз на неговата слабост, – скръбен жребий за всяко наивно творчество. Уви! Нашето изкуство е наистина твърде изкуствено, за да не бъде още истинско – и може би едничкото му връщане в живота трябва да бъде през онова, което става всеки ден: през баналното.

Банално изкуство! – нека тази дума не плаши никого, тъй като тя е многостранна, както и самият живот. Има неща, които са естествени само през своята баналност, които един вид се пречистят, опростяват, стават познати; други пък приемат очевидността на необходимото, освободени от излишната си прецизност, претенциозност, за да бъдат само *прецизни*; накрая самото изкуство става друго, минало през парадокса на собствената си ежедневност: то става изкуство на баналността:

На нещата, които се разбират сами по себе си, на обикновените разговори, на случките с всекиго, който може да бъде всеки други. Да долови *присъщото*: жеста на работника, който борави със сечивата както с ръцете си, опитния и безличен поглед на вехтошаря, който оценява автоматично; позата на гладния, който яде; бруталния израз в лицата на спящите. Има минути, когато животът сякаш се оголва, *ставайки* безличен, безразличен, страшно празен – и все пак съвсем обикновен; като разговорите за времето, събиранията на тълпите, пътуванията в трена, оглежда-



нията в огледалото. И тогава дохожда онова, което винаги знаем и което не знаем, че е винаги същото: самата баналност! – ала този път *друга*: защото е вече изкуство.

Изкуството да не бъде никакво: да бъде само просто. – Но да бъде просто и едновременно мъдро, рафинирано, културно – една възможност като всяка друга, ала една истинска възможност: да изравнява. Изкуството, което изравнява всички, за да ги направи само *хора*, развенчавайки всяка изключителност, както и своята собствена, – за да направи действителността само еднаква, ежедневна, нормална – нормално изкуство, защо не? – което всеки би намерил в себе си; изкуство, което би премахнало въображаемата граница между личността на художника и безличието на публиката; изкуство, което унифицира, което накрая само се превръща в живот; банално като него, безразлично като случая, неизбежно като съседа ни.

Чак тогава би могла да бъде разбрана тайната на много модерни художници, най-напред на Томас Теодор Хайне. Навремето неговите карикатури в Симплицисимус дълго будеха недоумение с дървения си рисунък, с отегчителната си добросъвестност, с онази неподвижна и тъпа духовитост, която ги правеше тъй еднакви с живота и тъй банални. И може би само тяхната брутална ядливост ги спаси от участието да бъдат отречени, ала художникът остана последователен: всяка година в изложбата на Новия Сецесион в Мюнхен, той редовно излага своите безсмислени пейзажи и мъртви природи – отчаено несръчни, отегчително шаблонни, неподобяващи усърдната бездарност на старите моми – и страшно действителни като живота им.

Ала Томас Теодор Хайне е все пак твърде голям естет, твърде перверсиран – духовен аристократ, който от скука си позволява жестоки шеги с публиката. В неговите рисунки надничат отвсякъде острото му око и отровният му ум: те са още много лични, за да не бъдат съвсем обикновени – и трябваше да мине цяло едно поколение, за да дойде най-сетне последната консеквенция: Георг Грос, майсторът на гениалната баналност.

Художникът на всекидневното в буквалната смисъл на думата – нито карикатурист, нито илюстратор – злобен като дете, наивен като мъдрец, ала жестоко безразличен; едновременно безцелен, безмилостен и случаен: като улицата, като трамвайната катастрофа, като паниката на тълпите. В неговите рисунки има тъкмо някаква неизбежна случайност, – един по-висш закон за обикновеното, което поразява тепърва със своята очевидност, което ни намира винаги неподготвени за нищожността му, което ни обезоръжава внезапно със скучния си ужас. Ала това обикновено говори всичките наречия на улицата, на кафето, на салоните, носи



всичкия безпомощен цинизъм на човешката машина, оголена и повредена зад всеки череп: скотството на парвенюто, идиотската кротост на инвалида, безсрамната автоматичност на проститутката, – неща, за които дори не се мисли и които са всякога около нас, в нас, неизбежни и вечни като живота и еднакви с ужаса на неговата баналност.

И може би едва тъй става понятно изкуството на новото време – или, може би, самото ново време? –: една нова действителност, гдето нещата, оголени в тяхната очевидност, добиват жестоката необходимост да бъдат изкуство.

В. „Изток“, г. II, бр. 41, 24 окт. 1926.

Кирил Кръстев

РАЗСЪДЪЧНА ПОЕЗИЯ

Поклонниците на чистото изкуство въстават обикновено против разсъдъчната поезия. Теоретично, разсъдъчността е слабостта на едно душевно движение, което иска да мине за поетично, тъй като тя е елемент на философията, на науката, на статичната констатация. Изкуството, наопаки, търси наподобяването на жизненото действие. Всъщност едва ли една истинска поезия може да мине без разсъдъчен елемент. Това се налага преди всичко от технически обстоятелства. Известно количество творби и миниатюрите могат да издържат третиране с образи от чисто-кръвен лиризм. Особено удобно е това, когато се извикват към живот нови изисквания за художествената форма. Когато обаче едно поетично дело расте по обем и количество или пък има гражданственост в една класическа епоха, по необходимост то приема известна доза разсъдъчност. То е, защото инвентара на чистата лирична форма е от една страна органичен, а от друга – предразположен към банализиране. Алхимията на словото за нас си остава свързана с въздействието по разсъдъчния път на идеите. Парадоксалната изводна форма на едно противно разбиране са опитите на Рудолф Блюмнер напр. да създаде една поезия само от абстрактното въздействие на думите, свързани с понятие или с нови такива, изобретени от него.

Разсъдъчността е основата на художествената концепция за живота, без която е немислимо никакво поетично творчество. Поезия, лежаща само върху крилата на чувствения нюанс, гали нашата душа, без да остави дълбоки следи. Разсъдъчната поезия жертвува теоретичните изисквания, за да застъпи по-широки възможности на въздействие върху духа, което е тъкмо задачата на изкуството. Разсъдъчната поезия злоупотребява понякога с тая жертва, но затова пък тя е един предпочитан, макар и суров материал на естетично съзерцание, зад който човек е сигурен, че стои едно здраво съдържание. Разсъдъчността е контрола на вътрешното съкровище на твореца. Поетът е преди всичко оня човек, който има най-голям дълг и дял в обогатяването на човешката духовна съкровищница – и само разсъдъчността между неговата тънка лирична продукция е, която ни дава възможност да почерпим от неговите проникновения в тайните на жизненото.

За добра илюстрация на тия мисли може да послужи разглеждането на един художник напр. като Макс Клиnger, когото Фердинанд Авенариус справедливо намира за истински поет. Клиnger е разсъдъчен до поза, до несръчност, но тъкмо разсъдъчността е ценното у него. Чувствате се смирен пред богатството на идеи, което се мъчи да одухотвори неговите композиции и предпочитате всички творци да бъдат като него – философи визионери, мъчително дълбаещи в рудницата на духа, отколкото лекомислени и сантиментални рисувачи на пейзажи, портрети и цветя. По-добре лоши художници и богати личности, отколкото добри жонглиори на художествената форма и безидейни личности.

Разсъдъчността е особено неотлъчен елемент от достойнствата на епоса (същия закон за обема). Трябва да видите „Братя Карамазови“ в кинопродукция – играна от големи артисти – оголена от разсъдъчния елемент, за да се измъчите от безсмислената и глупава драма, която се развива пред очите ви. Но и всички големи поети, – ония, които са оставили следи в нашия дух и в историята на изкуството, са били повече или по-малко разсъдъчни. Щастливо изключение може да се направи, както се каза, в тесни по обем рамки – някои поеми на По, Верлен, Самен, Лилиев (последният още във втората си сбирка преминава в разсъдъчност). Всички класици, всички романтици и парнасисти са разсъдъчни. Рембо, Бодлер, Блок, Тагор, Уитман, Еренщайн, както и повечето експресионисти, са разсъдъчни.

Разсъдъчността обаче е един опасен пробен камък за твореца. Тя граничи еднакво с творческата посредственост, както с висините на духовния гений. И тук синтезът между съдържание и форма е спасителния бряг за твореца.

В. „Изток“, г. II, бр. 50, 26 дек. 1926.

Павел Спасов

ПУЛСЪТ НА ВРЕМЕТО

Колкото и да изненадват чисти и непосредствени вдъхновения в литературата, колкото и да са оригинални и интересни някои случайни хрумвания в общия културен живот на страната ни, все пак една остава истината, натрапчива с своята фатална неотменност и досадна със своята поразителна яснота. Животът липсва. Липсва времето.

Основният камък на всеки градеж от подобно естество – неговата истинност, неговото отражение на пресъздаденото – е пропуснат за сметка на една сляпа вяра, на едно безогледно последователство, на едно може би красиво и сполучливо маниерство, но заимствувано от стари майстори. Силата, скритата мощ на първичното, на естественото, на първообраза за вечни времена остава забулена пред безсилието да се съвладее напрежението на времето.

Вярно е като аксиома, че един малък народ не може да прави изключение от общото правило и не може да дава гении непрекъснато. В един силен дух се концентрират усилията на хиляди да претворят себе си, и този един иде бавно, но сигурно със звезда на челото си и с волево съзнание, че е нещо повече от другите. Всичките му положителни качества заблестяват, греховете му остават незабелязани, заради смелостта и способността да пожертвува себе си, да стане изразител на общи духовни тежнения.

Преди шестдесет години родната земя ни даде Раковски и Ботев. Преди двадесетина години тя ни даде Яворов и Траянов. Ще мине дълго време, докато тя пак ще може да даде своята свещена пръст за изваянието на нов силен дух, на нов символ на народната съкровищница – културния възход.

Днес безверието и егоизмът са сложили тежък печат върху лицата на всеки човек в страната. Всяка веселост е престорена, всяка мрачна мисъл – истина. Култът на злобата, подлостта и недоверието е стигнал до своя максимум, а себеотрицанието и искреното чувство – до най-нисша степен. Всяка права мисъл се котира за изкуствена и посредствена, всяка мания – за откровение. Липсата на съзнание за собствено достойнство, на правилна оценка за личните способности са на път да понижат общия културен уровень.

Не можейки да излязат от омагьосания кръг на своите предшественици, хипнотизирани от тяхното обаяние, творците на съвременността остават глухи и слепи за живота, стареят млади, с наивния блян да стигнат славата по отъпкания път.

А върви, буйствува, влече, повлича с титанска сила, с неустрашима вяра в себе си животът. Той е навсякъде: в избелелите очи и набръчкани чела, в дивата, крещяща музика, в палещите реклами, в изопнатите мускули на човешкото тяло, в грамадните здания, в автоматите, в ритъма на мотора, в хилядата конски сили, в радиото, във властта над въздуха, в бесния танц пред рампата, в дима на фабричните комини, в съединената воля на масите, в гигантския устрем на свободата, – в скромната идилия на някоя догаряща любов. Сирената на автомобила, там-тамът на трамвая, звънът на стоманата и барабанът на джаз-банда – те искат своето. Конфликтите в човешката душа, проблемите на жизнените и художествени идеи, сблъскването на различни миогледи – те искат своето. Самостата на колектива, безличието на единицата, сплотеността и раздроблеността – те искат своето. Животът иска.

Пулсът на времето иска своето.

Могат само тези творци, които творят *sub specie aeternitatis* да завъртят колелото на времето според своя каприз. В нашата литература това изчерпва напълно само четири имена: Ботев, Пенчо Славейков, Яворов и Траянов. Всичко друго е рожба на времето и е в зависимост само от него. Това е един закон, който трябва да се разбере у нас. Всеки, който живее със себе си, живее със своето време. Всеки, който е верен на себе си, е верен на своята епоха.

Мрачният поглед на нещата в днешното поколение иде от неговата немоощ да надхвърли границите на завещаното от миналото. Това поколение може да бъде всичко, то може да бъде революционер като Ботев, енциклопедист като Раковски, то може да има чувството на Яворов и духът на Траянов, то може да подражава на Лилиев, на Ахматова, на Пастернак, но то не може да даде себе си. То е далеч от живота и последният му е чужд. А най-главно – то е съвсем далеч от собствения си живот.

Крайно време е съвременният творец да се отърси от шаблоните, да се опита да схване пулсът на времето и да му даде верния поетически израз. Способности за това има много всред представителите на културния ни живот, но смелостта липсва. По-добре е да имаш сляпа вяра в себе си и да казваш „мога“ на невъзможното, отколкото да се отричаш, да прекланяш глава пред авторитетността на старото и да вършиш възможното.

Преди години животът е дал всичко свое на любимците си, днес той е друг и те за него са трайни спомени. Животът назад не се връща никога.

Той никога няма да прости на онези свои синове, които се мъчат да го спрат на едно място. Отмъщението му е само едно: минутна слава и вечно забвение. Идните поколения ценят само първия от една категория, останалите са само многоточие след удивителния знак.

Да останеш вечен – това е единственият стремеж на хората на изкуството, на борците. Още Ботев е увековечил това в безсмъртния си стих:

Но стига ми тая награда:

Да каже нявга народът...

Каква страшна истина се крие и в друг един стих, от Траянов:

Ах, кой ще ме зарови!

Него никой няма да зарови, той ще остане за всички поколения, но тези, които вървят по неговите стъпки – те са приживе мъртви. Той е дал всичко от своето време, а какво се дава днес?

Пулсът на времето иска своето.

От усиленото, бързо темпо на съвременния живот трябва да се роди творецът и с един замах да разсече веригите на хипнозата.

Култура, изкуство – трябва да прескочат границите на мухлясалото минало и да търсят своите нови пътища. По-добре е да се пресичат телените мрежи на неизвестното, отколкото да се тъпче с години на едно място. Който не може да схване ритъма на живота, който не може да превъзмогне социалните и икономически конфликти, който не може да почувствува, да претвори темпото на днешния ден, той не може никога да се издигне над живота и да бъде идеен изразител на съвременността. Никакъв талант не ще го избави от бурените на забравата, той е предварително осъден.

Не искам да бъда разбран криво. Говоря повече за изживянията на комплекси от идеи и чувства, които налага съвременността, а не за естетическите средства. Яворов си послужи с рационалистичната естетика на Пенчо Славейков, но това не му пречи да бъде недостигаемия Яворов и да остане такъв.

Защото епигонство е едно, а запазване на традиция е друго. Традицията се запазва, когато се усъвършенствуват средствата на първомайсторите, а епигонство се появява, когато се отживеят преживяванията на водачите.

Новото време е стихийно. Търсенията са несигурни, бързи, животът лети в бесен устрем. Но докато техниката върши чудеса, бъдещето на културния живот е неясно. Защото липсват неговите хора. Липсват тия, които ще пресъздадат живота. Немощ цари. А в духовното богатство е силата на всеки народ.

И само там е неговото спасение.

Сп. „Хиперион“, г. VI, 1927, кн. 4.

Константин Гълъбов

**СЪЩИНА И ЗАДАЧИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА
(В памет на д-р К. Кръстев)**

Ако аз съм религиозна натура и роня сълзи на състрадание пред една картина из живота на Христа – да речем Изенхаймското „Разпятие“ на Матиас Грюневалд – то от това следва само, че изживявам *предмета* на художественото изображение в тази картина, сиреч страданията на Христа. Но моите сълзи не дават основание да се заключава, че изживявам и самото художествено изображение. *Естетическото изживяване* може и да липсва там, гдето предметното е на лице – и то действително липсва, когато степента на *предметното изживяване* е твърде висока, както в приведенния пример.

От степента на предметното изживяване – по отношение на което, обаче, както изобщо за всяко изживяване, не може да се установи никакъв обективен критерий за измерване – зависи възможността за встъпване в естетическо отношение с едно художествено произведение, но не на последно място и от други условия, на които тук не можем да се спираме.

Твърде високата степен на предметното изживяване изключва възможността за каквото и да е било естетическо изживяване, а твърде ниската – макар да не я изключва – пречи на естетическото изживяване да бъде цялостно. Когато степента е твърде ниска, съзнанието ми е заето предимно с художественото изображение, но не и с цялото художествено произведение като единство от форма и емоционално съдържание. Тогава аз нямам достатъчно предметно изживяване, за да не мога да делея формата от емоционалното съдържание, или казано иначе, да не изпадам в „естетизъм“. Затова „Разпятието“ на Матиас Грюневалд бива овъншно, превръща се в забава за окото и аз се опитвам да гледам на него тъй, както гледам на една декоративна работа. Обаче декоративна живопис то не е и аз не мога да го изживея като такава, поради което то въстава в карикатурна нелепост пред мен: дразнят ме пръстите, които се гърчат над напречната гредка на кръста, дразни ме мъртвешкото лице под трънения венец, дразнят ме изкривените нозе, пригвоздени долу – дразни ме с една реч, онова, което е същественото в картината: страданието, кръстната мъка.

И „Разпятието“ на Матиас Грюневалд – престава да бъде за мен „Разпятие“.

Всъщност това е унищожаване на художественото произведение като обект на естетическо изживяване и, наистина, „естетизмът“ достига често до него, освен ако в художественото произведение има и декоративни елементи, както в „Разпятието“ на Макс Клиндер, които да позволяват едно естетическо изживяване и при недостатъчно или напълно отсъстващо предметно изживяване.

В тези два вида отнасяния към художественото произведение: предметното и формалното, са дадени двата основни типа на едно критическо отношение, което трябва да бъде окачествено като най-нискоразредно. Във всяко време и във всички културни страни ни пресрещат критики, изникнали из това нискоразредно критическо отношение: едните от тях бликат от чувства, породени от това или онова художествено произведение, а другите дават израз на впечатления от формални особености, без да засягат художественото произведение като единство от форма и емоционално съдържание. Както едните, тъй и другите биват наричани *импресионистична критика*.

Импресионистичната критика не може да не бъде едностранчива: присъдата си над художественото произведение тя изказва всъщност или само въз основа на емоционалното съдържание, или само въз основа на формата, макар тази едностранчивост да не е винаги лесно доловима.

Съвсем друга е *творческата критика*, която ще разгледаме тук само в прилагането ѝ върху поетични художествени произведения, сиреч като литературна критика, без да посочваме доколко *литературната критика* се родее и отличава от другите видове критика: художествена и музикална.

Творческата критика почива върху цялостното естетическо изживяване на художественото произведение като единство от форма и емоционално съдържание – почива освен това и върху едно особено опознаване на художественото произведение.

Нека означим *цялостното естетическо изживяване* като първи, *опознаването* като втори и *присъждането* като трети момент в онова критическо отношение, като резултат на което се явява творческата критика. Тези три момента са свързани един с друг, обаче те не са дадени последователно – сиреч, не бива да ги представяме, че след като се появи първият, иде вторият и после третият момент. Напротив, те се появяват едновременно. В същия миг, в който е постигнато цялостното естетическо изживяване, се появява и опознаването, а заедно с тях – пак едновременно – и присъждането. Връзката на присъждането с цялостното естетическо изживяване от една страна и с опознаването от друга има характер на причинна зависимост, понеже присъждането се явява като последица както от единия, тъй и от другия момент. От друго естество е връзката

между цялостното естетическо изживяване и опознаването, сиреч между първия и втория момент, – тя няма характер на причинна зависимост, понеже вторият момент не следва от първия, макар да не е възможен без него. Първият момент е само почвата, върху която вторият изниква – причината, както ще видим, е друга.

Зависимостта на третия от първия момент, на присъждането от цялостното естетическо изживяване, се наблюдава и при критика, и при обикновения четец. Присъдата на критика над едно художествено произведение е дадена още със самото постигане на цялостното естетическо изживяване – защото критикът реагира на това изживяване по същия непосредствен начин, по който реагира и обикновеният четец: изпитаното естетическо удоволствие е вече само по себе си едно „да“, неудоволствието – едно „не“.

Признанието или отрицанието следват автоматически – те не биват дирени по разсъдъчен път.

Зависимостта на третия момент от втория, на присъждането от опознаването, не се наблюдава при обикновения четец по простата причина, че неговото критическо отношение е лишено от втория момент. Обикновеният четец присъжда само по току-що посочения непосредствен начин – в отглас на изпитаното естетическо удоволствие или неудоволствие. Критикът, напротив, присъжда и по един друг, също непосредствен начин – в отглас на едно опознаване на художественото произведение по неразсъдъчен път. Тази рядка способност за неразсъдъчно опознаване, която той е получил като дар от Бога, му дава възможност да открива намиращите се в самото художествено произведение причини за изпитаното от него естетическо удоволствие или неудоволствие, сиреч различните положителни или отрицателни особености в творенията на изкуството. Тя бива наричана обикновено „критически усет“. Благодарение на нея, съзнанието на критика се отправя в посоката към тия причини или, иначе казано, досеща се за тях по неразсъдъчен начин – интуитивно. Тукатси след досещането обаче, причините стават обект на едно разсъдъчно отнасяне, което впоследствие се усложнява.

Присъдата на критика, като отглас на това опознаване, се появява още след самото досещане – и при настъпването на разсъдъчното отнасяне. Тя лежи на неуловимата граница между края на интуитивния набег и началото на разсъдъчното отнасяне. Ала при все това нейното естество не е двойствено. Тя трябва да се разглежда само като рожба на интуицията – не и на разсъдъка. Като присъдата, която се появява в отглас на изпитаното естетическо удоволствие или неудоволствие, тя е непосредствено реагиране. Реагира се с едно „да“ или „не“ из чувството за очевидност,

което озарява съзнанието на критика при капването на Нютоновата ябълка. Положителна или отрицателна, тя не дочаква разсъдъчното отнасяне, не се обвързва от него.

Но критикът успява да открие различните положителни и отрицателни особености в творенията на изкуството и благодарение на друга една способност, която той има също като дар от Бога. Това е идеята за съвършеното в изкуството. Всяко съприкосновение на критика с едно творение на изкуството е пробуждане на тази идея – едно пробуждане на скритото творческо аз, което знае *как трябва да бъде*, но което няма силата за възплъщение (*die Gestaltungskraft*) и затова *не може*. Със събудената идея критикът смогва да долови елементите на красивото в художественото произведение – да забележи тяхното отсъствие: да открие с една реч, както чрез другата своя способност, намиращите се в самото художествено произведение причини за изпитаното естетическо удоволствие или неудоволствие.

Присъдата на критика като отглас на това опознаване се появява още със самото долавяне на въпросните елементи и трябва да бъде окачествена също като непосредствена, понеже не се обвързва от разсъдъчното отнасяне.

Постигането на красивото или грозното по тези два начина на опознаване води до същата присъда, до която извежда и цялостното естетическо изживяване, ала то съвсем не е излишно. Благодарение на него, онова, което обикновеният четец има като впечатление, добито чрез цялостното естетическо изживяване, се явява у критика и *като знание*, с което той оперира при усложняването на разсъдъчното отнасяне.

Това усложняване настъпва по-късно и отвежда разгледаното дотук критическо отношение в посоката на *полунаучното*. Полунаучното отношение е *рационализиране* на опознаването и се явява необходимо, когато критиката поиска да говори на четците, които трябва да *убеди* по разсъдъчен начин в правдивостта на своята присъда.

В отношението си към изкуството хората се делят на два лагера: единият успява да изживее естетически произведенията на поета – другият остава, изобщо взето, при предметното изживяване. Но на един по-висок умствен уровень и единият и другият лагер се нуждае от критиката, защото и единият, и другият иска *да разбира*, а не само да изживява художественото произведение: първият – за да намери доводи за правдивостта на присъдата, изречена непосредствено в отглас на естетическото изживяване, вторият – за да запълни своята празнота от естетическо изживяване със знание за красивото или грозното в дадено творение на изкуството. Докато по-рано, преди векове, хората са изживявали естетически хиляди

творения на гениални поети, без да са чувствали нужда от критика, днес критикът е станал необходимост. Новото време страда от *интелектуалистичен глад*: иска затова не само да изживява художественото произведение, но и да го разбира. Нуждата му от разбиране иде да удовлетвори критикът – най-верният служител на новото време – творецът, който се опитва да рационализира постигането на красивото или грозното от страна на четеца.

Но какво представя от себе си въпросното усложнено разсъдъчно отнасяне, или, както бихме могли да се изразим иначе, полунаучното критическо отношение?

Преди да бъде отклонен в неговата посока, критикът не проследява положителните или отрицателни особености в тяхното сложно преплитане. Двойното опознаване на особеностите, от които е обусловено удоволствието или неудоволствието, не се губи в детайлите. Критикът влиза само в жизнения център – открива туптящото сърце, без да дири артериите, или стига, по пътя на неусложненото разсъдъчно отнасяне, най-много до по-важните им възли, от които после могат да се проследят дори подкожните капилляри. Нито в единия, нито в другия случай обаче той не анализира. Разчленението – и то е същината на усложненото разсъдъчно отнасяне – настъпва, когато поиска да говори на четците – на страдащите от интелектуалистичен глад.

Ала и при усложненото разсъдъчно отнасяне критикът си остава творец, защото разчленява по начин, който не прилича напълно на научния.

До един и същ резултат може да се стигне по различни пътища на разчленение, ала не най-краткият е винаги най-предпочтителният в критиката. Както при няколко различни игри на шах с един и същ изход играчите правят разлика между „елегантна“ и „неелегантна“ игра, тъй и при критиката може да става дума за по-красиво и по-некрасиво разчленяване на цялото. Едно и също произведение бива разглеждано, да речем, от двама критици: те се спират на едни и същи особености, изказват една и съща присъда, ала при все това впечатлението от разглеждането на единия и другия не е еднакво, защото нееднакво е разчленението.

Анализът води до синтез: разчленението до съчленение и тук, в съчленението, имаме в още по-висока степен творчество, отколкото в разчленението, защото елементите, добити от разчленението, се слагат в едно ново единство, което не отговаря напълно на единството в художественото произведение. Малко или много, във всяка творческа критика художественото произведение се явява претворено, благодарение на *творческата комбинаторна фантазия* на критика, която се появява въпреки волята му. Такава фантазия ученият няма, макар да притежава комбинаторна

способност, която върши синтетичната му работа. В своя размах творческата комбинаторна фантазия е манифестация на скритото творческо аз на критика, което с пробудената идея за съвършеното претворява чуждото художествено произведение.

С начина, по който разчленява и съчленява, критикът смогва да ни убеди – със своя стил той *внушава*. Не е критик оня, който не е магесник на словото. Докато с разглеждането на едно художествено произведение в посоките на анализа и синтеза критикът ни дава своето разбиране на това произведение, със словесната игра той иска да ни внуши естетическото удоволствие или неудоволствие, което е изпитал от него. За съжаление, обаче, малцина са критиците, които служат на словото. Защото малцина се стремят, като ни дават своето **разбиране**, да ни внушат и своите естетически изживявания – трепета на съкровено в бисерната игра на словото.

В статията си „Критиката като творчество“ (сп. „Златорог“, г. 1922, кн. 3–4), от която са взети някои от мислите ми в тази статия, аз писах, че критиката е творчество, но не и изкуство, понеже творбите на критика не могат да се изживяват естетически. На тях – тъй мислех преди няколко години – може да се признае художествен елемент само дотолкова, доколкото те успяват да ни заразят чрез своя език с едно чувство или настроение, почерпано от произведението на поета. Сега трябва да прибавя и оня нов облик, който придобива разглежданото произведение, благодарение на претворяването. С такова претворяване имаме работа особено често в критиките на *Фр. Гундолф*, един от най-видните представители на творческата критика в Германия – не по-малко и в работите на *Юлиус Баб*.

Критиката не е наука. Наистина, тя има свой предмет: това са намиращите се в самото художествено произведение причини за изпитаното естетическо удоволствие или неудоволствие, които биват открити по разгледания двояк начин на опознаване – ала нека видим как е даден този предмет в съзнанието на критика. – В един емоционален облик! Защото и при усложняването на разсъдъчното отнасяне положителните и отрицателни особености на художественото произведение продължават да извикват, макар и в по-ниска степен, първите естетически емоции. По такъв начин усложненото разсъдъчно отнасяне бива кръстосвано непрекъснато от изживяване. Действително, това е необходимо, защото без *повторната естетическа отзивчивост* положителните или отрицателни особености на художественото произведение не биха изпъквали с нужната живост пред духовния взор на критика – ала пита се: при коя наука е даден тъй предметът на научното изследване? Може би нещо подобно имаме в известни случаи само при психологията, когато си служи със

самонаблюдението – във всяка друга наука, обаче, то отсъства напълно. За естествоизпитателя, който разглежда кристалите на един минерал, не е необходимо да ги изживява естетически, ала ония друзи от кристали, в които се въплътява душата на поета, трябва да бъдат винаги обект на естетическо изживяване от страна на критика – не само преди усложняването на разсъдъчното отнасяне, но и през самото усложняване.

Но критиката не е наука и по друга причина. И след като настъпи усложненото разсъдъчно отнасяне, споменатата вече способност за опознаване въз основа на идеята за съвършеното продължава да се проявява с допълнителни находки. А от подобно опознаване работата на учения не бива нито съпроводена, нито предшествана. Съпроводена и предшествана бива тя в много случаи само от опознаването по интуитивен път.

Казахме по-горе, че интуитивното опознаване предшества разсъдъчното отнасяне на критика. Нека споменем тук, че интуицията се намесва и през усложненото разсъдъчно отнасяне, и заедно със способността за опознаване, въз основа на идеята за съвършеното, върши обслужването с допълнителни находки. В това отношение работата на критика прилича на работата на учения.

Критиката не може да бъде наука и по трета причина. Нейният предмет не се повтаря. Наистина, понякога тези или онези причини на естетическо удоволствие или неудоволствие, сиреч едни и същи положителни или отрицателни особености, ни пресрещат и в други художествени произведения от различни творци, ала това не е още доказателство, че предметът на критиката е повторим. Като повторима, в научен смисъл на думата, бихме могли да считаме една особеност, само ако тя би водила винаги, във всяко художествено произведение, до един и същ естетически ефект. Такива особености, обаче, в изкуството няма. Една и съща особеност може да води в две, три и повече художествени произведения от различни творци до един и същ естетически ефект, да речем удоволствие, а в други художествени произведения, пак от различни творци – до обратния естетически ефект, сиреч неудоволствие. Изкуството е отражение на индивидуалното, а индивидуалното е неповторимост.

Също и в кръга на художествени произведения от един и същ творец няма повторимост на особеностите в научен смисъл на думата. Всяка особеност е отражение на дадено състояние на съзнанието, а състоянията на съзнанието не се повтарят винаги в един и същ вид, поради което и техните отражения, особеностите, могат да бъдат също различни. Ето защо, дадена особеност, която се повтаря през редица художествени произведения от един и същ творец, може да води в това и друго произведение до един естетически ефект, а в трети или четвърти – до противоположен.

Тук изниква въпросът: не е ли наука тъй наречената *естетическа* критика?

Ако приемем, че е възможно присъждането на едно художествено произведение само чрез проучване въз основа на естетическите норми за красивото и грозното в изкуството, въпросът трябва да получи положителен отговор, понеже в такъв случай до присъда се стига с помощта на една *наука* – естетиката. Ала такава критика, в която присъждането да става чрез някакво механическо прилагане на установените от естетиката норми, не съществува и не може да съществува. Само с тия норми на ръка, без цялостното естетическо изживяване и двоякото опознаване, не може да се стигне до една сигурна присъда. Естетическите норми се отказват да ни служат навсякъде в пъстрото разнообразие от случаи, на които се натъкваме в изкуството. Ето защо, те ни помагат само да се ориентираме – и действително такава ориентировъчна роля те играят при естетическата критика през време на анализа и синтеза, сиреч, когато настъпи усложненото разсъдъчно отнасяне. Естетическата критика е в основите си също не научна, а творческа критика, понеже и тя почива върху цялостното естетическо изживяване и двоякото опознаване. При нея, обаче, усложненото разсъдъчно отнасяне има характер на по-голяма научност, понеже анализът и синтезът са лишени от разгледаните творчески елементи, поради обвързването им от естетическите норми. При естетическата критика почти никога не се наблюдава въпросното претворяване.

У нас представител на естетическата критика беше *д-р К. Кръстев*, който прилагаше предимно естетическите норми на немския естетик Фолкелт. Неговите заслуги за развитието на нашата критика са големи и време е вече делото му да бъде подложено на едно по-широко проучване. Той беше първият български критик, който се опита да придаде на критиката научен характер.

Лингвистическата критика прилича на естетическата в тоя смисъл, че и тя не достига до най-същественото, присъдата над едно художествено произведение, само въз основа на положения из науката. И при нея присъдата изниква по разгледания творчески път; усложненото разсъдъчно отнасяне се извършва, обаче, при намесата на научни гледища из лингвистиката. Тази критика изпада понякога в едностранчивост, понеже обръща внимание само на езика в едно художествено произведение, като го разглежда, подобно на оная импресионистична критика, която е рожба на „естетизъм“, независимо от съдържанието. Има, обаче, и лингвистически критики, които не схващат езика като форма, делима от съдържанието.

Нека отбележим, че дори и през усложненото разсъдъчно отнасяне, когато става намесването на научните положения, заети от лингвистиката,

езикът продължава да бъде обект на естетическо изживяване, било изолиран, било в неговата органическа връзка със съдържанието. Поради това преценката, която се дава за него, се явява не само като резултат на научното изследване от гледната на лингвистиката, но и – главно! – като резултат на естетическото изживяване. Езикът на поета подлежи на естетическа преценка – а тя може да бъде постигната със сигурност само по пътя на естетическото изживяване.

Лингвистическата критика си служи понякога с нормите на естетиката и придобива характер на естетическа критика: би трябвало, обаче, да има винаги такъв характер, нещо повече, да схваща задачата си тъй, като че ли е само една разновидност на естетическата критика.

За преценката на стиха лингвистическата критика прибегва до научни положения из *метриката*, ала и по отношение на ритъм и рима нейната присъда е повече израз на свободно естетическо изживяване.

По-правилно би било да наричаме лингвистическата критика *стилистическа*, понеже тя разглежда езика на поета като стил, а не – като граматиките – само като материал за фонетически, етимологически, синтактически и др. проучвания.

Един от представителите на лингвистическата критика е *Готфрид Фитбоген*, автор на образцовата работа „Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes“. У нас с лингвистическа критика се занимава, покрай чисто научната си работа, известният филолог *Стефан Младенов*.

Тъй наречената *психологическа* критика има действително научен характер, ала тя не е критика, а приложна психология, понеже целта ѝ не е да изкаже естетическа присъда върху едно художествено произведение, а да проникне в ония психологически предпоставки, които ни обясняват неговия произход. Тя има значи чисто психологически задачи и само като изключение изказва присъда въз основа на прозренията си по научно-психологически път.

При колективното творчество представителят на този род критика проучва психологията на народа през дадена епоха, при индивидуалното – психологията на отделния поет. Обилен материал в първия случай му дава „народопсихологията“ (*Voelkerpsychologie*). Във втория случай той черпи материал от всички отрасли на психологията и успява въз основа на почерпеното да осмисли известните нему данни из живота на отделния поет и да ги свърже с изникването на неговите произведения и техните отличителни черти.

Най-значителният представител на психологическата критика е немският философ *Вилхелм Дилтай*, който застава често и на естетически и исторически гледнища, като прави понякога от творчеството на поета и

предмет на лингвистически разглеждания в един еминентен смисъл на този израз – като опит да се проникне във физиономичното на стила. По-правилно е, обаче, да считаме Дилтай като един от големите представители на творческата критика, който при усложненото разсъдъчно отнасяне намесва най-често психологически гледища. Неговите четири работи върху Лесинг, Гьоте, Новалис и Хьолдерлин събрани заедно под заглавието „Das Erlebnis und die Dichtung“ са не само психологическа, но и творческа критика. Те ще останат като едно класическо дело в областта на критиката. В тях Дилтай е изминал един сложен път на мисълта с много завой, дирещ да установи тясната зависимост на творчеството от преживяването, целящ да открие границата между онова, което е рожба на творческата фантазия в едно художествено произведение, и почерпеното от личния живот – нещо повече дори, опитващ се да определи влиянието на фантазията върху насоката на преживяването, какъвто е случаят при Хьолдерлин.

Научен характер има и тъй наречената *историческа* критика, ала тя също не е критика, а приложно научно-историческо разглеждане в областта на изкуството, защото нейната цел не е да изкаже естетическа присъда върху художественото произведение, а да го разгледа като момент в литературното развитие на един народ, сиреч, да определи неговото литературно-историческо значение.

Литературна критика и литературна история са две различни неща, макар литературният историк да влиза често в ролята на литературен критик. Литературният критик изказва естетическа присъда върху художественото произведение; литературният историк иска да обясни неговата поява като резултат на литературното развитие – да обясни и значението, което то има за по-нататъшното литературно развитие на един или повече народи. Той се интересува за художественото произведение само с оглед на литературното развитие и понеже последното е обусловено от различни фактори: идеен живот, икономическо състояние, политически събития и пр., художественото произведение е предмет на разглеждане от всевъзможни страни (Срв. статията ми „Методите на литературната история“ в седмичника „Изток“, г. 1926, бр. 46).

Фактът, че литературният историк е едновременно и литературен критик, както напр. *Рудолф Хайм* и *Ерих Шмидт*, не бива да ни подмамва да смесваме литературната история с литературната критика. На литературния историк се налага да влиза постоянно в ролята на литературен критик, за да ни обясни с художествената преценка, която ще даде на едно произведение, защо то е имало или не е имало значение за литературното развитие. В ролята си на литературен критик, обаче, той престава да бъде

учен и се явява като творец. Творческа критика, где повече, где по-малко, имаме както в прочутата книга „Die romantische Schule“ на Рудолф Хайм, тъй и в „Lessing“ на Ерих Шмидт.

В ново време литературният историк поема една интересна творческа посока. На отделната литературна проява (едно отделно художествено произведение, творчеството на един поет, едно литературно движение) той гледа като на явление, в чиято цялост се мъчи да обхване същественото, физиономичното по един неразсъдъчен път, който право или криво, бива наричан с израза на немския философ Едмунд Хусерл „Wesensschau“. По този път са изникнали напр. работите „Данте“ на *Херман Хефеле* и „Балзак“ на *Е. Р. Курциус*.

Новият начин на „феноменологично“ разглеждане, каквото е това на Хефеле и Курциус, получи силен тласък от страна на съвременния немски философ *Освалд Шпенглер*, който го приложи с голям успех в своята прочута книга „Der Untergang des Abendlandes“ по отношение на всички културни прояви. Навсякъде в своите бляскави характеристики на античната и западната култура Шпенглер се оглъбява по един ненаучен, а чисто творчески път в съвкупността от културни прояви: живопис, скулптура, архитектура, музика, поезия, математика, физика, философия и пр. и успява да долови общото между тях, което е и физиономичното, онова, което отличава дадена съвкупност от културни прояви (античната) от друга (западната). Тоя начин на откриване физиономичното не срещаме за пръв път у Шпенглер – намираме го още в гениалната работа на *Шилера* „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ – ала Шпенглер е неговият най-голям майстор, и примерът му подежда заразително не само върху някои от учените, които разработват културната история, но и върху някои литературни историци.

Точно както един художник успява чрез оглъбяване във физиономията на едно лице да долови, без доводи и съображения, физиономичното, характерното само за него, точно тъй и един Хефеле или Курциус успява да долови физиономичното, характерното в делото на Данте, resp. на Балзак.

Това е особен род *портретиране*, при което, както при портретирането от страна на художника, физиономията бива претворена до известна степен. С право видният немски романист Карл Фослер забелязва, че то създава от творението на поета, от личния му живот, от чувствата му, един образ, едно единство, което почива повече върху съзерцание и видение, отколкото върху историческа основа и не иска да бъде разбирано, а изживявано като художествено произведение.

Този вид литературно-исторически разглеждания се родят с творческата критика.

В завършек, нека кажем и какви трябва да бъдат задачите на критика. Те явствуват из естеството на критиката.

Преди всичко той е длъжен да се стреми към по-широко рационализиране на опознаването, за да бъде по-убедителен. Иначе присъдата, която изрича въз основа на откритото по неразсъдъчен път, ще успее да се наложи само на малцина – на ония, които собствено нямат нужда от критика, понеже, макар и в по-ниска степен, отколкото роденият критик, имат сами способността да откриват причините за изпитаното удоволствие или неудоволствие. Това са четците, които образуват един подлагер в първия от споменатите по-горе два лагера – четците, които нямат критиката като своя професия, ала преценяват често пъти по-вярно, отколкото мнозина критици по професия, но без достатъчно критическо дарование.

Целта на критика трябва да бъде да спечели за своята присъда не тези малцина, а огромното множество от четци, които образуват двата лагера, защото те са консуматорите, от които зависи съдбата на изкуството. Предоставени на своите преценки, те ще дирят и поддържат онова изкуство, което не заслужава да бъде поддържано.

А тия консуматори могат да бъдат спечелени само с една критика, която почива върху по-широко рационализиране на опознаването, която задоволява в по-висока степен интелектуалистичния им глад.

Ето по какъв начин критикът може да бъде полезен на изкуството. Той не трябва да схваща като своя главна задача да насочва твореца по пътищата, които счита за правилни, макар и по такъв начин да може да бъде полезен. По-добре е изкуството да се развива без много опекунство от страна на критиката.

Но като се стреми към по-широко рационализиране на опознаването, в интереса на което е да прибягва често до гледищата на психологическата, историческата и лингвистическата, преди всичко, обаче, до гледищата на естетическата критика, критикът не трябва да изневерява на творческото начало в себе си: да не превръща анализа и синтеза в сухо мъдруване, лишено от жизненост. Критиката му трябва да пази своя художествен характер, за да бъде обект на естетическо изживяване от страна на четеца: с езика си и с новия облик, който придобива художествено произведение чрез претворяването. Изгубила своята творческа свежест, критиката остава да разчита за въздействието си върху четеца само на онова, което постига чрез рационализиране на опознаването – той, обаче, не бива да се отказва от въздействието и чрез магията върху чувството и въображението.

Сп. „Философски преглед“, г. I, 1929, кн. 2.

2.

РОДНО ИЗКУСТВО



Гео Милев

РОДНО ИЗКУСТВО

1.

Въпросът не е за дружеството „Родно изкуство“ – а за „родното изкуство“ като девиз в изкуството. Никъде може би не се дига такъв шум с тази стара фраза, както у нас, никъде тя не се натрапва като закон на художника тъй, както у нас – защото в нея дири убежище една голяма мъртва традиция, нея тази мъртва традиция иска да употреби като последен отбранителен удар за себе си.

Първият въпрос обаче е: дали библейският Адам е бил евреин? Или – дали биологическият пращавек е имал известно национално съзнание?

Защото теорията на „родното изкуство“ е изградена тъкмо върху отделното национално съзнание – защото „родното“ изкуство е тъкмо проява на национализъм – и затова: онова, срещу което родното изкуство взема враждебна позиция – то е именно едно интернационално или анационално изкуство, едно изкуство на човека без „националност“.

Изкуството днес – след едно хилядолетно развитие – възвръща своите пътища към първичния човек на прабитието – към Адам. Въпреки огромните завоевания на цивилизацията (или може би – тъкмо като последица на днешната цивилизация) днешното, съвременното изкуство дири и намира извора на своите сили в *духовната първосъщност* на човека; – човека, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация. Съвременното изкуство, възвръщащо своите пътища към първичните – духовните – извори на всяко човешко битие, изпуска из кръга на своето зрение веществената зрелост на съвременността; която е: преображение на битието в бит, на човешкия род – в народ, на всемира – в провинция.

И тук е именно жестоката антитеза между днешното изкуство, в неговото пълно развитие, и онези естети, които искат да заточат изкуството в затънтената провинция на „родното изкуство“.

Понятието „родно изкуство“, с което е наводнена българската литература, особно от 1–2 години насам, е със същото съдържание, което бе дадено преди 20–30 години на течението *Heimatkunst* в Германия от неговите естети Bartels, Lienhard и др.: възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията – против висшите естетически

стремежи на литературно-художествените школи в градовете, – природа, вместо култура – чисто национално съзнание – национално изкуство: Родно изкуство. Това „родно изкуство“ искаше да бъде само едно: битово изкуство; естетиката на „родното изкуство“ слага в основата на изкуството – преди всичко: народния *бит*, с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит. „Родното изкуство“ е повик против онова изкуство, което имаме днес.

Следващите мои редове имат за цел да определят отношението на съвременното изкуство към тъй нареченото „родно изкуство“, *Heimatkunst* – към национализма и неговите изисквания от изкуството.

Безспорно: националното чувство съществува може би много по-ясно и положително, отколкото всички външни отличия на националност и раса – като един деятелен елемент в духовния мир на отделния човек; като една подсъзнателна сила в духовния живот на човека – сила, създадена и развита в продължение на много векове по неизведимите пътища на индивидуалния живот на всяко отделно племе – плод на историята, природата, климата и хиляди други външни влияния. Тези подсъзнателни сили дават на немеца или французина едни, на българина или испанеца други външни и вътрешни особености: те са създали неговия език – съчетание на определени звукови особености, – неговия вкус, неговата походка, чертите на лицето му, неговия слух, неговите понятия за скръб и наслада, за хубаво и грозно, за добро и зло.

Тези сили образуват едно национално подсъзнание. Националното чувство е подсъзнателно.

Бих го сравнил с половото чувство: те са елементарни психологически сили – мистични стихии – ,които създават и движат живота, създават неговото напрежение и отбелязват неговата боя. Полът е кинетически резервоар на живота; националното чувство е – бих казал: регулатор на жизнената кинетика у човека. Без половото чувство човекът става – кретен. Без националното чувство човекът става – жител на планетата Марс. Значението на националното чувство, като деятелна духовна сила у човека, лежи в неговата подсъзнателност.

Обаче: изведено от подсъзнание в съзнание, националното чувство става национализъм, патриотизъм – а с него художникът няма работа. Тъй както: изведено от подсъзнание в съзнание, половото чувство става порнография – а с нея изкуството няма нищо общо.

Полът и националното чувство (едното – първоизточно, другото – създадено от векове живот) са два елементарни, подсъзнателни двигатели на духовния живот у човека – там се крие началото и на всяко художествено творчество.

Полът е индивидуална енергия. Националното чувство – масова.

Масов продукт на националното чувство е битът – народното богатство, натрупано в безбройни етнографически и исторически факти. Върху тези факти слага „родното изкуство“ основите на своята естетика; то иска да бъде възпроизвеждане на тези факти. Но тук лежи естетическото заблуждение на „родното“ изкуство: изкуството, преди всичко, не е никакво възпроизвеждане на факти; възпроизвеждането на факти има друго име: фотография, етнография, история.

А второто, психологическото заблуждение на „родното“ изкуство произтича от това, че националното чувство се извежда от подсъзнание в съзнание, от кръга на интуицията – в кръга на логиката. А художествено-то творчество е винаги интуитивно, винаги движение на подсъзнанието; следователно: алогично. Логичното творчество на съзнанието създава – не художествени, а научни произведения; то е наука. Ако това логично творчество бъде плод на националното съзнание (а не подсъзнание) – получаваме патриотическа, политическа книжнина: вестник; или: етнографическа наука. Това са логичните консеквенции на „родната“ естетика – и това е самото „родно“ изкуство, изградено върху бита и националното съзнание: битово – политическо изкуство.

Такова беше изкуството на немското течение *Heimatkunst*; такова е и това, което се твори у нас като „родно“ изкуство: „Песен за Селяка“, „Победни песни“, „Старият Войн“, „Дядовата Славчова унука“, „Румънски изстъпления в Добруджа“ и т.н. – достатъчно: вестник! С други думи: това, което всъщност иска да бъде „родното изкуство“, то е: изкуство за народа. Отношението между „народно“ и „национално“ изкуство е едно от отношенията на две основни схващания на изкуството, които водят – особно днес – жестока борба: материалистичното и идеалистичното схващане. Първото приема всяка вещ като вещество, второто – като психологически феномен, символ; в първото националното чувство се проявява като народен бит, във второто – като психологически деятелен елемент.

Изкуството обаче – съвременното изкуство и всяко истинско изкуство – не може да бъде народно, за народа; по простата причина, че в творчеството на художника не може да вземе участие националното чувство като съзнание, като логическо дадено – бит; защото художественото творчество е винаги интуитивно – винаги движение и плод на подсъзнанието. Националното чувство – щом то съществува като елемент в подсъзнанието – е и елемент в художественото творчество. И то именно дава специфичния нюанс на това творчество: то прави от музиката на Бетховена или поезията на Гьоте немско изкуство, от музиката на Шопена или поезията на Словацки – полско изкуство, от музиката на Чайковски или

поезията на Пушкина – руско изкуство... Линхард и Бартелс, които пледираха тъй разпалено каузата на „родното изкуство“, въпреки своята искрена любов към народния бит на всички немски области, не можаха да създадат едно изкуство толкова „родно“, колкото е *родно* – немско – изкуството на Рих. Демеля или Стеф. Георге, модернистите, против които бе насочено течението *Heimatkunst*. В гладките стихове на Георге или бурните строфи на Демеля живее еднакво силно и вярно немското национално чувство, живее духът на немския народ от толкова века, – вековете, на които са приемници и плод художниците от днес; също тъй, както в поемите на Верхарна гърми пулсът на „цяла Фландрия“ (*toute la Flandre*) – героичната Фландрия на l'Escaut и борбите против Алба; – не по-малко, отколкото в драмите на Матерлинк – Фландрия на снажните мълчаливци и печалните католически напеви под тежкия стон на органа; също тъй, както във виденията на Яворова (след „Безсъници“, а не в първите му „народни песни“, като „Заточеници“, „Калиопа“, „Градушка“) е отразен ужасът на ония векове, които образуват българското битие (а не бит) – не по-малко, отколкото в „модернистичните“ сънища и рапсодии на Траянова; което е ясно акцентирано – за уверение на слепците – в няколко песни, писани след 1912 (три от които се печатат в тази книжка на „Везни“, други три са печатани в сборника „Мак“, 1914).

Творчеството на всеки художник – поет, музикант, живописец – е национално по силата на това, че художникът принадлежи на известна националност и носи духовните отличия на тази националност, като национално подсъзнание в душата си. Нашето българско изкуство ще бъде българско – национално – „родно“, не благодарение на битовия елемент, или националната гордост, с които би могло да бъде обременено, а благодарение на българската душа – с всички нейни качества – която го твори. Дори когато българският художник заема или подражава, или копира елементи от чуждо изкуство – те стават български, стават българско изкуство, по силата на това, че минават през българска душа. – Обаче:

(далеч преди всичко от всяко изкуство за народа, което изисква от художника да държи сметка за всички особености на провинцията, която е населена от този народ, та по този начин да може да създаде едно изкуство за специална аудитория – именно, за този народ, чиято провинция ще бъде въплътена в това изкуство) – ний не сме и не можем да бъдем чужди за изкуството, в което живее едно чуждо национално подсъзнание; ний не можем да бъдем чужди за френското, или руското, или немското изкуство. Един факт, който предрешава въпроса за родното изкуство.

Новото, днешното изкуство има за свое родно лоно първичната основа на всяко човешко битие: Духът – човешкият дух; и не може да отрече

оная част от тоя дух – създадена от вековете, чрез влиянието на историческия живот и природните, климатическите условия, – която може би тъкмо дава нюанса на този дух: националното подсъзнание. Но силата и значението на това национално подсъзнание се мери по неговата амплитуда; по неговата широта, която дава на неговите прояви възможност – да бъдат влог в изграждането на онази Мировата Душа, която е целта на цялото човечество – да бъдат влог в съкровищницата на тази Мировата Душа. Това създава *интернационализма* на днешното изкуство: *колкото повече и по-особени ценности принася изкуството на един народ в кръга на Мировата Душа, толкова по-голямо е неговото значение.*

А Мировата Душа е онзи идеал на общо, единно човечество, дето ще изчезнат всички расови разлики и национални чувства: а пътят към този идеал, към тази победа над расовите разлики и националните чувства е – през самите национални чувства: чрез взаимно преливане на различните национални чувства, на техните вечни и значителни елементи – елементи духовни, а не битови, не етнографически или провинциални.

Задачата на всеки български художник – поет, музикант, живописец – е: чрез своите произведения да влее в Мировата Душа онези вечни ценности, които притежава българската душа, които е придобила или ще придобие българската душа; а това българският художник ще постигне по пътя на *своята собствена душа*. Така разбираме ние родното изкуство – така родното изкуство отрича себе си, за да стане не само интернационално, а – универсално. Немското изкуство на Гьоте или Вагнер, френското изкуство на Делакруа или Бодлер, английското изкуство на Байрон или Шекспир – всички те – верни в своите национални особености – минават отвъд своите национални особености, за да бъдат част от красотата на Мировата Душа – стават универсални: и това ги прави възможни за всички четири краища на земното кълбо; и спасява тяхното сърце от зъба на Времето.

2.

„Родното изкуство“ – тъй, както го създаваха в Германия идеолозите на течението *Heimatkunst* и тъй, както го защитаваха у нас неговите представители в книжнина, живопис и музика, – гони тъкмо противната цел: да бъде изкуство за ограничената аудитория на известно племе, известна област, известно съсловие, известно време; – изкуство в ограничената рамка на родолюбиво битоописание – ако това въобще може да бъде „изкуство“. За жалост: тъкмо в такава смисъл се изисква днес „родното изкуство“ у нас. – Нека поезията бъде българска! Нека живописиста бъде българска! – Което иска да каже: нека бъде рисуван българският народен,

селски бит – българинът на нивата, българинът в гората, българинът на война; нека бъдат възпявани българските национални идеали; нека героите на нашите драми, повести и разкази бъдат взети непременно от нашата българска среда – и бъдат със средната психология на нашата средна среда; нека действието на нашите драми, повести и разкази става не по-далеч от границите на Сан-Стефанска България: тогава ще имаме „родно изкуство“. Не това ли е критерият на Бълг. Академия на Науките при раздаването на всички литературни премии, които е раздала досега? Нима „Самодивска Китка“ някога или „Песен за Селяка“ и повестите на Дим. Шишманов неотдавна са най-значителните произведения на времето си, за да бъдат те премирани? Не. Но важен е преди всичко сюжетът – българският сюжет, – а не ценностите на авторовата душа. И тъкмо по този същия критерий е нагласен и новият репертоар на Народния Театър: преди всичко български пиеси с български сюжети: освен Петко Тодоровите драми – следват „Боян Магесникът“, „Над Зида“, „Янка Войвода“, „Божана“, „Магда“, „Към Пропаст“, „Ивайло“, „Хъшове“ – за жалост, няма повече! Не е важно, дали всички тези пиеси са с художествена цена; важното е – да бъдат с български сюжети: значи – „родно изкуство“. „Родното“ в тях изкупва цялата тяхна просташина. Желанието, което е родило новия репертоар на Народния Театър, е: български репертоар, български пиеси преди всичко. Дали обаче имаме български пиеси? Нито една! с изключение на една: „Страхил Страшен Хайдутин“ от Петко Тодоров; а тъкмо тя няма да се играе в Народния Театър: защото българският сюжет е третиран не съвсем по български начин – има в нея очевидни влияния от Матерлинк (а благодарение на тях, имаме една единствена драма). Драма чисто българска – не поради нейния сюжет, но поради това, че чрез нейната художествена красота се внася в Мировата Душа част от красотата на българската душа (на българската душа чрез душата на поета). Но „Страхил Страшен Хайдутин“, единствената завършена българска пиеса – няма да се играе. Вместо нея ще се играят „пиеси“ – които не са нито пиеси, нито поезия, нито красота, нито изкуство, нито български – освен: български по сюжет и заглавие, а може би и – по нехудожественост. Национализмът превзема театра – превзема изкуството, за сметка на изкуството. Изкуството става тенденциозно – улично-тенденциозно – вестникарски-тенденциозно: изкуството става вестник. Това е смисълът и значението на новия репертоар на Народния Театър. Народният Театър престава да бъде храм на изкуството – става арена за политическо-националистични митинги; престава да бъде храм – става площад, улица.

Под Българско Родно Изкуство – онова изкуство, за което работим ние – ние разбираме: изкуството, което създава българският художник,

за да прояви чрез него своята българска душа – за да внесе чрез него ценностите на своята, българската душа в съкровищницата на Мировата Душа. А той ще направи това – независимо дали е романтик, или класик, или символист – по силата на своя български произход и по силата на своя талант; достатъчно е художникът да бъде българин и онова, което твори, да бъде художествено творение: тогава ще имаме българско – **родно** – изкуство. Дори когато българският художник подражава едно чуждо, не българско произведение – то става българско; дори когато българинът чете едно не българско произведение – то става българско.

Но – за да останем при театра: как ще може да се създаде в Българ. Народен Театър *българско* театрално изкуство, когато творчеството в театра е предоставено на един чужденец? Ние искаме българско изкуство; българското изкуство иска български творци. Чрез театралното изкуство ние искаме да отразим във вечното огледало на Мировата Душа ценните, вечните елементи на своята българска душа – независимо дали български, или чужди пиеси ще играем: но как ще направим това, когато изпускаме от ръцете си българското театрално изкуство и го предаваме в ръцете на един чужденец? Все едно дали той се казва Ивановски, или Иванцов, или Дуван-Торцов. – Това може да има едно само оправдание: да учим техниката на изкуството от тях. Но дори ако днешният И. Е. Дуван-Торцов беше първостепен режисьор, макар не от величината на един Райнхард или Станиславски, или Евреинов, ако той би могъл да ни научи много – той, като чужденец, пак не би трябвало да стои в Народ. Театър; защото там той ще творчествува, ще творчествува с наш материал, ще дава свое, чуждо творчество – а Бълг. Нар. Театър е за *българско* творчество; ако искаме да се учим от един чужденец творец – трябва ний да идем при него. Народният Театър няма нужда от чужденец режисьор, както няма нужда от чужденци актьори; дори и от чужденец режисьор, от когото можем да научим нещо: защото Народ. Театър е място *не за учене, а за българско художествено творчество*; ученето трябва да става във Народния Театър. Народният Театър е единственият институт, който не може да има за ръководител един чужденец – затова, че е институт за *творчество*, за българско художествено творчество; само техниците в Н. Т. могат да бъдат чужденци. *Творческата* работа в театра трябва да я вършат българи. Законът за Народния Театър трябва да бъде изменен в смисъл: главният режисьор на Н. Т. не може да бъде чужденец.

Преди да се налага на Н. Т. един чист български репертоар, той би трябвало да бъде освободен от своя чужденец режисьор. За да имаме „родно изкуство“ в Народния Театър, трябва не да налагаме в него един безусловно (но и безпринципно) български репертоар, а преди всичко да

направим *българско* творчество в театра; а няма да имаме българско творчество в театра, докато имаме чужденец режисьор. – Но не само режисьорският въпрос, а и въпросът за директора на Н. Т. е отначало още зле поставен и зле разрешаван. Онзи, който би станал директор на Н. Т., може да бъде отличен писател, отличен критик, отличен администратор – но всички тия качества не са достатъчни за един театрален директор. Ония, които напътват българската художествена култура, не знаят, уви, какъв трябва да бъде един директор на театър, както не знаят и какъв трябва да бъде режисьорът на Б. Н. Т.; а той – директорът на Н. Т. – трябва да бъде съвсем не писател или поет, или критик, но преди всичко: *театрал*. Кой наш писател е запознат подробно с театралното изкуство? *Директорът на Н. Т. трябва да бъде същевременно и негов главен режисьор*; така е във всеки истински театър. Иначе директорският пост губи всяко художествено значение и става проста *административна служба*, която трябва да се носи не от директор, а от интендант на театра. Защото се мисли – но съвършено погрешно, – че директор на Н. Т. може да бъде и трябва да бъде само един *писател*. Обаче нито Райнхард, нито Комисаржевски, нито Антуан са писатели. – Директорът на нашия Н. Т. трябва да бъде театрал – режисьор – с голяма духовна, литературно-художествена култура; но, понеже липсва такъв, големият въпрос за художественото ръководство на театра се разрешава нещастно чрез някакъв артистически съвет. А Н. Т. има нужда от директор и режисьор... За нещастие на родното изкуство обаче – не е така, както трябва да бъде. Тия, които плачат публично за „родно изкуство“, отварят най-широко вратите на родното изкуство за чужденци, като забравят, че родното изкуство изключва (преди всичко!) всяка намеса на чужденци. А не само театърът, но и Операта е поверена всецяло в ръцете на чужденци. Де са чужденците в чуждите театри, в чуждите опери? Да бъде приет чужденец във френски или немски театър, е невъзможно. Обаче у нас – ето, *Операта* е поверена всецяло в ръцете на двама чужденци: диригент Златин и режисьор Иванцов. Днес те ни поднасят първата своя работа, първия плод на оперната „реорганизация“, с която бяха натоварени, с която бяха широко рекламирани от 6 месеца насам: „*Евгени Онегин*“, опера от Чайковски. Първото оперно представление не представя, впрочем, никакъв друг интерес освен – като дебютна работа на двамата руски художествени ръководители на Бълг. Държ. Опера – Златин и Иванцов. Първата работа на един оперен диригент е – да преживее цялата музика на една опера и да ни я даде като една завършена художествена цялост – като прочувствувана художествена интерпретация – като художествено творение. Независимо от това, че българската Опера няма нужда от еврейска интерпретация на

руското изкуство на Пушкин и Чайковски (бих цитирал изобщо книгата на Рих. Вагнера: „Das Judentum in der Kunst“ – но няма и никаква техническа полза от диригентството на Златина. У *Златина* видяхме само откъслечи: той предаде цялата опера мотив по мотив, ария по ария, сцена по сцена – както се корепетира: разпокъсано, а не като едно цялостно творение. Един истински художник никога не ще дирижира тъй, както е написано. Нотата е мъртва. А за да ни убеди в своята ниска музикална култура, г. Златин ни поднесе обикновена корепетиторска, капелмайсторска работа – в най-лошата смисъл на думата: фразировка, интонация, динамика, чувство – никакви. Златин дирижира с несигурната флегматичност на капелник, изхабен от непрестанно, 20-годишно корепетиране. Опитността не е още творчество. Истинският диригент трябва да преживее в себе си цялото творение, което дирижира, и преживяното – своята художническа екзалтация – да предаде на публиката като една завършена мисъл, като едно цяло творение; и преди всичко – да влее в оркестра своя възторг. Нищо подобно у Златина: той можа да хвърли само прах в очите на хора, които не са слушали оркестър. Неговият сътрудник *Иванцов* обаче не можа да постигне макар и това: липсата на режисура, на постановка е повече от очевидна. Зрителят дири напразно макар и една следа от режисьорска работа: той не може да я открие в никой ъгъл на сцената, в никой момент – нито в пеенето, нито в движенията, нито в мимиката на артистите. Явно е, че артистите не са получили от режисьора никаква интерпретация на характерите и психологическите моменти, нито напътване за предаване на характерите и психологическите моменти. Затова цялото представление на „Евг. Онегин“ е лишено от духа, който изпълня „Евг. Онегин“ – духа на Пушкина и Чайковски; затова – у Онегин липсва романтично-сентименталната дързост, която създава една вътрешна разпокъсаност у него, а у Татяна – романтичната мечтателност и плахост на пробуждащата се руска жена от началото на 19. в. Но не са виновни артистите за това: те дават това, което могат: виновен обаче е онзи, който не е открил за тях по-широка възможност на творчество – а това тъкмо е работата на режисьора. За жалост, и Ив. Вл. Иванцов, както и И. Е. Дуван-Торцов, не е бил никога режисьор. Като свой собствен актив, със собствени средства, независимо от режисурата на Иванцов, дадох ясни и завършени психологически и музикално фигури Петър Райчев (Ленски) и Георги Дончев (Княз Гремин). След не напълно сполучливия някога Мефистофел Г. Дончев ни дава днес трудноизпълнимата ария на Княза „Любви все возрасти покорны“, ария, която се изпълнява обикновено от първостепенни бази, като напр. Шаляпин, дава ни я обмислена художествено, овладяна и създадена в общия тон на благородна мекота. За

досегашните български изпълнители на тази роля не би трябвало да се припомня. Но работата на Дончев и П. Райчев е напълно самостоятелна и в нея няма никаква заслуга глав. режисьор Иванцов. А сценичната постановка на операта не е нищо повече от най-обикновен руски шаблон. Един само пример за нейното лошо качество: балната сцена: на самата авансцена се изнася някакъв балет, който се блъска в главните действащи лица, изгласва ги, затува ги, като че не те, а балетът е главното в действието. (Една руска критика обаче съжалява, че балетът бил слаб!) Цялата тази нескопосна работа на руските художествени ръководители на нашата Опера бе посрещната с възторг от нашата тъй наречена театрална критика, а главно от театралния критик на излизания в София руски вестник „Россиа“: – Златин и Иванцов били създали българската Опера. Какъв присмех! Ний нямаме нужда от българска Опера, която ще бъде създадена от чужденци. Българското родно изкуство, за което се борим, трябва да бъде оставено в ръцете на българи. Уви, то е оставено в ръцете на двама руси (а кой знае, дали са и руси!) и трима учители по нотно пеене, които съставят някакъв оперен комитет – след като бе отнето ръководството на операта от един човек като композитора *Дим. Караджов*. Може би един стар диригент на черковни хорове, като Николаев, разбира повече от опера, отколкото един автор на опери, един композитор с огромна музикална култура, какъвто е Караджов! Но и този скандал с родното изкуство мина незабелязан от това апатично българско общество, което не само не разбира, но и не се интересува от своето родно изкуство. Това общество може би презира своето родно изкуство, защото предпочита пред своите художници чужденците, които му поднасят в Народния театър „Сватбата на Кречински“ (с гастролните пари на Дуван-Торцов), в Операта – невъзможната постановка на „Ев. Онегин“, а в „Ренесанс“ – руските представления на Днепрова или Полевицкая. Това общество може би няма и нужда от родно изкуство, а може би и въобще от изкуство, защото опиянено провъзгласява – днес Днепрова, утре Полевицкая за актриси, по-големи от Сара Бернар. Това обществото прави чрез своите театрални критици, като тези от сп. „Комедия“ (едно въпреки много сериозно театрално списание, въпреки хумористичното си име...) Полевицкая е това, което бе Днепрова: една стара руска школа, която извива гласа при „Ах--!“ и „Не-т!“ Голямата актриса Полевицкая, пред която софийското общество остава прехласнато, не е толкова голяма, затова защото е само една кукла в ръцете на своя режисьор Шмидт. Играе не Полевицкая, а Шмидт. Затова тя е една и съща във всички пиеси, в които игра досега в София; гладка, *добра*. Но големият актьор започва от оня момент, когато създаде свой стил: тогава той играе с малко и едни и

същи средства; радост, страдание, копнеж, печал той предава може би винаги по един и същ начин – но това винаги действа, защото е извадено из художническата мъка на душата му. У г-жа Полевицкая има може би същото – но то не действа, то става дори отегчително: защото не е нейно, а е шаблон, наложен ней от режисьора. Полевицкая не е това, което иска да бъде. Тя е само Днепра. Опитна, шлифована и размерена – без да бъде знаменитост.

С тези последните изречения искам да подчертая апатичното отношение на българското общество към българското родно изкуство. Това общество, без което изкуството – особено театралното изкуство – не може, пренебрегва своите художници пред чуждите. Нека моят глас бъде пръв протест против чужденците, които искат да се месят в *нашето* изкуство! Ние нямаме нужда от тях! А освен това: те ни струват много хиляди и милиони, които биха могли да бъдат употребени – вместо за тях, за родното изкуство.

Но чужденците намират насърчение тъкмо от ония фарисеи, които плачат за „родно изкуство“ – но когато става въпрос за „родно изкуство“, те ще харесат днес, в изложбата на южно-българските художници, харманите и панаирите на Гочо Савов, а утре – в зависимата изложба на „независимите“ художници – селянките на Д. Николаев или олеографните „български“ пейзажи на П. П. Морозов: не обаче „Потъналата Катедрала“ на Сирак-Скитник или „Сънят“ на *Ив. Бояджиев*, или декоративната изложба на *Ив. Милев*; в неговите малки картинки може би не ще се открие нищо „родно“, но моята вяра ми казва, че тази първа изложба на младия художник ще има безспорно много по-голямо значение за нашето родно изкуство, отколкото – не само изложбата на Нилус – но и цялата националистична живопис на художници като Мърквичка, А. Митов, Гочо Савов и др.т. С вяра в *своята собствена* работа българският художник ще създаде Родното Изкуство.

Сп. „Везни“, г. II, 1920–21, кн. I.

Иван Радославов

ОБЩОЧОВЕШКО ИЛИ НАЦИОНАЛНО ИЗКУСТВО

Този е въпросът, който не отскоро занимава литературните среди у нас – какво трябва да бъде изкуството – общочовешко-широко или тясно-ограничено – национално? И ако има някаква граница между тези две негови прояви – къде лежи тя?

Самото поставяне на въпроса така буди в мене едно недоумение. Струва ми се, че да се противопоставят едно на друго тези две понятия е едно съществено недоразумение. Изкуството не е нито едното, нито другото. Самото то е единно, универсално, навсякъде и винаги. Тъй единно, както е единен неговият неизсушим източник на художествено творчество – човешкият дух. Художникът, като такъв, е един и същ на всички меридиани и под всички небеса. Той е онази сила, претворяваща и кристализираща дела, необикновена природа, която идва сякаш да ни увери, че под видимия хаос на нещата се крие тяхната невидима за обикновеното око хармоничност. Самият художник, отразявайки света на действителността, чрез сънищата и виденията на своята духовна същност, ни дава един свят, който е само негов, но към който са способни да се приобщат останалите, лишени от светия дар на творчеството милиони, на които не са чужди възторзите и копнежите на неговия творчески гений. Ето защо за този последния няма граници, механически поставени. Ето защо за неговата жажда към създаване, времето и пространството не съществуват. Той е властен да обхване чрез миражите на своето творческо прозрение и средата, в която непосредствено твори, както и тези среди, чието съществуване той дори не подозира, и влиянието негово над които е често пъти много по-голямо от това върху непосредно заобикалящата го среда. Нито пък епохата е властна да му наложи една невъзможност да проникне в далечното и отдавна погребано минало, което се покои скрито и плесенясало под страшното бреме на всеунищожавашето и неумолимо време. Отдалечени епохи, изчезнали бития на хиляди поколения възкръсват за живот под магическото докосване на творческия дух на художника, и този живот превъплътен ни дава възможност да преживяваме възделенията и копнежите на тези изчезнали светове. За изкуството няма време, има вечност. По тази си особеност то е всечовешко, универсално. Механическите граници, които някои ограничени

схващания искат да му наложат, не съществуват за него. В рамките на тези схващания на изкуството като френско, немско, норвежко и т.н. творческият художествен гений не се побира, както не може да има за нас нито древногръцко изкуство, нито римско, антично или такова от времента на възраждането. Нима Уайлд или Пшибишевски, или Чехов, или пък Хамсун и Стриндберг са чужди на тези среди, които не са нито англичани, нито поляци, нито руси или пък норвежци? Какво пречи на тия създатели на гениални художествени образци да бъдат разбирани, да бъдат преживявани – да бъдат властители и на нашите умове – ние, които тъй случайно сме били засягани от културните влияния на родните им страни? Какво пречи и нам да изпитваме една мисъл по-висока, да говорим с едно чувство по-пламенно, да имаме едно сърце, което тръпне по-силно от четенето на техните пронизващи душата гениални откровения? Не се ли чувствуваме и ние също така приобщени към оня свят на блянове и на идеи, към който милиони по целия останал свят са се приобцили? И какво значение имат за нас пак потомците на едни раздалечени с цели епохи поколения, връзките с които усърдни и търпеливи изследвачи на човешката история не могат да установят, тия изтекли векове, които ни са завещали Есхила и Софокъла, и толкова други блестящи образци на античната художествена мисъл, и които ни са така близки все пак? И, минавайки през пустинните духовно и огрубели средни векове – дивните образи на Хамлет и на Крал Лир? Изящните такива на френския гений – на Расина на Молиера? Или още по-насам: „Дон Жуан“ на Байрона, „Фауст“ на Гьоте или лириката на един Леопарди, на един Хайне? Творчеството на художника, нетърпящо никакви закони и правилници, никакви, налагани му отвън изисквания и условия, е толкова по-всеобемно, по-универсално, каквото трябва в действителност да бъде, колкото се подчинява само на повеленията за творчество на свободния дух на творещата личност, който живее безсмъртен в човешката същност над всички времена и всички раси.

Но аз бързам да се коригирам, по-право бих казал, да се допълня, за да не бъде недостатъчно и криво разбран (българският читател толкова не обича занятието да продължи със своята собствена мисъл; и тъй е привикнал докрай всичко да му се каже!). Изкуството в същото време е и дълбоко национално или родно, както е прието напоследък да се казва. Но не в смисъл, защото е дело на една раса, политически и териториално обособена, а защото е продукт на тази раса, като плът от плътта ѝ. Всяко произведение на изкуството, затрогващо вечните въпроси на човешката душа, носи печата на средата, която го е създала. То е, тъй да се каже, нюансирано от живоносния сок, който тече в жилите на расата.

Вживявайки се и имайки близо до сърцето си вечните истини, които ни дава едно произведение на изкуството, ние винаги чувствуваме, че във всеки случай то е плод на един расов гений, различен от нашия, от този, към който ние сме приобщени от рождението си и с който на вечни времена сме свързани. Че то е произведение на един френец, на един поляк или на един англо-саксонец, това ние чувствуваме и в темперамента на твореца, и в неговото схващане за нещата, и в неговите идеи и понятия за тях. Защото във всички други случаи расовият елемент не играе съществена роля, когато ще искаме да го характеризираме и определим като едно истинско произведение на изкуството. Дали то е общочовешко или национално, това най-малко зависи от сюжета, който третира. Истинското произведение на изкуството е колкото общочовешко, толкова и национално. Безсмъртното произведение на Гьоте „Фауст“ е едновременно едното и другото. Защото на канавата на една старинна германска легенда са възплътени вечни художествени истини. Сюжетът не е определящият момент за дадено произведение, да бъде ли то схващано като национално или не. Не винаги художници, които са черпили мотиви и сюжети из бита и историята на своя народ, са били действително национални поети, чрез които расата се е проявявала като такава по-ярко, по-цялостно, по-пълно. Може да се смята за парадоксално, но аз твърдя с убеждение, че много по-типичен за френската раса поет е Верлен, отколкото един Юго: първият с единствения свой том лирически стихове повече, отколкото втория с грандиозното разнообразие на мотивите, черпени из дългата история на страната му. Във Верлена ние чувствуваме, до осезателност, същността на френския гений, неговата мистичност, подплатена с една чувственост, свойствена само на расата му... Както съм готов да открия елемент дълбоко български в „Regina mortua“, например, отколкото в кой да е от най-големите епигони на Вазова, чиято националност в произведенията се изчерпва само в заглавията. Не искам да кажа, разбира се, че творчеството, което е използвало национални сюжети и мотиви, е винаги едно повърхно творчество. Бих дълбоко сгрешил и срещу мен биха протестирали, и с право, такива произведения във всемирната литература, като „Евгений Онегин“ или „Пан Тадеуш“.

Всеки истински художник знае и никога през целия си живот не забравя вдъхновеното завещание на Гьоте: вземам красотата там, където я намеря. Защото истинският художник не стои никога пред дилемата: оттук или оттам да черпя материал за творчество? Да го черпи ли из древните летописи или да го намери в делничността на живота, който го заобикаля? Напусто той би напрягал въображението си, напусто би искал да постигне с усилията на посредствения това, което с едно магическо махване се

ражда за живот у истинския талант. Този последният няма да бъде в състояние да даде, ако иска да бъде национален писател, никакви произведения на родната си литература, додето светият огън на истинското и божествено вдъхновение не гори в него. Ние наоколо, ние не искаме от художника да бъде нито общочовешки, нито национален. Ние нямаме основание да искаме подобно нещо. А той е в пълното си право да отхвърли с възмущение подобна тирания. Негово право е да „взема красотата там, където я намери“. Било от мъничкия свят, който гъмжи около му, и чието съществуване ние дори не подозираме, или от полузабравените и далечни епохи на историята, или дори от грядущето, което неговото проникновено око може да прозре. Ние само можем да му бъдем безкрайно благодарни за великото наслаждение, което творчеството му ни дава да изпитаме, въвеждайки ни в един свят на хармония и красота. И без да гледаме на сюжетите, които третира, на художествените идеи, които възплътява, ние ще чувствуваме дълбоко неговата общочовечност; а ако е произведение на българин – като такова на висок образец на родно изкуство. Защото художествените ценности, които този талантлив писател влага в общата духовна съкровищница на изкуството, са наши, само наши – са тия на расата, към която ние принадлежим. Те са отражение на нашия всекидневен живот и като такива, чрез тях ние, кръвно свързани, живеем и горим.

Сп. „Хиперион“, г. I, 1922–23, кн. I.

Ботьо Савов

СКИТСКО И СЛАВЯНСКО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Да познаеш народа си – то е „да познаеш себе си“. Първата мъдрост по пътя на съвършенството. Изкуството дава златния ключ на това познание. Изкуството, подобно мита, стои по-високо от историята. Поезията е най-ясната, най-съзнателна творческа продукция на човешката и световна загадка. Тя е най-близкият предтеча на познанието сравнително музиката и живописата.

Националната поезия отразява гения на народа. Този гений е миро-съзерцанието и характерът на народа, които създават съдържанието и формата на поезията.

В българската поезия, като в българската душа, се проявяват две начала, две стихии: славянска и скитска стихия. Дали тези стихии имат своето начало от сливането на урало-фините (скитите) със славяните, както говори историята, или това са основни елементи на душата ни, произхождащи от множество кръстосвания на племена, или от влиянието на необикновените условия на живота? Ето един въпрос, който поставих в нашата литература преди четиринадесет години.¹ Днес хипотезата за славянското и скитско начало в нашето национално битие е символът, чрез който разкриваме по-удобно същината на нашата душа, същината на нашата поезия.

Славянската стихия е стихията на белия ден.

Скитската стихия е стихията на нощта и ужаса в нея.

Едната – страстна, пламенна, огнено горяща, която черпи сили из подземията на душата. Тя ни опива с магията на сладострастието и тревожно зове в демонични напрежения към подвиг или към гибел. Нейното начало е хаосът – неизмеримите борби и ужаси на един ад. Нейният път е вихровото движение – пътят на бури и въртопи. Той е къс и сигурен. На тази стихия е чуждо бавното разтление на съзерцателния славянин. Вечни падания и вечни подеми са присъщи на тая стихия на скита. Тя е първобитната стихия, начало на началата, примитивът, който се опиянява от собствената си сила. Нейните първични, могъщи прояви са разрушението в злото, анархията на варварина. Разрушението я опиянява по-силно, отколкото творчеството. Защото в разрушението, в злото има по-свободно, попълно отправление на живата стихия. Защото най-голямата свобода е

хаосът, от дето изхожда тя. Тя е могъщия отрицателен фактор в нашия политико-обществен живот. Под маската на най-ретроградни и най-прогресивни идеи тя върши своето едно и също дело. Тя е стихийната отрова за душата, оная отрова, която създава най-голямо пиянство на духа, в което изчезва последният мираж на истината.

Само в Истината, в Бога, който стои над доброто и злото, тая стихия се превръща в хармония. Тъй из хаоса се ражда хармонията, „танцуващата звезда“ на Ницше. Тогава възкръсналият от мраковете на ада дух, осветен със светлината на страданието, гледа с мъдро око Вечността. Тогава всичко по тоя път добива безсмъртен, вечен смисъл.

Тази е оргиастичната, анархистичната стихия на скита, която го блъска към свобода. А тази свобода на несъвършения, *libertas minor* на Св. Августина, създава произвол. Произволът ражда конфликтите. Конфликтите – страданието. Благополучният изход из него – води към иманентното безсмъртие, към религията, към Бога. Неблагополучният изход извежда към саморазрушението, към смъртта.

Този е късият път на скитската стихия, която намери най-силен израз в поезиите на Ботева, Яворова, Траянова и др.

Другата стихия е славянската стихия. Тя е кротка стихия. Тя е тъгата за нещо минало. Тя е мечтата за нещо, което не е било. Нейният свят е призрачен, неуловим, трансцендентален. Нейното творчество е един сън, един романтичен блян на рицар без подвизи. Поетът в присъствието на тая стихия живее в идеята за нещата – не в самите неща, като Николай Лилиев:

Жената, която от паметни дни
сърцето ми пламенно страстно обича,
живее живота на чужди страни
и Ничия Никога тя се нарича...

Славянската стихия е светла стихия. Тя не познава ужаса на нощта, изкушението на Сатана, мрачния устрем на демона. Хаосът, подземният свят, източник на всяко творчество, е един сън за славянина. Една забравя лежи между него и тоя хаос. Страшните борби на сили, които изхождат из тоя хаос, му са чужди. Затова неговият път е равен, полски път, който води към спокойните земи на труда, към земите на мъдростта, приказния свят на зачатиято. Душата на скита е черен ангел, който се спуска с огнени крила в самите подземни светове, във вечността на своя род. И от там той изнася блясъка и тъматата, гибелта и тържеството на народния гений. Цялата Траянова поезия – от първия до последния стих – е един великолепен образ на многостранната проекция на неговата вечност, на

народната душа. Ако Николай Лилиев е певец на своята скръб и красота по пътя на примирението, Людмил Стоянов – певецът на гордото самочувствие на един рицар сред горчивините на живота, Ботйов – певецът на освобождението и подвига, Траянов е един рудокоп на българската душа. Той се спуща през пламъци и дим в онзи свят, дето вижда не само змея и царската дъщеря, но и

Безрадостни долини,
залени от сълзите
на моя род проклет.

Там:

Зове ме праотецът буен
В далечни краища пленен,
Аз виждам огън златоструен
И моя образ отразен!
Аз виждам бели херувими
И храм на странна красота.
Аз слушам царственото име
На многоликата мечта!

Сякаш в голямата дълбочина, в която се спуща Траянов в своето творчество, дълбоко зад нерадостта и ужасите на робството, той намира здравата почва, отдето изтича живата вода на нашия народен дух. Зад грехопаденията на своя народ, чийто срам мъкне сам поетът, зове го „праотецът буен“. Първичната народна стихия, която ще ободри сломения през вековете дух.

Душата на славянина е далечна връзка с подземния свят, в който се спуща скитът. Само далечни отгласи, далечни мелодии дочува той от този мир. Затова неговият слух е изтънчен. Той дочува най-нежни приливи на мелодии, най-тихи шепоти на красота. Той е като арфата на младия Шилер: по струните ѝ са пеяли най-тихите зефири. Погледът на славянина е изпълнен с неясни интуиции, очарователни полусветлини, едва доловими нюанси. Писателите на тази стихия нямат видима еволюция. Линията на тяхното творчество е бавна до неподвижност, като техния живот. Затова те имат една утеха – утехата на романтика Рилке: *Gott reift ohne unsseren willen*. Те са като една тишина. Техните творения, като техния живот, кристализират в тишина. Техните екстази са блянове: те са филтрирани през филтъра, който ги отделя от подземния свят. Тая преграда (символ) достига до полупрозрачността у ясновидящите.

Такава е стихията на великото целомъдрие в изкуството.

Тия враждебни стихии, които са елементи и на общочовешката душа, наричани с различни имена, повече или по-малко правдоподобни: любов и бунт, аполонийско и дионисийско чувство, хармония и хаос, пасивно и активно начало, мъжко и женско начало, огън и земя, живеят разпокъсано в душата на българина. Дисхармоничният живот на цялото му историческо съществуване не само е попречил да влязат в синтез, но ги е разединило до една парадоксалност. Славянското чувство в своята съзерцателност е доведено до инертност, против което са роптаяли и политици, и поети от скитската раса. Скитското чувство в своя вечен протест против държава, цар, живот е доведено до един първобитен анархизъм, сляп, безогледен, срещу всичко – срещу себе си, срещу света, срещу Бога. В душата на едните и другите говори нищожният език на робството. Едните и другите са деца на робството. Първите – ослепени от своята пасивност. Вторите – ослепени в своя ропот. Едните и другите носят призрака на робството дълбоко в душите си. У Ботева, у Пенчо Славейкова и у Траянова кошмарът на робството е най-тежък и извиква най-силни протести.

Свободният дух лети на гълъбови криле, гледа с мъдро око фактите и ги преценява в светлината на истината: това е добро, това не е добро. Свободният дух предполага будни инстинкти, чиста плът, чиста душа.

Скитското начало само по себе си не може да бъде цел на живота; то е средство на живота. Скитското начало създава силния живот. Славянското начало е по-близо до хармоничния живот: то е тишина. Скитското начало е стихията, светкавицата, която, оставена на свобода – убива, разрушава. Тя трябва да бъде уловена от някакъв Франклин и впрегната в колелото на живота. Фридрих Ницше от любов към силния човек освободи скитската – дионисийската – стихия, направи я цел, която стои по-високо от доброто и злото. Силната личност – безразлично добра ли е, или зла – ето тая цел.

Славянската стихия е пасивна, по-слаба стихия. Тя не носи велики реформи в света, а цъфти и умира в усамотение.

Кога от стоманата на скитската стихия и златото на славянската стихия ще бъде излято сърцето на новия българин? Може би са необходими много усилия – усилията на изкуството – най-великите пътепоказатели на живота. Тогава ще бъде съединено скитското и славянското в един полюс, дето няма ни ден, ни нощ. То ще бъде царството на една душа, дето няма страшни драми, като в мъдрата душа, за която говори Метерлинк. Тя ще бъде душа, която живее в чисти екстази, в колизиите на висши сили. Едно слияние на тия чисти стихии е потребно, за да се върви в пътя на нашата национална еволюция. Подобен е идеалът на Ницше: да

се слее дионисийското опиянение с аполонийската съзерцателност. Чувството с формата. Усамотени – двете водят към гибел.

Теодор Траянов е най-дълбокият изразител на скитската стихия в нашата лирика. Той несъзнателно я подчъртава в творенията си и достига до чудовищни образи по този път:

Послушай варварската лира
С бездънна и сурова реч...
.....
Послушай възгласите диви
На първородния човек...
*
Възлюбил всичко, той се радва
На яростната жива плът,
И кърти с каменната брадва
Светкавици по своя път.

„Адамитска песен“ е забележителна в това отношение:

Живота славословим
И пищния му плод...
.....
Грехът – свещено право
На мощния живот!

Това е една съзнателна адмирация на скитска сила и свобода, едно гордо дионисиевско чувство, за което няма грях, няма изкупление. „Питаш ли ме“ от Ботев, макар написано на народен мотив, е преизпълнено със същата дионисиевска гордост, със същата варварска стихия и варварски морал. Това е психиката на пробудения човек из съня на робството. Това е първичният стихийен индивидуализъм, който се опиянява от своята сила:

Възлюбил всичко, той се радва
На яростната жива плът.

Траянов изживява тая вродена стихия на Ботев и нашите революционери несравнено високо в творенията си. Идеята за Свръхчовека е последното звено по пътя на индивидуализма, на самочувствието на личността. В своята самонадеяност тя достигна до самочувствието на полубог. Ботев, чийто многостранен гений се развива при по-слаби философско-идейни влияния, отколкото П. Славейков и Траянов, не отрече в края на краищата един принцип, който стои под него:

Подкрепи и мен ръката,
Та кога възстане роба,
В редовете на борбата
Да си найда и аз гроба.

Траянов и Пенчо Славейков водят борба с Бога за власт, за първенство: „Богоборец“ и „Бетховен“. Неохуманизмът на новото време смекчи индивидуализма в неговото гордо самолюбие и човешката мъдрост, стига до антропологизма на Достоевски – най-големия феномен в това отношение. Това е дълбоко: съществено, човешко гледане в себе си и света. И света в личността. Едно сублимно, религиозно единение между света и личността. Слияние със света, с душата на света, която е Бог. Това е великото Единство.

Скитската стихия е бунт. Най-високият израз на бунта против всичко е самовластието на Човекобога. Бунтът се ражда из хаоса на първобитната душа. В това отношение скитската душа се противи на културата: културата е враг на хаоса. Културата е ограничение. Скитската поезия е освобождение от веригите на културата. Защото културата в края на краищата задушавя, убива първобитния дух.

Стихията на бунта е присъща на нашия гений, на нашата поезия. Това е едната страна на националната душа. Малката антитеза на революционния дух и голямата пасивна съзерцателност на славянина.

Душата на скита е силна, хладна, жестока.

Душата на славянина, пееща и скръбна, кротко се носи към Бога. Тя е като детето, което, като стига при Бога, моли за захарта на облаците. Това е глъбината и невинността на славянската душа, която полузнае, получава, полувижда нещо, което другите не знаят. И това е най-хубавото знание. Славянската душа е по-примирена, по-уравновесена от скитската. Каквито са темпераментите, такива са и средствата на творчеството. Всяка птица пее според човката си – пише Арно Холц. Славянинът си служи с общодостъпни думи, с безизкуствени форми. Той е по-близо до едно съвършено изкуство на простотата. Скитът търси внезапни изрази, оригинално комбинирани думи, редки образи и сравнения, които падат като меч в душата и предизвикват халюцинации. Стилът на скита е откъслечен, фрагментарен, неизискан. У него няма обща композиция, защото е задълбочен в моментите, опиянен в своя творчески бяс. Неговите образи са искри, които изскачат от един нажежен фокус – неговата душа. В неговата градина между тежкоцветните орхидеи растат хищни треви и бодли. Който не е близък по душа на тоя дух, той не ще почувства същността в разпокъсаните образи на творчеството му:

Там, там буря кърши клонове
И сабя ги свива на венец,
Зинали са страшни долове
И пици в тях зърно от свинец.

Или задимените в бурята на една необузdana еротика образи в „Погребение“ на Траянова:

И вихър чер пици над нас. Вковани
Очи в очи завтречват две съдби,
Люлее се в несвясно обладание
Отблясъка на кървави зъби.

Творчеството на славянина е по-обективно, по-завладяно, подчинено на правилен, балансиран темп, то достига по-голяма завършеност на композицията: „На вечността с предвечний лък“ – от Лилиева; „От памтивека“, „Майка ми“ от Людмил Стоянов. Втората пиеса – „От памтивека“ – има славянска завършеност на композицията, спокоен ритъм, а скитска първобитност на образите:

И лете слънцето, в пожар и чад,
Насъсква облаците, като псета,
И лаят над смълчаните полета
Примряли гръмотевици от глад.

Тъй Ръорих в своите картини, като „Викът на небето“, можа да подчини демоничното изстъпление под темпа на безкрайното в християнската мистика. На тоя същи ритъм – ритъма на Вечността – е подчинен вълшебният „Танц на луната“ на Траянова. Този танц на задоблачната вакханка, в която бие сърцето на космоса, е изразен в един прилив от вътрешни и външни тонове, които изплитат мелодията на танца. Това е също една песен, дето дълбоката чувственост на скита е облечена в белоснежната одежда на славянина. Като опиянена млада жена се носи с луната през облачните долини:

И търси примаяла
Тя брачната постеля.
И все без след, без сянка
Е дивния ѝ бяг.

Пътят от земята на скита до земята на славянина у Теодор Траянова е по-дълъг и по-буреносен, отколкото у Людмил Стоянова.

Чистотата на Ероса в „Танца на луната“ е рядко явление в нашия живот и поезия. Любовта в чистата ѝ форма и пълна хармония, изразена

в идилията „Дафнис и Хлоя“ от Людмил Стоянов, е чужда не само за скита, но въобще и на цялата славянска раса. Мрачна е любовта в нашето племе. Тъмни и светли сили в нея живеят в зловещ паралелизъм:

Не питай защо потъмняха
Лъчите на светла любов,
И нашта целувка – по-плаха
От нощем подгонений лов.

„Зад всяка радост, Боже, се таи чернило“ – се оплаква старият поет Михайловски. Всичко е скоропреходно, всичко е нетрайно у нас. Бърже цъфти и скоро прецъфтява. Ние сме винаги при една агония, при една смърт, която най-силно чувствава Яворов. През робството всеки ден сме умирали. Умираме всеки ден и днес. „Най-напред умират мечтите, после надеждите, после желанията. Остава най-после живият труп – безрадостният, безпразничният, безсмислен жив труп.“ Това е най-страшната съдба на скита – на безверния, на смазания от робството скит. Неговият живот тогава е апатията, неговия подвиг – екзалтацията за престъпление. Като ослепения Елеазар той обръща лице към слънцето и шепне: „Няма Бог“, потиснат под чернотата на вековете...

Това мрачно чувство у българина е едно основно начало. Подавена е нашата душа в безизходен мрак – едно робство, по-лошо от всяко друго робство, защото врагът е невидим. Това са „кахърите“, за които се пее в народните ни песни. Това е „черното чернило“, което орисниците предвещават на Яворова, за да не може нивга „крила на воля да размаха“. Това е безизходната скръб на Ботева „В механата“: „Тежко, тежко – вино дайте“...

Българската съдба е хвърлила първия изстрел върху Яворова. Нашият живот го доуби. Дисхармонията на неговия мир е тъй голяма, че той чувствава „саморазяждането на покоя“, онзи покой или мълчание, в което душите на мъдрите цъфтят като злачни полета в росни утрини. Това същото саморазяждане чувствава Христо Ясенев – друг поет със скитски натурел:

не живот, а гибел е за мене
прохладата на белия покой.

Саморазяжда се душата на нашия народ като от някакъв невидим витриол. Това са хилядите възврати на волята за живот през време на робството, които са потъвали обратно в тъмницата на душата и там са разтапяли, унищожавали всичко. Останал е само споменът от тогава – черната скръб, която се разлива на тежки вълни през нашите жетви. И ние живеем след едно робство „в един ад, дето ни един лъч не пронизва

мрачините, и ни една ръка не сбира сълзите на поколенията“ – рисува тая безизходност Людмил Стоянов в „Славословие на Словото“.

А тогава – сред тази безизходна мъка:

чисто от омрази,
сърцето се опива с мрак,
и ангел пламенен не пази
на любовта светия праг...

Тогава там, където е поетът:

Татул и пустинна коприва
Поникват от мойта злина...
И глухо, без ехо, без зов
През вихри и горест и есен,
Залязва, над бездни понесен,
Миража на мойта любов!

А из тая тъмница на скръбта съска змията на злобата: „Медуза“ у Траянов:

Че аз съм змията
в горящата рана
на твоята горда
студена скала!

Безпразнична е българската душа. Тя е една градина, дето векове са текли водите и духали ветровете на разрушението. Само полуразрушени кътове от нея свидетелствуват за някогашен цъфтящ живот. Но тези блестящи мигове живот мимолетно проблясват и угасват пак. Разказът „Сватба“ на Илия Черен е една съдбоносна илюстрация на късия празник в живота ни. Животът преди брака на влюбените е един блян. Гората – една феерия. Сърцата светят. След брака сърцата угасват. Животът – празен банален съд. Тогава настъпва „Гибел“ (Иван Х. Христов):

Обви ни безответно време
(Тъй остро времето боли!).
Ний бяхме безпощадно-неми –
Един за друг ний бяхме зли,
И любовта ни – колко груба!
Че скръб бе всяка красота,
Че всяко слънце се загуби
В предвечната ни грозота.

Любовта умира. Живата вода на душата се отдръпва в своята метафизична неизвестност. Остава пак призраният враг на робството, който е навсякъде – и в образа на оногова, когото най-много сме обичали. И вдигната в ярост пестница пада въз гърдите на любимия, защото; няма къде да бъде нанесен ударът. Тогава най-любимият е най-големият палач.

Това пустинно чувство на нашата душа е изразено великолепно в мрачните образи на разказа „Бич Божий“ от Людмил Стоянов. Там и земята, и хората са горени от една и съща суша, от един и същи мор. И на това наказание „за нещо“ не се вижда краят. На същия мотив е написана поемата „Бойко“ от Пенчо Славейков. Бойко е жестокото скитско начало. Жена му – славянската невинност. Бойко в тъмен жест убива жена си. Тя преди смъртта си го закриля пред съседките. Не той я ритнал с коляното си, а тя случайно се е препънала и паднала, кога носяла с менците вода. Бойко слуша зад вратата. Една божествена искра запалва пожар в грешната му душа.

Не само къси празнични моменти, но и някакви други – странни за нашата психика явления избликват из нашата душа. Сякаш някакви старинни култури са досегнали нашата кръв в миналото и ние живеем мимолетно техния сън.

В източната осанка на Яворова лежеше затаена чувственост и силата на бездомни племена. Тази разточителна чувственост в поезията на Кирил Христов е радостта на природното същество – радостта от природата, виното и жените. Същият дух на елинска перост е възплътен в поемата „Пръсти“ на Иван Мирчев, макар че изобщо в поезията му една искрена скръб го води в пътя на Боян Дановски. Поетът на пиесата „Пръсти“ потъва най-после в тъмния водовърт на сладострастието. „Жертвоприношение“ на Димчо Дебелянов е написано на мотива на „Пръсти“. Но там душата в своята просветена страст се губи в християнската безкрайност – апейрон. Душата на новия човек – на християнската ера – остава гладна, макар в тая елегантна ограниченост на чувството в пределите на формата – в трите измерения на нещата. Новото изкуство е мост към Вечността, към Безкрайността, въздишка към Бога. С разточителна елегантност, с римско великолепие се носят образите на Траянова в „Сянката на Саломея“, но из тези тежки форми вее тайната на Вечността – апейрон. В най-вихреното движение на своя творчески устрем, като в „Погребение“, той следи с будна мисъл своя възход. Такова щастливо съчетание на културна мисъл и дионисийско опиянение Бердяев констатира само у Достоевски. Дионисийското опиянение обикновено ослепява погледа. Там – в тая висота на опиянението, погледът на Траянов ослепява от светлина:

Във непристъпна вис ще се изгубим –
Смъртта там с блясък ще ни ослепи...

Сред дима на опиянението Траянов следи с буден поглед своя трагичен път. В това отношение той не е певец – той е пророк. Тъй той се преражда по пътя на своята и народна съдба. В никой друг поет народното ни прераждане не е изразено с такава категоричност. Изживян е пътят на камилата, пътя на лъва той изживява в най-голяма ширина. Той с радост винаги се възвръща към тоя път. Сякаш дълбоко чувствава, че борбата с тъмните сили е насъщният хляб за нашия народ. И затова той е национален поет. Пътя на детето – последния път – той познава, но това не е неговата голяма радост по пътя на лъва – по пътя на борбата. И все пак Траянов прояви най-широката амплитуда на творчество. В неговата арфа има струни, които съединяват подземния огън с всичко прекрасно на небето:

Ела при мен, да коленичим
Пред чистия олтар
На изкуплението горко...
През грешна ненаситна плът
Проправиха сълзите
Душевен светъл път.
Ела, измъчена светице,
Накичена с сълзите на грехът.

Или:

Ела да коленичим пред наште сухи рани –
Те слънцето родиха в неznайната страна.

До този култ към жената-Мадона достига Траянов в огнената мъка на душите за синтез. Но този култ още не е „да бъдат мъжът и жената една плът“ – както говори апостол Павел.

Едно тяло! – но пропасти делят ни...

Те горят в своята надежда за синтез на душите и ще изгорят на своя „кръстопът“. Тъй „сянката на мъж и сянка на жена“ у Яворова протягат ръце и не могат да се засегнат, викат и не могат да се чуят, и умират в своето усамотение.

В нашата поезия няма светлото, радостно отношение към жената, присъщо на трубадурите от романската раса. Само у Емануил п. Димитров има една песен, в която блика чиста радост, култ към жената на един вдъхновен трубадур – „Лаура“:

Докоснах аз с кремова роза кристалните двери.
Събуди се, небесна невесто заспала!
Аз леко предвери докоснах... Ти леко подигна воала
И каза: как дълго те чаках! Задрях под снежната буря...

Твоя глас е виола кремонска, Лаура.
Когато цветята цъфтят по стъклата
И клона безлистен трепери,
На глуха виола кремонска аз свиря под светлите двери.

Понесе се вихъра снежен... безмълвна ти спусна воала...
Събуди се, небесна невясто заспала...

Ако чувството към жената е изразено в нашата поезия с такъв мъчителен трагизъм, то писателите на славянската стихия в други направления стигнаха до най-чиста празничност на чувството. Лилиев в това отношение е феномен. Цялата негова поезия диша светостта на чисти утрини, на пролетния дъжд. Всички негови блянове са изпълнени с чистота, като бляновете на деца, които чакат коледни подаръци от една снежна дева. Той не живее с яростните борби на своя народ. Той е много чист и много тих за тях. Той не е народен поет в обикновения смисъл на думата. Но народът го обича заради утехата: „дано и аз бъда като него“. И неговите призови към народа ни са една ръка, която маха из един приказан мир.

В това славянско творчество всичко е мъдро, като белия ден. И неговият велик край е: проникновено разбиране, чувствително безмълвие, целомъдрено мълчание. А мълчанието, с което завършва неговият бавен ритъм, извежда към вечността, като всяко християнско изкуство:

Сън е бил, сън е бил тихия двор,
Сън са били белоцветните вишни...
(Димчо Дебелянов)

Ний плачем траурни и гаснем сред печали
И чакаме ответ от нямата вселена...
(Людмил Стоянов)

Тъй нашите поети изживяват съдбата на нашия народен гений. Тази съдба е повече мрачна, отколкото светла. Поетите я изживяват искрено, даже с риск да бъдат унижени. Те разкриват своята разголена душа с всички язви, с всички мъчителни копнежи. Колко това е мъдро. Защото само мъдрият човек приема своята съдба примирен. Защото само в примиреното изживяване на нашите морални недъзи, казва Оскар Уайлд, ние можем да ги преодолеем. De profundis на Уайлда е най-великата изповед на тая мъдрост.

И вечните лутания на Николай Лилив, и „Ропотът“ на Людмил Стоянов, и мрачните устреми на Теодор Траянов, и горчивите оплаквания на Ботева и Яворова към своята майка, имат една и съща социална смисъл: да се изживее нещо, да се преодолее нещо. Защото пътят на несъвършения човек е път на малката свобода – *libertas minor* на св. Августина. По този път човек изживява своето несъвършенство и грехи, върши зло. Поетите изживяват тия борби по пътя на красотата. В много красота, в много страдания и борби изгаря злото. В страданието от нарушената вътрешна хармония, за която говори Траянов в „Балада за неблагословения син“, е законът за преодоляване моралните кризи. Нашата поезия е изпълнена със страдания, душата на българския народ е покрита с рани. – Затуй нашите морални кризи са големи. И колкото са по-големи те – толкова жаждата за изключителен живот и страдания са по-силни.

Всички тия борби имат единствен смисъл за нас: да настъпи Великият ден, както го е изразил Иван Грозев, та да възкръсне живият мъртвец из гроба:

Ти идваш и отваляш моя камък:
Аз дълго спях мъртвешки сън – във гроба...

Там, в тая дълбочина на народната душа, под петвековни културни исторически наслоения, се спуща поетът и възкресява с живата вода на творчеството „Мъртвата царица“ за нов живот. Към нея поколенията дълги години ще се възвръщат, като към някакво чудо, чието величие ние днес не можем да преценим.

Тъй поетите стават жреци, разкриват пътя и водят народа към неговата обетована земя.

* * *

Ето славянската и скитската стихия, издигната до два принципа, до два полюса на нашия народен гений. Това постигнах с едно абстрахиране на тъждествените им елементи в действителността, с едно обобщение на най-характерното в тях. Защото и славянина днес като скита е един примитив, една некоординирана напълно хаотичност. И единият и другият са човеци с общочовешка структура на душата. Всяко класиране обаче е придружено с грешки. Изпускат се преходните, съединителни елементи между групите и явленията, които свързват вселената в едно единство. Но чрез грубите класирания, които се дължат на нашите несъвършени сетива, по-лесно достигаме познанието на света. Трябва да се почне от някъде, за да излезем при истината.

Всички ние сме по-близо или по-далеч до единия или до другия полюс. Всички наши писатели са въплотение на едната или другата стихия.

Ето *Ботев* – орела на нашето революционно дело, алфата на нашата безсмъртна поезия, завършената проекция на нашата вечност, на нашия народен гений. Неговата поезия минава по всички гама, по всички тонове на душата: от най-мрачните призови за бунт и освобождение, до най-нежните повеи на славянската душа, славянската мечтателност, наивност и тъга.

Бунтът за него не е едно сляпо изживяване на хаоса. Едно пиянство на духа. Той има една висша цел – освобождението. По тоя път той е непощаден:

Добро му – добро да правиш,
Лошия – с ножа по глава...

Въоръжен, той се вслушва в бурята на игото и дълбоко в нея дочува плача на робите, молитвата на старците. Неговата индивидуална връзка с нашия род е връзката на гениите. В това велико единство с нашето племе възроденият скит прави от живота си една съдба за тоя народ. Това е безсмъртната любов на Ботева – високата пирамида на човешка възможност, пред която дълго ще тръпнат нашите поколения.

Защото в жаждата си по една цел обедини всичко под нея, отрече се от всичко, което беше против нея. Той извърши делото на гениите, делото на рицаря – най-хармоничната личност на миналите векове. Той надмина подвига на рицаря в любовта си към робите, защото се отрече от своята Мадона. Той отблъсна жената по своя път – в живота си и в поезията си: „Елегия“. Тоя подвиг няма равен на себе си: в него революционерът-освободител сложи мъртъв поета при нозете на озлочестена България. Революционерът стреля и уби поета. Защото народното безсмъртие е по-велико от личното безсмъртие. Ето защо малкото песни на Ботева носят свят спомен, като шепата пясък, донесен от светите места.

Но ето, в сърцето на тоя велик скитски дух трептят струните на най-чиста славянска любов. Той ясно вижда, че по „страшния и славен път“ на освобождението ще загине. Неговите братя ще намерят белите му меса по скали и орляци, черните кърви в черната земя. Неговата пушка и неговата сабя, които те ще намерят, ще бъдат свещени знаци за ново отмъщение, нови борби за освобождение. Но там – при самата врата на небето, душата му още един път ще се обърне от страната на смъртта, назад – към земята, към родното небе. И сред хаоса на борбите и въздишките две сълзи ще осветят неговия път:

Тъжно ще, майко, да гледаш
Ти на това хоро весело,
И като срещнеш погледа
На мойто либе хубаво,
Дълбоко ще да въздъхнеш:
И две сълзи ще капнат
На стари гърди и млади...

И то ще бъде неговата последна утеха.

Животът и поезията на Ботева е най-хубавата хармония на нашето време, която ние ще изнесем като свое изкупление при страшния съд на народите.

*

Вазов е въплотение на лек славянски дух. Неговата разслабваща съзерцателна сантименталност е една съдба за нашия народ. Издигнат до висотата на един широко-народен поет, заедно с освежаващите струи на неговото „природно“ творчество, това е отрицателната страна на неговото влияние, неподозирано от никого. Наред обаче с тая съзерцателна творческа работа той даде образци на скитската стихия. Неговата „Епопея на забравените“ – безсмъртните „Раковски“, „Левски“ и др. – са блестящи изрази на скитския дух.

Пенчо Славейков е проводник на повече скитска стихия от *Ив. Вазова*: „Богоборец“, „Микел Анжело“ и др. Но колко лека сантименталност има и в тоя поет – сантименталност, чужда на големия дух на човека *Пенчо Славейков*. Изглежда, че и голямата му любов към *Фридрих Ницше* не го е освободила от тая сълзлива поезия на роба – най-страшната традиция, от която поетите ни бавно се освобождават.

По-далеч, като израз на скитска стихия, от *Пенчо Славейков* стои *Николай Райнов*. Неговият творчески процес е верига от творчески взривове – пожари, които лежат усамотено сред хладни полета. Сурова земна верига сковава подземната стихия у *Николай Райнов*, както у *Пенчо Славейков*, ето защо тия изблици на скитско творчество се извършват при големи родилни мъки. През другото време на творчеството подземният огън е затворен. *Николай Райнов* продължава своето творение с един външен метод на човек с вкус, на един декоратор. Декоративност и скитски огън на творчеството – ето двете враждебни художествени средства на този талант.

*

Ако големият идеал на Ботева координираше дисонансите в душата на великия скит, *Яворов*, роден при други условия, една по-дисхармонична натура, беше пленен от тези вътрешни борби и свърши катастрофално в тях. Повален беше един голям поет, един дъб, от черна буря и червея на „саморазяждането“. *Яворов* е страшният образ на разрушението на един скит. Неговата поезия и неговият живот издават присъствието на тая смърт, в която бавно мрем. Една нервна гримаса лежи на неговото чело – в страшните проникновения на своята съдба – една нервна гримаса, като язва на самата душа. Такава разпокъсана беше тази душа, толкова безпомощна в своите безизходни борби. Той позна най-голямото страдание от живота, от смъртта. Но не намери благополучен изход от него. Той не се примири със страданието си, не се примири със смъртта, не се примири в едно дълбоко примирение с Бога. Той проклина Бога в своето безизходно „страдание между истината и лъжата“, пред смъртта – „безсмислен хаос“. Чувството, че вратите към иманентно безсмъртие са затворени за него, го преследва навсякъде като призрак. Затова неговите песни разкриват чувства и борби на един умирающ скит.

Големия поет, лишен от примирение, не можа да понесе обидата на своя народ, оскърбената си слава и едно страшно обвинение. Искреният честолобец, който не се примири със смъртта като „безсмислен хаос“, и тежко страдаше пред нейния образ:

И няма да мога глава да навдигна
И няма да мога да извикам –

изпи отрова и пусна два куршума в черепа си. Не доживя своя творчески път поетът на безизходното страдание в нашия народ, искреният поет, който не можеше да понася кикота на падналия ангел в храма на своята душа. Не излекува великият подвиг в страната на робите една душа, тръгнала по пътя на своята съдбовна гибел. Но тази смърт на поета е светлородна за нас. Неговата поезия е черният кръст, който поетът начерта с кръвта си върху нашата земя от Дунав до Егея, по който ще мине геният на нашия народ.

*

Ако *Яворов* не достигна примирение в страданието си, ако *Пенчо Славейков* чувствуваше това примирение като мъдрец –

Към своя хубав край се вече приближава
на земний ми живот тъжовната поема –

Теодор Траянов го постига в борбата, във вътрешното метафизично изживяване:

Не диря в моите песни
Лъжовната утеха,
Ни сляпото упорство
На паднал властелин,
А черната победа
над сили, що проклеха,
о, майко черноземна,
измъчен твой син.

Духът на Траянова, назрял в борбите и страданията, е в пътя на примирението. Неговата поезия е *освобождение* на духа. Към тази борба за освобождение се възвръща многократно неговият дух. Неговата поезия е огненото горнило на чистилице, през което е длъжна да мине грешната душа, за да получи своето освобождение. И той дух, който подобно на Яворова води борба с Бога:

Къде си Ти? Зовят те моите мълнии!
Творецо горд, при нас тук долу слез, –
Аз твой царствен дух съм, твой кълн и
На твойта смърт нечаканата вест!
И Ти прокле, Всеблагий, земний стрем
Към Твоята хармония всевластна.
Но иде миг, ръце си ще прострем,
Проклетите от Теб, и в смел подем
Човешкий блен ще твой трон надратне! –

и който толкова пъти се е примирявал и толкова пъти отново въставал в демоничен бунт и насилие да се освободи от веригите на своята съдба, най-после в поемата „Песен на песните“ – трета вигилия, – която обединява цялото мирозъзерцание на поета, след отчаяни борби, достига великото примирение с Бога и смъртта:

Ще търси мойто племе кой път към Теб извежда
Лице с лице, да пита за своята вина,
Ти, Боже Всемогъщи, какво ще отговориш
На праведника светъл с разръфани гърди?
Ти глух и ням остана, когато то от кръста
Повтори в скръб въпроса на твой разпнат Син...

Демоническата борба на поета с Бога е пречистена. Това вече не е гордият вик към Бога за надмощие – присъщ на богобореца, свръхчовека,

това е трагичният протест на една душа, която иска повече любов за себе си и за своя разпнат народ, който пита от кръста с въпроса на Христа:

– Господи, Господи, защо си ме оставил?

Но чува се подземна тръба. Борецът, който цял живот се бори, за да преодолее своите и народни страдания, трябва да се подчини на земния закон, да приеме смъртта. Настъпва голямото смирение, което съединява живота със смъртта в безсмъртието, настъпва „зората на смъртта“:

„Да, Отче мой, готов съм!“ смирено той отвърна
И бавен орляк звуци понесен заехтя.
Възпламнаха дълбоко хармонии последни
на обич всеобятна...

В грандиозния храм на скита, украсен с тънки златни изображения на славянина, се извършва великата литургия на Вечното. Блудния скит става дете на Бога. Лъвът се превръща в дете – последното прераждане на човешкия дух.

*

Николай Лилиев, Емануил п. Димитров, Ив. х. Христов притежават чистата прозрачност на славянина в поезията си. Тяхната поезия е мелодия, когато поезията на скита е полифония. Те са чужди на тъмните борби на духа – техните скърби са прекрасни. *Лилиев* е минал далеч в чистите бленове на детето. Той е познал пришествието на Сина Божи и сякаш очаква второто пришествие – не на Сина, а на Светия Дух. Неговият дух в своята славянска чистота е стигнал до една самота в своето развитие, отдето започва обратна метаморфоза: един стремеж да живее с миналото, с настоящето на своя род. „Безнадеждна и плаха“, душата му тръгва по пътя на родината. Но това са измислици на духа му от любов към своя род:

Не съм за тук, не съм за вас,
о бедни, бедни хора...

Лилиев е стигнал далеч зад вратата на чистилището – там дете Рабиндранат Тагор се извърща назад, за да следи с мъдър поглед живота на героите си и ги озарява със светлината на бъдещето слънце.

*

Ако Яворов живее и твори по пътя на скита и носи страданието като печат на челото си, *Людмил Стоянов* е странният рицар, който обикаля всички кътове на родния гений, събира красотата от всички полета. Изпълнен с незначайни страдания, той притежава мъдростта да ги преодолява. У него скитският огън е подчинен на славянската мъдрост. Неговата поезия е една резигнация на страданието. Неговата хладна мисъл е съд на таен огън. Такава е тайнствената връзка на мисълта с подсъзнателния му живот. В неговото творчество няма упоителния дим на голата скитска душа. Това е едно изкуство, филтрирано през мисълта – изкуството на бъдещето, което в своя бавен и сигурен темп е подобно на класическото изкуство. Това е дълбокото изкуство на странния бард, който е буден страж на поезията ни в днешния ден. Къде ще осъмне утре? Неизвестно – защото толкова възможности има в този талант. Но това бъдеще е сигурно, защото той притежава завидната съдба да съединява в себе си противоречията на славянина и скита, трите дара на гения, който създаде Фауста: непрестанен труд, постоянно самоусъвършенствуване на духа и наслаждение.

¹ И моят тогавашен отговор, който поддържам като удобна хипотеза, като символ: „в нашите жили тече славянска и скитска, урало-финска кръв“ – се възприе от г. д-р К.Кръстев като една фактическа истина. Той порица скитското, за да възвеличи славянското, доброто начало в ред сказки из цялата страна.

Сп. „Хиперион“, г. III, 1924, кн. 4–5.

Моис Бенароя

БЪЛГАРСКАТА НАЦИОНАЛНА ДУША
Опит за уясняването ѝ

I

Българският народ е живял в постоянна борба за съществуване; затова, всичко което е създал, носи военен характер: неспокойно, временно, откъслечно. И по силата на обстоятелствата, както народностната наука, така и художествената литература, не можеха да не бъдат в услуга на националната кауза.

Какво положително знае науката за единната българска народност? – Без заобикалки, смело може да се твърди, че тя е още в началото на своята същинска работа и това, което даде, е много малко. Тя не е привършила още събирането на материалите; много въпроси и периоди от българската история не са засегнати и осветлени.

Кои са динамичните сили, които движат развитието на българската народност и на българската душа?

Време е да се изследват въпросите цялостно и системно, да се установят и проследят факторите и влиянията. Време е да получи българската народностна наука по-други аспекти, по-правилна постановка. Самата българска народна кауза изисква това. Не е творческа работа да се изчерпи по-голямата част от жизнените сили в отбой. Не може да има културно творчество там, дето силите се изчерпват в борба за право-съществуване. Тепърва, когато въпросите се схванат и се сложат като въпроси за културно творчество на народността, се постига нещо положително.

Как тежко става човеку, когато вижда колко повърхностно се разглежда въпроса за физическия тип на българина и за неговата психология. Как смешно звучи, когато дълбокомъдрено се цитират няколкото положителни отзиви на чужденци за българина. Като че ли дълбоката същност на един народ се изчерпва в изтъкване на една или друга положителна черта. Че какво е положителното и отрицателното по същество? Кой е критерият, от който трябва да се изхожда при преценяване характера на една народност. Кое е моралното мерило, с което да се възхвалява или упреква един народ? Каква стойност има моралната преценка? Един народ не може да бъде нито добър, нито лош; отделните личности могат да станат добри или лоши. Един народ живее и се проявява най-вече съобразно условията, под които е поставен от съдбата.

Какво са направили условията от народа и как изживява той съдбата си? Ето най-важният въпрос.

Когато бъдат изяснени всички въпроси за условията, под които народът е бил поставен и се е оформил, може да се пристъпи към изследване въпроса за тъй наречените расови черти, които искат някои мнимо-учени да турят в основата на всички обяснения на историята и психологията на народите. Защото, трябва да се разбере, че „расовите особености са краен продукт, а не начален“ (Франц Опенхаймер). От това гледище поставеният от Ботьо Савов въпрос за славянската и скитската стихия¹ в българската душа, представя извънреден интерес. Но изследванията в това направление трябва да бъдат много предпазливи: да не би от голямо усърдие да се обяснят явленията, да се изпадне в едностранчивост.

Историографията наистина сочи на повече от хилядогодишно съществуване на българския народ; но от основна важност е признанието, че българският народ е много млад и че действителна културна проява, която да дава отпечатък и да се налага на поколенията, се прозира едва от един век насам. Дълговековното робство затри и заличи от паметта на поколенията всички по-раншни културни ценности. Не са наследените културни ценности, които са запазили българщината от пълно претопяване, а по-малокултурността на господстващия елемент, икономическото несливане с последния и отбягването на тесен контакт с по-широк свят – концентрирането на българския елемент в планински центрове. Това обстоятелство наистина дава повод да се мисли за племенна чистота. Но има тоже и факти от много размествания и кръстосвания; така че с положителност не може да се твърди горното.

На българското възраждане трябва да се погледне като на мощен фактор, който дава тласък за създаването на същинска българска култура, която в днешно време споява съзнателно отделните елементи, вдъхва им народностно съзнание, прави ги народ. Защото, народът живее само в проявата: народността е „една форма, която, живеейки, се развива по закона, по който е създадена“ (Гьоте).

Тук се натъкваме вече на литературата, защото тя е една от формите, в които се проявява народността.

Като се изключи народната поезия, която, самопонятно, представя здрав и годен източник за разбиране народната душа, погледът спира на художествената литература.

Но не е ли голяма смелост да се свърже въпросът за колективната психика с проявата на индивидуалната, била тя макар и на големи таланти, дори гении? Безспорно, при използването на индивидуалното творчество се сблъскваме със свръхсубективност. Но от друга страна, пълно

обективно възприятие на колективната психика, на народния характер, не е възможно. Как ще бъде степенувана обективността, зависи от способността на наблюдателя да изтръгне типичното, от величината на таланта и от гения на художника да възприеме същественото и да го открои. В последна сметка нали художественото възсъздаване на едно преживяване е отглас на народната душа?

Комплицираното душевно съдържание в едно художествено произведение действително произхожда от индивидуалността на художника. Но това комплицирано душевно съдържание няма защо да представя пречка, щом то се схваща като идеализирана действителност, безразлично в положителен или отрицателен смисъл; защото, туй би значило да се наблюдава един предмет под микроскоп, който го увеличава, но не и фалшифицира. Важното е преживяването да бъде дълбоко откровение и възсъздаването – художествена проява.

Все пак при използването на този източник трябва да се внимава добре, за да се изхвърли плевела. Още повече, когато има едно обстоятелство, което дава повод да се мисли, че цялата българска литература носи печата на грюндерството. По-скоро желание да се създава литература – нежелани дълбоко художествено откровение, изживяване, сливане с народната душа. И туй нека не се сметне като упрек. Художествената литература по-скоро представя – особено у по-старите писатели – огледало, в което се отразява почти само българската външна действителност. В случая се обхожда въпроса за художествената – естетическа стойност в произведенията. Не се обръща внимание на художествения натюрел на писателите. От значение е да се схване само, че в съзнанието на творците е било втълпено, какво тем предстои мисия: да учат, да напътстват, да вдъхновяват. Те не са живели свой художнически живот. И туй важи, както за писатели от типа на Вазов или А. Страшимиров, тъй и от този на Пенчо Славейков. Какво представлява почти цялото творчество на Иван Вазов, заедно с „Под игото“, без „Епопея на забравените“, ако не хронология на българската история, апологетика, необходима за повдигане духовете във времена на апатия и на епически борби? Какво характеризира и литературната дейност на Пенчо Славейков? – Двойствеността у него извиква дълбока мисъл: от една страна да смуче от сока на народната поезия, от друга – да хока народа, който създаде именно тази книга на песните, – като фасулковски. Единствен, изглежда че само Христо Ботев се смята като олицетворение на българския народен гений, като фокус, в който са концентрирани елементите на народната психика. Онова, което се наложи вече като Ботеви завети и което се търси у всеки изпъкващ поет, не тъй ясно се открива в мнозинството от създателите на българската литература.

Сливането с народната душа – не с външните форми на народния живот – се долавя днес смътно в произведенията на повечето писатели. Може би в обстоятелството, че животът на българския народ еволюира чрез големи промени, се крие още една от дълбоките причини за стръвната борба между стари и млади в българската литература – борба, която, ако и да е основна за всички народи и времена, не взима никъде подобни форми.

II

Кое впрочем образува същността на българския национален характер и какъв израз получава той?

Станало е обичай, когато се заговорва за българския живот, вниманието да спира само върху живота на селянина. Д-р Кръстев отива толкова далече да твърди, че българският градски живот, като продукт на чужди култури, не бил създал нищо типично, национално и че по тази причина можал да се пренебрегне. Вазов пък дава пълен израз на това мнение, като се обръща към художника ваятел с думите:

Ваятелю, желяйш ли е дело сяйно
От мрамор, миру непознато йощ,
В творение с величие безкрайно,
Да обезсмъртиш българската мощ?
.....
Извай от мрамор българский селяк.

Но подобно гледище за изследване крие лоши последствия. Защото, народната същина е повече от бит. Външния бит на народа, подир който се бяха увлекли голям брой писатели, предимно големия белетрист А. Страшимиров, не е нещо трайно, а напротив, подхвърляне на много и бързи промени. Какъв траен битов елемент се съдържа в произведения като напр. „Дядо Йоцо гледа?“ – Документ за назадничавостта в цивилизацията на българския край и детското възхищение пред вида на напредъка. Какво трайно се съдържа и в прехвалената българска патриархалност? – Тя има свои исторически обяснения, както и тези на евреите; тя отговаря на известни обществено-стопански условия, които, щом се изменят, подбиват и нейните устои.

Като се проследят произведенията на няколко писатели, които са се опитали да възсъздадат народния бит, веднага ще изпъкне настъпилата промяна. Например, Пенчо Славейков в „Коледари“ е още крайно романтичен. Тук се съдържат основните елементи в живота на българите скоро преди създаването на самостоятелната българска държава: външните форми на щастлив, необезпокояван живот, както се желае да се види. У Петко

Тодоров романтизмът на този сюжет е вече по-бледен. Неговият идеал е битово-еснафския идеал на миналото. По-траен елемент на битова романтика ни дава Антон Страшимиров в много от най-хубавите си творения. Но което се спомена, настъпилата вече промяна изпъква. Голямата литературна ценност на тия произведения трябва да се търси във вложените идеи в тях и в необикновената поетичност на сюжетите.

Прочетете „Гераците“ на Елин Пелин и ще видите как се е разстроил целият семеен бит на българина и как са разрушени издъно някогашните устои. Проблемът на „Гераците“ е проблем на проникващия капитализъм, индивидуализиране на семейството, зацаряването на алчността за богатство, като висш принцип в живота, бягството от село в града, протитуирането на светите чувства за семейна чистота.

Още една крачка и ние се озоваваме в града, живота в който, макар и да не обхваща болшинството от народа, дава отпечатък на цялото народно развитие. Особеността на новите общественостопански условия се изразява именно в тяхната сила да се наложат във всички прояви на народния живот и да разрушат всички стари устои на племето. И ако се обхване развитието на българската литература откъм тази страна, много работи ще станат понятни, даже ясни. Не току тъй Пенчо Славейков – оформил се през деветдесетте години, се увлича най-вече подир немския романтизъм и води борба със себе си: не само да се слее с народа, но и да се издигне като свръхчовек. Не току тъй Петко Тодоров в „Зидари“ възсздава стремежа на бащите за идеал, без да бе открил идеала на чадата. Многознаменателна ще остане следната бележка на Пенчо Славейков: „В последно време се е повлякло по тоя път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица написана в стихове е поезия, всяка разчорлена коса – фризура. Това войнство увлича в безсмислици и връстни вече поети, като Яворов и Христов... Всичко родено не за живот и отдавна вече умряло в Европа, днес влиза на мода у нас.“ Този вопъл е вик на трагичен човек, който, изгубил почвата на бащите, когато си въобразява, че си е създал сам такава, чувства как се отдалечават от него чадата му. Но онова, по което се бе увлякло „цялото войнство дечурлига“ не беше „отдавна вече умряло в Европа“. В Европа отначало това бяха прокълнати поети, които по-късно станаха класиците на новото време. А у нас Траянов, който с прозрение на гения, предшества своето време. Уместни са тук думите на Шпенглер: „...импресионистическите наклонности на една анархистична чувственост, цялата връзка от модерни копнежи наслади и болки, чийто израз е лириката на Бодлер и музиката на Вагнер, не са за простото чувство на селския и изобщо естествения човек, но са

изключително дадени на мозъчния човек на големия град.“ Може да се оспори художествената стойност в произведенията на тоя или оня от тия „дечурлига“. Но не случайно те са се повлекли по пътя на символизма. Този ритъм на епохата в живота на големия град не можеше да не се наложи в една или друга форма на младото българско поколение – интелигенцията, която се възпитава в Западна Европа, в средищата на едрия капитализъм. Естествено, в неприспособилата се още към едрия капитализъм България ще настъпи цяло вавилонско стълпотворение, не само в литературата, но изобщо в целия живот на народа. Наблюдавано е и у други закъснели в развитието си народи, че проникването на западно-европейското влияние начева дори с отрицателното.

„Бай Ганю“ от Алеко Константинов е симптоматичен пример. Интересно е и указанието в автобиографичната му скица:

Появяването на неговите книжки „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганю“ той дължи на впечатлението и силата, която е изчерпал от пътуванията си до изложенията в Париж 1889 г., Прага 1891 г. и Чикаго 1893 год.

„Бай Ганю“ е писан тъкмо в едно време, когато в България почват ясно да се чувстват промените, настанали в живота на българския народ: изкупената с толкова скъпи жертви свобода губи своя свещен смисъл.

Изведените до крайност недъзи в „Бай Ганю“ могат да бъдат само временни и в тази форма не могат да представляват дълбоко врязани черти в характера на един цял народ. Не трябва никога да се забравя, че се касае за един преходен период от мрак към културно просветление. И един повнимателен поглед ще открие, че Алековия „Бай Ганю“ от 1895 год. далеч не е съвременен. Друг Алеко би дал по-друг тип на Бай Ганю от „Хай-Лайфа“. Впрочем, много отрицателни черти, които се смятат като типични за Бай Ганя, се откриват и у много други народи. Бай Ганю е отрицателен тип, какъвто е немския Михел, руския Микула и др. От световната война насам малко ли се пици в Европа от Рафке – новите богаташи? Какво представлява този европейски тип, ако не преведения на друг език Бай Ганю?

Приспособяването към новите условия е свързано с разколебаването и разрушаването на старите устои. Още повече, когато тези стари устои нямат творческа традиция, а са се запазили като средство на най-малко съпротивление в борбата за съществуване. Традиция трябва, за да чувстваш дълбоката връзка с миналите поколения. Трябва да си наследник – което не си наследил, не можеш и да тачиш. Робството не създава обществено съзнание. Тепърва поривът към свобода извиква съзнание и го задълбочава. И ако има посока, по която трябва да се върви, за да се схване душата на българина, то е именно тази: да се изхожда от робската

неволя, в която векове наред са живели българите, и да се проследи до колко дълбоко е пускало корени гордото национално съзнание.

Робството създаде робска психология. Жестоките удари в българската съдба не са позволили на народа да отърси робските вериги. Но от друга страна на поколенията тежат заветите на отбор бащи на българската народна воля за свобода. Досега много отрицателни черти са се откривали в психологията на българина. Но и гаврите с неговите светини от свои и чужди са били тъй предизвикателни, че са подхранвали отрицателните сили, които винаги и у всички народи са бясно танцували юдино хоро. На разрушителните сили обаче трябва да се противопоставят творческите сили. В това направление ние имаме завещание. Тъй наречените Ботеви завети ни напомнят, че е „опасно да си приемник“ (Ницше).

III

Обикновено народът като колективитет е толкова фаталистична стихия, особено когато стои и на нисък културен уровень, че се оставя безропотно да бъде увлечен от своите водачи. Макар интелигенцията-водителка на народа да е негова издънка, частичните влияния, под които тя попада, са в състояние дотам да я отдалечат от единението на народните нужди и идеали, че да стане напълно чуждо тяло.

Отношението на личността към народа-маса може да бъде нападателно. И библейските пророци са проклинали тълпата. Но когато нападите произтичат от дълбока обич, те са творчески. „Когато любовта е дребнава, при първото изпитание тя се превръща в омраза. Но когато тя е велика, превръща се в страдание“... Голямата обич на Ботев към народа го кара да изпее.

Тежко, тежко вино дайте,
Пиян дано аз забравя
Туй що Вий глупци не знайте
Позор ли е или слава...

Това индивидуално страдание на поета-герой, поради разочарование от апатията на народа, създаде противоположния символ на Балкана, опора и утеха в непосилни робски години – символ на механата, като примирение срещу ударите на съдбата. Тъй народът изживява своето страдание в живота и в песните си.

Сравнителното изследване в българската литература на въпроса за отношението на личността към народа и за изживяването съдбата на народа от отделния творец, ще ни убеди именно в това, че за българската народна душа основните елементи са два: волята по свободен живот и

фаталистичното примирение с кобната съдба. Изблици като: „подъл и див“ е българският народ, низости от рода на „коли, сечи, беси“ трябва да се измият от паметта. Измита ги всеунищожавашото време, макар наглед те да доминират. Опитаме ли се да проследим кои именно творци се налагат на поколенията, макар и с известно закъснение – впрочем общо явление за всички времена и народи – ще видим, че непоколебимо място заемат само характерни личности, у които изтъкнатите по-горе два елемента на народната същина добиват ясен израз.

Не тъй плахо е и може да бъде отношението на личността към родината и народа, та когато се прониса властният зов на майката земя, душата – „безнадеждна плаха“ да свие, все като чужденка, по нейния път:

Не зная твоя мир ли любя
И твоята безбрежна шир,(?)
Но знаех, ако те изгубя,
Че ти ще станеш мой кумир.
И тръгнах гузно след тълпите,
Безсилен да ги отрека.

Николай Лилиев

Подобна имагинерна връзка с народността и родината може да послужи като документ за духовната бедност на една безволева интелигенция. Само така може да се обясни защо безкръвната поезия на този нелош естет можеше да бъде до скоро насъщна храна на същата тази интелигенция. Даже отрицателите на родолюбивото начало и проповедниците на космополитизма знаят, че връзките с народа не са връзки между избраник и тълпа – тълпа, от която да се срамиш, и понеже си безсилен да я отречеш, виждаш се принуден да я последваш. Но идейното отрицание на космополитите е понятно, докато едно отношение като горното е не само ограниченост на духа, а истинска незаслужена обида за племето. Даже силната личност, дори свръхчовека, който се отделя от тълпата и с омраза гледа на блатото, не смята тъй нереални тези връзки. Именно защото те са много здрави и първични, той се сили да ги превъзмогне. Затова и тиради като следната не звучат чисто и не могат да говорят на сърцето:

О, ето на жертвата
великия час!
готов съм
за твоето име
да ида
на кладата аз.

О, ето на жертвата
великия час!

Ем. п. Димитров

Като се отминат произведения от рода на „коли, сечи, беси“ (К. Христов) и „Съюзници разбойници“ с чувство на осквернена светиня, като се схване, че подобни отношения, като цитираните творби на Н. Лиливев и Ем. п. Димитров, последния инак в своята истинска стихия дълбоко проникновен поет, са в първия случай безволеви, а във втория не почувствани, може с едри щрихи да се подчертае, че у *корифеите на българското художествено творчество, чувството към народа е силно* изразено и че у тях говори елементарното преживяване. У някои писатели то е тъй дълбоко врязано, че изглежда гласа му да иде от подсъзнанието на народа. Да вземем пример на онези, за които творческата проява се слива с житейската им действителност, за които творчеството е борба, борбата велика жертва: *Хр. Ботев, П. Р. Славейков, Л. Каравелов* и отчасти *П. К. Яворов* с македонската си деятелност. Да вземем пример на *Ив. Вазов*, който с пълно право на старини можеше да се провикне:

О, родино, аз всичко тебе дадох:
Душа, сърце, любов, зари небесни -
От теб приети, върнах ти ги в песни.

Да вземем примера на големия учител *Пенчо Славейков*, който дава епилог на жизненото си дело:

Далеч от родний край в мечтите си унесен,
в свещената земя, която аз възпях,
и всичко онова, което преживях,
аз от дете до възрастни години в нея...

Да вземем примера на *Людмил Стоянов*, този не само първожрец на красотата, но и много добър поет, който знае да носи кръста на съдбата на народа, върху когото не хвърли ядна хула и лика не опетни:

Пред пепелта на скръбна тайна,
Зовяща Бога и смъртта.
Родина

Да вземем примера на *Теодор Траянов*, който с поразяюща еруптивно-експресивна сила изживява съдбата на злочестия си род, пред чийто олтар са дадени толкова скъпи жертви. Затова преди всичко:

Ела да коленичим
Пред наште сухи рани:
Те слънцето родиха
В блажената страна.

Белият кораб

Да вземем примера на своя собствен живот, който трябва да бъде:

Борба хилядократна с вековния закон.

Марш на варварите

Трябва дори да се иде още по-далеч и да се следва само пътя, който възвестява:

Че любовта върховна е в жертвата велика
И в зова за бран последна с вековния закон.

Песен на песните

По-друг вестителен зов от този не е познат за синовете на земята.
Така, пророкът е предричал през всички времена след победна борба:

Възпламнаха дълбоко хармонии последни
На обич всеобилна и безначален блян...

Песен на песните

Този е именно кръгът, по който се движи основният елемент на българската душа: от една страна изживявайки съдбата си като тегло и борба, от друга – стремейки се да излива свободния си порив в обич. Наблюдаваната външна действителност може да мами, но в дълбочините на народната душа е живо елементарното чувство на обич и на мистично съзерцание. Дайте възможност на този народ да си отдъхне и вие ще съзрете преобразението в него. Защото народът е често пъти наивен като дете: той също се прехласва от бягащото облаче, от ромона на поточето и от шумоленето на гората.

IV

Впрочем, такива са особените положения, в които е живял и живее българският народ, такъв е процеса на превращението му.

Какви са скритите сили, които определят космическото и митическо съзнание на отделния българин и изобщо на българския колективитет?

Този е най-тежкият въпрос за изследването на основната същина на народната душа. Ако много, дори твърде много явления в историческата съдба на народа се обясняват с особените положения, в които той е бил

поставен и с особените процеси, на които е бил подхвърлен, то основната проява в духовното творчество на един народ, която очевидно е различна от тази на други народи, не може да се обясни само по такъв начин.

Въпросът за скритите сили, които определят космично-митологическото съзнание на отделния българин, има значение не толкова за откриването на тези сили, колкото за установяване на общото преобладаване на еднаквост в духовното творчество на българите – било то колективно или индивидуално. Защото, безспорно, колкото да се различават помежду си, например, творците на германската култура, съпоставени обаче с руските, за които също важат взаимните отлики, те се явяват като еднородна маса. Още по-изразително е съпоставянето между два културни континента и културни епохи: напр. европейския и азиатския.

Въпросът за културната особеност на един народ по такъв начин получава и по-голям аспект, като бива включен в по-широкия въпрос за културната особеност на епохата, през която се извършва определянето на основния характер на народа – на неговата съдба. От тук получават оправдание и смисъл опитите на по-новото време да се съпоставят и противопоставят едни култури на други. От тук следва да се изведе и схващането на Шпенглер за световната история, която се определя от появата на разни културни групи, на които обаче е отсъдено развитие такова, каквото се забелязва в цялата природа: зараждане, растене и умирање.

Под това осветление поставен, въпросът за космично-митологическото съзнание на българина не може да получи задоволителен и изчерпателен отговор при фона на обрисуваните положения и процеси в живота му.

Както бе изтъкнато в началото, българският народ е живял в постоянна борба за правосъществуване – всичко, което е създал, носи характер на наложена бран: неспокойно, временно, фрагментарно. Тази борба трябва да се задълбочи и да се пренесе на друга плоскост, като се изостави наблюдението на повърхността и погледът се спре във вътрешните въпроси, отражаващи се в народното-колективно и индивидуално творчество.

V

В проявата на българската национална душа в българското творчество засега се забелязва само движение по този път: едва уловими заченки или единични случаи на цялостно закръглено творчество, в което проличава ясно сливане с космоса и неговото стилизиране.

В три насоки трябва да се проследи българското творчество:

- В борба за извоюване и защита правосъществуването на народа, както срещу враговете, тъй и срещу разрушителното влияние на невежеството.

• В борба на отделния човек да превъзмогне стадното си отношение към колектива.

• В борба на определилата се личност да намери наново пътя към превъзможната колективност.

Трябваше българското творчество, по силата на историческото стечение на обстоятелствата, да прекара двата етапа на развитие, за да се създаде по такъв начин онази дистанция, която издига твореца над катадневността и която го прави способен да преживее и изживее живота на други – живота на колектива. И интересното е, че тъкмо онези, които са се стремили да се обособят като отделни личности, най-много са се ровили в съкровищницата на народното творчество и най-са се приближили до народа. Не като слезеш до първобитните форми на живот и до невежото културно ниво на народа, ти се приближаваш до неговата същина. За да бъдеш изразител на народната душа и да можеш да стилизираш космическото ѝ отношение, трябва да си изживял нейната съдба, нейния път. Вазов напр. на старини скърби, че не е посмял да открие „святая светих“ на душата си:

Ще отнеса във гроба свой
Светът невидим на поета,
Жадът неутолений мой
И песнята ми недопета.

Люлека ми замириша

Пенчо Славейков – тъкмо когато е скръбен, чувства единствената наслада да възкреси забравеното от миналите дни:

Нараства други род за други съдбини...
Забрава спуска се над миналите дни,
За тях, както ги в сърце си живо спазва,
Днес скръбния певец ви пее и приказва.

Кирил Христов, който се старае всячески да подражава на народната песен и да я банализира, все си мисли за „вино и жени“ „жени и вино“! И изглежда, че когато му липсва това, загрижва се за народната просвета: „коли, сечи, беси“, и други подобни нелепости.

Яворов, големият поет, верен ученик на Пенчо Славейков, в началото на творчеството си страда с народа си и прокле Господа, за дето му е отредил такава съдба:

Извикал бих от дън гърди
Към тоз тъмен промислител:
О, Господи, проклет бъди!

Да не спомняме за Траянов, който в „Себеотрицател“ обединява всички превъзможнали стадното на колектива:

Скръбта им тъмна мъкна
И мъката им тежка,
Нас мрачна сила свързва,
Една душа и кръв!
Сред робските им клетви,
Сред робската насмешка
Под млата на съдбата
Аз нека падна пръв!

и който стои на такава раздалеченост, че има само двама себеподобни в това отношение – Ботев и Яворов.

Людмил Стоянов, комуто не престават да подхвърлят неговия елинизъм – бягството от народния живот – се вмести в българския живот като изразител на българската съвест. И тоя поет е толкова национален, колкото и Вазов. И една строга закономерност в литературното развитие не показва ли, че по отношение на Траянова той ще има може би в едно правилно развитие онова положение и значение, каквото заема сега Вазов към Ботев? Когато литературните нрави са достигнали най-долната точка на упадъка и професори сеят заблуда и ругаят улично българския писател – той в *Аполон и Мидас* дига глас за разведряване. Когато народните маси встъпват живо на историческата сцена и коват съдбините – той е, който в *Гибелта на Раковица* напомня на водачите, че масите са фаталистична стихия и те в своята стихийност често си вредят повече, нежели да си помогнат. Когато психозата след войната пусна в отчаяние поколението, той е който в своята неоченена драматическа поема *Томирис* вмъква в устата на жената – с чувството на майка – елементарно раздиращия се зов да не се гонят облаците, а да се прикреем о нашата родина – майка земя – и там да търсим щастието. Когато гражданската война застрашаваше да разруши устоите на самата българщина, пак той е този, който крещя до небесата за вразумяване и за край на безумното самоизстребление: *Бич Божии и Милосърдието на Марса*.

Людмил Стоянов изпъква като съвест на българина. А какво по-национално от това?

Повтаряме: за да бъдеш изразител на народната душа и за да можеш да стилизираш космическото ѝ отношение, трябва да си изживял нейната съдба, нейния път. Защото по такъв начин се получава дистанцията и с „патоса на дистанцията“ ставаш господар на живота и не се оставяш да бъдеш въввлечен в дребнавото, в катадневността. Така проявата ти е

цялостна, делото ти единно. Ти си цял, делото ти е цяло; ти си събитие, което се налага на движението на времето.

Погледнато от тази страна на българското индивидуално творчество, вниманието се спира на три имена, които, колкото и да се различават помежду си, в движението на времето се превръщат в етапи на развитието на българската народна душа: Христо Ботев, Пенчо Славейков и Теодор Траянов.

Хр. Ботев възплава борбата на народа, отчаянието, съдбата на народа.

Пенчо Славейков изразява усилията на народа да постигне по-висше съществуване, стреми се на личността да се обоснове в характер; трагедия на двойствеността в българския живот.

Теодор Траянов изживява съдбата на народа, превъзмогва двойствеността на българското битие и вплотява неговите идеи на обич, добро, светлина и орисано страдание, възвестявайки че в движението на този път се постига висшата хармония на живота, космичния ритъм, който осмисля преходността на земното. Тук се очертава и новия български човек.

От тук начева и зараждането на българския мит.

Резюмирайки всичко казано в разглеждането ни, ще се дойде до извода, че българският национален дух е вплътен и изразен най-ярко в творенията не на нашите прозаисти, въпреки художествения селски реализъм на Елин Пелин и задълбоченото, нахвърляно с широк замах, романтично-битово творчество на Ан. Страшимиров, а в поезията на нашите първенци поети – Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и Траянов. Едно по-обстойно изследване би доказало почти математически нашето заключение.²

¹ Хиперион, год. III, кн. 4–5.

² За да не бъде претрупано изложението, предпочетох да се откажа от желанието да приведа източниците, от които се ползвах. Доколкото ми беше възможно, буквалните цитати поставих в кавички. Не такъв обаче е случаят с перифразиранията на чужди мисли и изрази. Моля читателят да държи сметка за тези опущения.

Сп. „Хиперион“, г. IV, 1925, кн. 5–6.

Константин Гълъбов

НА ВЕЛИКА СРЯДА

Бият камбаните и аз си спомням за тебе. Ти, която ме откърми, не си при мен, но твоя образ изпълня душата ми: виждам старческото лице, по което животът изписа своята мъдрост, виждам черната забрадка, която сложи неволята на главата ти, виждам кроткия ти поглед, в който припламва едно откровение. И аз те разбирам, майко – разбирам те тъй, както те разбирах някога, когато се замислих за ширните тракийски полета и орачите по тях, за благословените лозя в полите на Родопите и приведените копачи по тях. Ти ми говориш за мъката, сълзите и упованията на безименните; заклинаш ме като чадо на ширните полета и благословените лозя да обичам нашия трудолюбив и способен народ.

Но това не е всичко, което разбирам от твоето сбръчкано лице, от твоята черна забрадка, от твоя кротък поглед. Разбирам и нещо друго – копнежа по слънце, с който е живял българският народ, с който живее и сега. И аз си спомням, майко, онази Велика Сряда, когато ти дойде в Пловдив, за да ме водиш в село за великия празник. Ние вървахме пеш, с торби на рамо, ти ми говореше, че трябва да се уча, и аз се замислих за първи път за ширните полета и благословените лозя, за орачите и копачите по тях. Тогава край нас профуча един влак със светли прозорци, през които се виждаха кадифета и кожени куфари, богати и доволни чужденци. Те гледаха синята верига на Родопите, орачите и копачите, мен и теб, но подозираше ли някой, че в душите на тази бедна жена и този невръстен ученик може да тлее копнеж по слънце? – Не, те не подозираха.

Всички ние сме синове на орачи и копачи – на майки с черни забрадки. Ала всички ние живеем с копнежа по слънце: с могъщата воля да надхвърлим своя духовен ръст, да бъдем скок в развитието на българското племе, и днешното поколение е показалец на едно бъдеще, каквото никой от проходящите в експреса не е подозирал и не подозира. Писатели, учени, художници, учители – и най-малкият от тях носи в душата си нещо от този копнеж, копнежа по една голяма българска култура. Защото този копнеж е стихия. Защото той живее и в душите на безименните – защото тлее дори и в погледа под черната забрадка.

Да бъдем верни на себе си и черните забрадки.

В. „Изток“, г. I, бр. 29, 2 май 1926.

Константин Гълъбов

КЪМ МЛАДЕЖТА

За напред „Изток“ ще бъде орган на литературния кръг „Стрелец“, в който влизат Д.р К. Гълъбов, Чавдар Мутафов, Ив. Х. Христов, Ив. Мирчев, Т. Милев, А. Илиев, Д. Пантелеев, Ат. Далчев, Г. Караиванов, Св. Минков и Панчо Михайлов. Но от това не следва, че в „Изток“ ще пишат само хората от този кръг. Осигурено е сътрудничеството и на други наши писатели и критици, от които ще бъдат поместени работи още в идните броеве на седмичника ни.

Какви бяха съображенията ни, за да предпочетем издаването на един седмичен лист пред списание? – Обстоятелството, че не само у нас, но и в други страни списанията вече не се четат. А човек пише, за да бъде четен.

Насоките, които ще следва „Изток“, са насоки на литературния кръг „Стрелец“.

Ние искаме честно и сериозно отнасяне към делото на писателя, проникнати от съзнанието, че ако не се извърши прелом в литературния ни живот на това отнасяне, българският писател ще стане още по-ненужен, отколкото е сега. Тайна ли е, че българският писател не се чете – че и като човек той не се ползва с особено уважение? Това се дължи на нечестното и несериозно отнасяне на литературната критика – на нечестното и несериозно отнасяне на някои писатели помежду им.

Ние ще се опитаме да повием кормилото в друга посока.

През последните години се забелязва едно отпрягане на психиките от кошмара на безплодното визионерство, в което особено стихотворците ни пропиляха толкоз много творчески сили. Настъпва едно бавно опомняне и то намира израз в неоспоримото желание на някои по-млади поети да намерят изгубеното съприкосновение с родната действителност. Ние сме за това творчество. Но нека не се забравя, че то крие и опасности, ако в родната действителност дирим само външното, а не съкровениите гълбини на българската душа. Родно изкуство не ще рече да пишеш само за хармани, гайди и бъклицы.

Кой ще открие българската душа – тъй, както големите руски писатели в миналото откриха руската душа?

Мнозина, особено когато говорят за някой млад писател, се оплъчват срещу чуждите влияния, защото ги намират за несъвместими със

създаването на едно родно изкуство. Това е погрешен възглед: може да се въстава само срещу известни влияния, но не изобщо срещу влиянията. Цялата немска литература през средновековието и през други периоди се намира под силното влияние на френската и все пак тя е немска.

Смее ли някой да откаже, че и по-старите ни писатели са се намирали под чужди влияния, – че все пак те са българи в своето творчество? – Не, но когато става дума за тях, никому не идва на ум да твърди, че влиянията са несъвместими със създаването на родно изкуство.

Ние сме за една родна литература, приобщена с ценностите на Запада, изникнала под западно влияние.

Подвиг е да помириш родното с чуждото – източното със западното. – Кой ще бъде творецът, който ще извърши този подвиг? Той може би още не е роден. Само желанието да се извърши подвига е на лице.

Разбира се, не може да се завие под остър ъгъл, разбира се трябва време, докато се изравнят двете начала в душата на българския писател: източното и западното. Несправедливо е затова, когато ценим писателя, да се питаме само доколко е успял да помири в творчеството си чуждото с родното.

Когато се образува литературният кръг „Стрелец“, някои отбелязаха, че съставът му бил разнороден. Това е вярно. В творчеството на едно взима превес тежнението по родното, у други – тежнението по чуждото, ала всички живеят с копнежа по изравняване на двете начала. Ние искаме да бъдем писателите на новото време: българи и все пак европейци.

Българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си като народна единица, със свой собствен облик. Или унгарецът е престанал да бъде унгарец, след своето европеизиране?

Надали има друг народ в Европа, чието положение да е по-тежко от нашето. То се дължи и на това, че ние не сме звено от веригата, която образуват европейските народи, свързани с една обща култура, Фаустовската култура. Другите европейски народи не ни чувстват като свои, ние се намираме в едно незавидно изолирано положение. И все пак срещат се българи, които мислят, че ще преуспеем, ако запазим кожуха и рунтавия калпак. Смешно!

Ние искаме по-голямо приобщаване с културните ценности на запада и подрастващото поколение ще ни подкрепи. Тази наша изповед е пред младежта, на която разчитаме главно.

Младежи, подкрепете „Изток“!

В. „Изток“, г. II, бр. 38, 1 окт. 1926.

Атанас Илиев

ЗОВЪТ НА РОДИНАТА

В един от предидущите броеве на „Изток“ литературният кръг „Стрелец“ излезе с един апел към младежта, в който е изложена и насоката на неговите творчески устремии и копнежи. Тази насока може да се характеризира като „европеизиране на българина, без да се изгуби ценното, което той крие в себе си като народна единица със свой собствен облик“. Писателите от литературния кръг „Стрелец“ намират, че нашето изкуство досега е дирило само *външното* в родната ни действителност, а не съкровенията гълбини на българската душа. Културните влияния от Западна Европа, от своя страна – според схващането на същия литературен кръг – досега са облъхвали българския творец, без да проникнат в дълбочината на душата му. Причината за това трябва да бъде дирена пак в повърхностното отнасяне към българската действителност. Защото чуждото може да бъде оползотворено само от онзи, който преди всичко познава себе си.

В българското изкуство се е създадо едно фалшиво противопоставяне на родното и чуждото. Едни от нашите писатели се задоволяват да пишат само за „хармани, гайди и бъклиции“; други намират своето призвание в подражаването на чуждите писатели. Литературният кръг „Стрелец“ си поставя задача да създаде *органическа* връзка между родното и чуждото. Той намира, че семената на западната култура трябва да паднат върху *разораната* почва на родната ни психика. Чуждото трябва да се постигне по пътя на едно вдълбочаване в родното. Само тогава бихме могли да дадем нещо ново, което е рожба на българския дух; само тогава бихме могли да внесем своето в общия културен прогрес.

В тия изявления намираме вяра в творческото начало на българския народ. Представителите на западноевропейската култура не са вече абсолютни авторитети, чиито мнения трябва само да се повтарят. Не! Западноевропейската култура трябва да бъде изживяна като наша собствена; тя трябва да се приспособява, продължава и дотворява от самите нас. Източното и западното тук са дадени като две равноценни начала, които трябва да влязат във взаимодействие.

При тази насока на духовните стремежи, обаче, един въпрос все още остава открит:

Докога ще бъде необходимо това взаимодействие между източното и западното? Културите, както е изтъкнато от Шпенглера, се развиват като живи организми. Всяка от тях умира, за да бъде заместена от друга. И ако повярваме на Шпенглера, че западноевропейската култура ще бъде заместена от бъдещата култура на славянството, какво бихме могли да направим още отсега, за да намерим своето място в тази бъдеща култура? Нека не ни се вижда чудно, ако отговорим на този въпрос с отговора, който вече дадохме на въпроса за отношението между родното и чуждото. България би намерила най-добре своето място в бъдещата култура на славянството, ако успее да усвои и изживее като свои културните ценности на Западна Европа. Културите се развиват като живи организми. Това е вярно. Смъртта на всяка от тях влече зараждането на нова. Новата култура, обаче, колкото и да бъде различна от предишната, все трябва да бъде откърмена от нея. (Този факт, струва ни се, е недостатъчно ясно забелязан от Шпенглера.)

Западноевропейските културни влияния, в този смисъл, са необходими за новата култура на славянството. Те създават благоприятната температура за нейното заякчаване и развитие. Те, може би, забавят процеса на обособяването ѝ, но това забавяне е необходимо за правилното ѝ развитие. (Такова забавяне нерядко е необходимо и за развитието на органичните процеси). Петър Велики, казва Шпенглер, е отклонил руския дух от най-прекия път на неговото развитие и е причинил едно закъснение на това развитие с около сто години. Голям въпрос е, обаче, дали руският дух би могъл да създаде това, което създаде, ако да не би преживял едно подобно закъсняване в своето развитие. Защото твърде бързото tempo в развитието на един народ нерядко създава недоносчета по пътя на културното творчество.

Културното влияние на Западна Европа, изобщо, днес е необходимо и задълго още ще бъде необходимо за развитието на нашата култура. Не трябва да забравяме, обаче, че под топлите лъчи на това влияние ще изникне една нова култура, която ще бъде различна от западноевропейската. Влиянието на западноевропейската култура е само едно средство за осъществяването на заложите, които дремят в дълбочините на българския дух, едно средство да заговори родината. Смисълът на националното съществуване, казва Хегел, е да обработи идеята, която крие в себе си, да я изнесе в арената на всесветската история, дето стават борбите на идеите.

Това схващане на Хегеля е твърде интелектуалистично. Той счита, че дори и политическите отношения на народите се определят от отношенията на известни идеи, че зад нациите и техните армии има принципи,

които се борят, че зад окопите и батареите бдят идеи и те са именно, които се сражават. Едно подобно тълкуване на историята е твърде схематично. Нима нашият съюз с турците и борбата с русите бяха съюз и борба на идеи? Обаче, ако не смесваме политическата с културната борба, схващанията на Хегел биха намерили своето оправдание. Културната борба на народите в този случай би се явила като борба на идеите, които живеят като тъмни сили в тях, борба на идеите-сили, както би се изразил Фуйе, борба на инстинктите, които подсказват на всеки член от тия народи възможността за реализиране на *национални* и културни ценности.

Живее ли в нашите души един подобен инстинкт, ясен ли е неговият зов, служи ли ни той за ръководство по пътя на културното ни развитие? Нашият народ се разви твърде бързо от освобождението насам; той не успя да асимилира западната култура, а рабски ѝ се подчини, по пътя на своето творчество създаде толкова недоносчета. Старото и новото не можаха да влязат в органическа връзка помежду си, а създадоха конфликт в народната психика. Кой от представителите на нашата интелигенция не е подирил спасение от този конфликт в чуждата култура? Кой не е подирил своята духовна родина някъде на Запад? Кой не се е чувствал чужд на своите, чужд на чуждите, па дори и чужд на себе си? Кой не е чувствал нужда от родина и кой не си е задавал въпроса на Яворов: но що си ти, земя ли в някакви предели?

Това болезнено родинодирене ще изчезне само ако усвояваме чуждата култура в органическа връзка със заложите на нашия дух, ако намерим чуждото по пътя на вдълбочаването ни в себе си. Любовта към родината ни е потисната и заключена в дълбочините на душата ни. Ние сами не знаем колко много обичаме родината си. Тази любов може да бъде отключена само ако успеем да примирим родното и чуждото. Само тогава нашето изкуство ще достигне висотата на предназначението си, само тогава нашата култура ще бъде наистина наша и ще заеме своето място в културното развитие на човечеството.

В. „Изток“, г. II, бр. 40, 17 окт. 1926.

Константин Гълъбов

НАШИТЕ КУЛТУРНИ ЗАДАЧИ

Не бива поезията и живописата да правят култ от селото, особено когато неговия живот е толкоз беден откъм съдържания и форми, колкото живота на нашето село, ала нека не се забравя, че главно в селото трябва да дирим ония черти на българския живот, които го отличават от живота на други народи. Ние сме селяни и физиономичното в душата на българина е изразено предимно в селския живот. А поезията и живописата ни, както изобщо изкуството, е длъжно да отрази физиономичното в българската душа, за да бъде българско. Но то трябва да се оглъби в него, да отиде отвъд всекидневните му прояви и ни го даде пречистено и приведено в отношение към човешката душа изобщо. Защото изкуството е длъжно да бъде национално и все пак общочовешко. Едно изкуство, завлечено в тесния кръг на националното, има значение само за народа, който го е създал; то не може да бъде вклад в общата художествена съкровищница. А ние трябва да се стремим към този идеал, и то не само що се отнася до литературата ни, но и до всички културни прояви. В досегашното си изолирано положение ние не бива да останем, защото рискуваме да загинем като народ. Трябва да оглъбим националните си културни прояви до степента на общочовешкото, ако искаме да придобием международно значение. Тогава чужденците ще престанат да гледат на нас като на колония, ще ни чувствуват като ценен елемент и ще ни скъпят. *А ние можем да сторим това.* Аз презирам ония българи, които считат нашия народ за негоден и само хленчат. Не съм шовинист, но не виждам защо трябва да смятаме българина за по-малко способен от други. Надникнете в нашия университет – вие ще останете учудени от способностите на оня голям брой младежи, който при крайно оскъдни средства и лоши условия за научно занимание, събира градиво за бъдеща културна България. Неотдавна Ас. Златаров ми писа едно колкото хубаво, толкоз и съдържателно писмо от Париж. След като говори за живота на големия град той добавя: „Но за България тъгувам. Не мога без нея, не мога! Мисля си за изоставената работа, за своя кабинет, за близки в нея мене хора, за моите студенти. И не ще съжалявам, когато ще си тръгна за у нас. Много нещо научих тук, но най-полезното е, че и ние не сме от последните в делото на мисълта. Нямаме само материални условия да дадем разраст на силите си. И в това е нашата трагедия“.

Ние трябва да оглѣбим културните си прояви до степента на общочовешкото и пътят за това е по-голямото приобщаване към ценностите на Запада, чиято култура е културата на цялото човечество, защото доминира над всички останали култури, защото, где по-вече, где по-малко, е успяла да им се наложи. Целият ни живот трябва да се превъплоти и приеме съдържанията и формите на западния, *като ги обагря със своето, българското*, от което трябва да запазим само несъмнено ценното. Нататък вървим! Огледайте се: шапката, която носите, чашата, с която пиете вода, влакът, който ви вози, **хартията**, на която пишете – всичко е от Запад. От Запад са и идеите, с които живеете. В късо време ние усвоихме толкоз много неща от Запад, че е немислимо да не усвоим и останалото. И то ще бъде усвоено – дори ако му се противопоставяме. Наша съдба е да бъдем европеизирани и само човек заслепен може да отрича това. Западната култура се наложи на страни отвъд океаните като Япония – тя не ще остави да дремят народите по кюшетата на Европа. Ще ни залее със своята светлина, ще ни събуди за живот – непременно! Има неотменности в живота, с които трябва да се примирим и една от тях е, че ще бъдем *европеизирани*. Да не си въобразяваме, че можем да създадем автохтонна култура, защото редица причини не ще ни позволят това, както не са позволили на други много по-големи народи от нас. Нека прочее се европеизираме драговошно, съзнателно, а не както до сега сляпо, подхвърлени на един процес, за който не сме си давали сметка. Преимуществото от съзнателното европеизиране е там, че ще можем да го напътваме, ако не изцяло, то поне отчасти: да се противопоставяме на влияния, които могат да спънат развитието ни – да запазим от затриване ценните и физиономични черти в нашия живот, в нашите културни прояви. Само при едно съзнателно подхвърляне на европеизирането ще бъдем в състояние да си изработим постепенно липсващия *критерий за ценното и физиономичното в нашия живот*, в нашите културни прояви, заслужаващо да бъде запазено от похищението на западното.

Ние, хората от „Стрелец“ нямаме още този критерий, както го няма и никой друг, ала ние ще ратуваме за неговото постепенно изработване като въввлечем нашата мислеща младеж в сферата на културноисторическите въпроси, без чието уясняване не можем да имаме поглед и върху литературата ни. Докато нашите списания ограждат литературния ни живот с китайските стени на един тесногръд естетизъм, отживял времето си, увехнал като ланитите на стара мома, ние искаме да бъдем писателите на новото време: искаме литературата да бъде близо до живота и неговите големи въпроси – слагаме затова един тежък акцент върху културно историческите проблеми. Българският писател е длъжен да си даде сметка

каква насока трябва да следва литературата ни, а това той ще успее да стори, само ако се замисли и върху посоките изобщо на културния ни живот. И той трябва да разбере, че европеизирането е повеля на здравия разум и да се стреми към него – да бъде негов апостол. Българският писател може да изиграе важна роля в процеса на европеизирането, като бъде проводник на културните идеи и чувства, с които живее човекът на Запада. Вярно е, че нашият народ, състоящ се в грамадното си множество от селяни, се нуждае от материална култура: хигиенични жилища, чисти улици, организирана медицинска помощ и пр., ала той се нуждае и от духовна. – Духовната култура ще му даде училището – ще му я даде и писателят, понеже под духовна култура ние не разбираме само онова, което се изучава в училището, а приобщаването с идеите и чувствата на Запада. Литературата, както изкуството изобщо, е едно мощно средство за облагородяването на човека и то трябва да изиграе своята роля и у нас. Ние не смятаме, че преди да се насажда духовна култура, трябва да се работи за създаването на материална. Нужна е успоредна работа и в едната и в другата насока, защото духовната култура е немислима без материалната, както и обратно.

В. „Изток“, г. II, бр. 44, 14 ноем. 1926.

Атанас Илиев

КОНФЛИКТЪТ МЕЖДУ РОДНОТО И ЧУЖДТО

Програмата за творческата дейност на литературния кръг „Стрелец“ е вече известна на читателя. Тя изразява стремежа на писателите от този кръг към сродяването със западноевропейските културни ценности *върху почвата на родното*.

Върху тази програма вече се написаха няколко статии в „Изток“. Към нея проявиха интерес и други културни организации. У някои, обаче, тя буди известно недоумение. „Какво е собствено новото в тази програма?“ – ме запита редакторът на едно от сериозните ни списания – „Нима всеки от нас не знае, че трябва да използваме културните придобивки на Запада и все пак да не забравяме, че сме българи?“ Друг пък ме запитва: „Какво ново би допринесла тази програма за характеристиката на родното? Въставате срещу повърхностното отнасяне към родното; не сте доволни от описанието на неговата външност (тия хармани, гайди, бъклицы) – но нима процесът на вдълбочаване не става постепенно и спонтанно, нима той не трябва да започне от външното, за да стигне до съкровения глъбини на народната душа? При това, родното и чуждото нима не са разделени и за писателите около „Изток“? Наред със статиите за родното тук виждаме стихотворение за Нимрод, разкази за синьоре Виолончело, за клуба на мандарините, за бреговете на Ганг. Какви са новите открития из областта на родното? Изразете по-ясно съкровенията му глъбини, към които се стремите!“

Какво е новото в програмата на литературния кръг „Стрелец“? – За да отговорим на този въпрос по-пълно, трябва да разгледаме въпроса за отношението ни към родното. Преди войната този въпрос не занимаваше умовете. Той се повдигаше съвсем инцидентно и писателят, който го е повдигнал, бързаше да се извини, че може би ще отегчи читателя. Така постъпи Симеон Радев в една своя сказка, отпечатана в последната годишнина на сп. „Художник“. Интересът към *родното* преди войната, изобщо, можеше да се възбуди само по пътя на художественото му пресъздаване и по линията на външните му очертания. Той не бе достатъчно назрял у нас, за да създаде една културно-историческа проблема. Художественото пресъздаване на родната действителност бе добре дошло под каквато и да било форма. Достатъчно бе само „да не забравяме“, че сме българи.

Войната ни постави в непосреден контакт с широките маси на народа. Държавникът трябваше да апелира към народа, да потърси живата му сила; писателят и художникът бяха поставени на фронта и трябваше да се приобщат към своите другари по оръжие. Войната приближи интелигенцията към народа. Силните чувства – радостите и болките от нещастните превратности на съдбата – създадоха нова връзка между отделните слоеве на българския народ.

Войната бе едно спонтанно вдълбочаване в родното. Веднага след настъпването на мира започна нов подем. Не закъсняха да се появят и студии върху физиономичните черти у българина. Мнозина се опитаха да направят преценка на всичко, което бе създадено преди войната. Новото гледище бе идеята за родното.

Но родното бе *вече противопоставено* на чуждото. Нашият народ се бе развил твърде бързо от освобождението насам; той не успя да асимилира западната култура. Старото и новото не можах да влязат в органическа връзка помежду си, а създадоха конфликт в психиката на нашата интелигенция. Този конфликт – както изтъкнахме в една от миналите си статии („Зовът на родината“, „Изток“, бр. 40), бе създал едно болезнено родинодирене: всеки от представителите на нашата интелигенция бе намерил своята духовна родина някъде на Запад и мъчно можеше да съедини топлото чувство към тая родина с изискванията на суровата българска действителност.

Противоречието между родното и чуждото бе възникнало върху почвата на недоверието ни към родното. Ние ли бяхме твърде много недоверчиви или пък родината ни не заслужаваше доверие? Мъчно бихме могли да отговорим на този въпрос. Едно е несъмнено: между родното и чуждото бе възникнало противоречие – и това противоречие остана в сила дори и след като започнахме да цениме родното. Виталната любов към родината, откърмена в родното ни детство, остана потисната и заключена в душата ни дори и след като войната ни бе потопила в дълбочините на народната стихия. За втори път обикнахме родното, но го обикнахме като зрели хора, оценихме положителното у българина, но го оценихме тъй, както биха го оценили и самите чужденци.

В нашата любов към родината липсваше онзи *континуитет*, който е залог на всяко творческо назряване. Ние бяхме лишени от *виталната* любов към родината; ние държахме заключена тази творческа стихия в душите си – и каквото успяхме да направим, направихме го без нейното съдействие.

В нашата любов към родното имаше *нещо разсъдъчно*. Ние искахме да отправим нашето изкуство към дълбочината на народната душа, но то изплуваше на повърхността ѝ и се плъзгаше по контурите на външната

действителност. И не можеше да бъде другояче, защото ние бяхме вече хора на Запада и не можехме тъй лесно да възстановим непосредните си връзки с родната земя. Имаше грубо несъответствие между уменията ни да се вдълбочаваме в чуждата култура и неуменията ни да изразим родното. Конфликтът между родното и чуждото, който се яви като първи етап от културното ни развитие, продължаваше да ни гнети дори и след като причините за неговото възникване бяха отстранени. Защото ние бяхме *привикнали да противопологаме родното на чуждото*.

Задачата на литературния кръг „Стрелец“ е да победи тази привичка. Писателите от този кръг са убедени, *че противоречието между родното и чуждото е едно печално наследство от миналите етапи на културното ни развитие*. Те считат, че българската интелигенция е *отдавна назряла* за едно сериозно отнасяне към родното и че причините за неуменията ѝ да се справи с родната действителност лежат не на културно-историческа, а на чисто психологическа плоскост. Процесът на вдълбочаването ни в родното, в този смисъл, би могъл да се движи не по пътя на бавната еволюция, а по пътя на диалектичното развитие. Нашето изкуство бе *замръзнало* върху повърхността на родната ни действителност. Напразно бихме очаквали от едно такова изкуство спонтанно вдълбочаване. Не! – нашето изкуство твърде дълго стоя върху повърхността на родното. То трябва да бъде раздвижено от една нова струя, трябва да бъде ориентирано в една нова насока.

Писателите от литературния кръг „Стрелец“ желаят да отключат извора на виталната любов към родното. Разбира се, от това не следва, че те трябва да останат индиферентни към чуждата култура. Тъкмо обратното: те разчитат на нейното *съдействие* в своя смел набег към дълбочините на родната действителност. Защото родното и чуждото, както вече казахме, се противопологат само при повърхностното отнасяне към тях. Разказите за „синьоре Виолончело“, за „клуба на мандарините“ и за „бреговете на Ганг“ имат своето място в страниците на „Изток“. Сътрудничеството между родното и чуждото трябва да бъде дирено не в предмета на художественото пресъздаване, а в духа на автора и читателите. Родното би могло да ни изведе към чуждото, тъй както и чуждото би могло да ни отпрати към родното *и да улесни* процеса на вдълбочаването ни в него. Необходимо е само да преодолеем създадения в миналото конфликт между родното и чуждото. Необходимо е да преодолеем преходната епоха, която създаде този конфликт. Необходимо е да хвърлим мост през „епохата на бай Ганя“ – и да сродим европеизирания българин с виталната любов към родината, която създаде „Подвига на първите“.

В. „Изток“, г. II, бр. 49, 19 дек. 1926.

Константин Гълъбов

НАШАТА КУЛТУРА И НАЙ-НОВАТА НИ ЛИТЕРАТУРА

Има култури, които на пръв поглед изглеждат независими от други култури, ала по-точните научни изследвания установяват, че и тия тъй наречени самостоятелни култури, каквито са най-древните, ако не в своите начални стадии, то поне в по-късното си развитие, са били подхвърлени на чужди влияния. Някоя култура, колкото и самобитна да е тя, не е напълно независима от други култури. Освалд Шпенглер, който твърди противното, се счита вече за оборен. Според него, както изтъква един от противниците му, културите стоят усамотени; те не са поникнали от семето на по-раншните, от тяхното семе не поникват други – нямат връзка помежду си и приличат на дървета, по-ниските от които не са рожби на по-високите и при които човек може да сравнява само корени, дънери, клонове, листа – без да е възможен въпросът за размножаване, задруга и кръстосване. Обаче, този възглед на Освалд Шпенглер е погрешен. Културите на отделните народи носят свой особен отпечатък, отличават се една от друга и все пак имат много общо помежду си, представят от себе си части на едно голямо цяло: общочовешката култура. Единението се постига чрез заемката на културните ценности, които народите си предават помежду си. Разбира се, народите са създавали и продължават да създават независимо един от друг нови културни ценности, но всяка култура, и най-самостоятелната, е била и ще бъде толкоз създаване на нови ценности, колкото и възприемане на чужди (Срв. по-подробно в моята книжка „Краят на западната култура според Шпенглер“. Издание „Акация“, София, 1925 г.).

И нашата малка българска култура, както всяка друга, е в зависимост от останалите култури. Обаче, въпреки чуждите заемки, ние сме успели да изразим в нея характерното за българския народ, физиономичното, по което се отличава той от други народи. Думата ми е предимно за българската култура от преди освобождението, през време на петстотингодишното робство и по-рано. И през тези тъмни времена ние сме живели един макар и беден културен живот и неговата най-значителна проява е народното творчество: песен и приказка. Но нашето народно творчество не е напълно самобитна *културна* проява на българина, както не е и никое народно творчество.

В него се разработват не само мотиви, създадени от българина, а и мотиви, взети от други народи, непосредно или посредно и затова редица приказки напр. ни отвеждат към арабския сборник „Хиляда и една нощ“, латинския средновековен сборник „Gesta Romanorum“, индийския сборник „Панчатантра“ и др. И в останалите свои културни прояви през времето на петстотингодишното робство и по-рано, ние сме били подхвърлени где повече, где по-малко на чужди културни влияния: влияла ни е византийската, после мюсюлманската и най-късно западната култура. И иначе не е могло да бъде. Влиянието е неизбежно, то е закон.

От времето на възраждането до днес ние се намираме под изключителното влияние на западната култура, било непосредно, вследствие преките ни сношения със западните народи, било посредно чрез русите, чиято зараждаща се култура носи силен западен отпечатък. В късо време нашият живот се отърси от много форми и съдържания, създадени по-рано под влиянието на византийската и мюсюлманската култура – продължава да се отърсва и сега от тях, в един неудържим набег по западното, което нашият живот се мъчи да догони. Този процес на отърсване от византийско-мюсюлманското наследство и на всмукване западните жизнени сокове, се засилва особено след освобождението и след световната война, когато влязохме в непосредно съприкосновение с един от най-културните западни народи – германците. Аз ще уподобя този процес на треската, изживявана от един болен организъм, на който са направени инжекции, за да бъде излекуван. Трескави съновидения в будно състояние изпълняват живота ни през този толкова важен период от културното ни развитие: всеки живее с поглед насочен към едно по-друго бъдеще и всеки запълня бъдещето по своему с тези или онези форми и съдържания. Ала византийско-мюсюлманските токсини продължават да циркулират из кръвта ни и ние се нуждаем от още западно противоотровие. Или е тайна, че и най-културните измежду нас, ония, които се смятат приобщени в най-висока степен със западната култура, остават по малко гърци и турци: че са носители на две културни начала, на които в миналото дължим ред неща за развитието си, но които, изгубили значението си, са отстъпили вече отдавна първенстващо място на западното, по-високото културно начало и следователно трябва да бъдат прогонени. За това прогонване е необходимо не само едно по-усилено общуване със западната култура, но и една ревизия на понятието *родна култура*. В онова, което ние сме създали от преди освобождението има много българско, *характерно* за нас като народ със своя особена физиономия, но има и много чуждо, не българско: византийско или мюсюлманско и то трябва да бъде опознато, за да не бъде начало и в по-нататъшното ни културно творчество. – Да

скъсаме по радикален начин с миналото на византийско-мюсюлманския ориент!

Ние трябва да се европеизираме, за да можем с помощта на западните културни ценности, както някога с помощта на византийско-мюсюлманските, да вложим нещо свое в общата културна съкровищница на народите. Но това не ще каже, че трябва да копираме безразборно всичко, както досега. Копирането обезличава, а ние не бива да се обезличаваме, защото в особеното, физиономичното на нашия народ, в онова, с което той се отличава от други народи, има множество ценни черти. Трябва да възприемем само онова от западното, което не ще заличи тия ценни черти. Обаче паралелно с европеизирането си трябва да опознаем напълно и особеното, физиономичното у нашия народ.

Ние не познаваме още достатъчно себе си, както се познават други народи. Българската душа продължава да бъде неизвестна страна – никой от нашите аргонавти, поети и писатели, не е намерил още нейното златно руно. Досега те са имали усет повечето за отрицателното у българина и малцина са виждали и ценните черти. Измежду първите ще спомена Алеко Константинов, който видя у българина само Бай-Ганювщината, измежду вторите – Иван Вазов.

През последните години, след едно дълго откъсване на поетите и писателите ни от нашата действителност и хабене на ценни творчески сили в едно безплодно визионерство, погледите биват насочени отново към нея. Това е разбира се отраднo явление, ала за жалост към родната действителност се пристъпва с един твърде повърхностен интерес, вижда се само външното: дудуците, гайдите, харманите – без да може някой да нирне и в съкровищниците на българската душа. Този чисто предметен интерес не ще доведе до нищо ценно. Ще имаме само възпроизвеждания на онова, което всеки вижда в нашата действителност, най-много един лирично обагрен реализъм, но не и творчество с откровения за българската душа, каквото е творчеството на големите руски писатели, с откровения за руската душа. А защо това е тъй – защото новите пионери на родната литература виждат само външното, без да имат оглъбено отношение към нашия живот, както имаха руските писатели към руския? Може би тям им липсва дарование? – Не! Измежду тях има и даровити хора, ала те нямат онова, което имаха руските писатели и което е имал всеки значителен писател – културен поглед! Вие знаете, че дори и онези руски писатели, които са били противници на западната култура като Достоевски и Толстой, са били хора, познаващи добре западната философия, западната литература, западното изкуство и че благодарение на това познание са имали културен поглед. У нас напротив мнозина писатели,

особено измежду новите пионери на родната литература, правят култ от безкултурността. Те се движат по линията на най-малката съпротива – смятат, че им стига само Божата дарба, за да бъдат големи писатели – че културността те прави разсъдъчен и убива непосредствеността. А истината е, че този погрешен възглед е убил не един даровит писател у нас – че продължава да взима своите жертви и сега. Имена не искам да споменувам, защото тогава думите ми биха се претълкували като желание да ороням престижа на тогова или оногова – задоволявам се само с отбелязване на явлението и че на него се дължи неспособността на тия нови пионери на родната литература да добият оглъбено отношение към нашата действителност, което иде да докаже необходимостта от по-голямо приобщаване със западната култура и от страна на писателя.

Ние, писателите от литературния кръг „Стрелец“, сме привърженици на възгледите за културата в литературата ни, изтъкнати до тук и развити по-подробно в други статии в „Изток“. Разбира се, ние не мислим, че със своите възгледи казваме нещо съвсем ново. Всички истини са стари, новото е само тълкуването, което им дава дадено време – настроението, през което ги пречупва. Излишно е прочее да ни се казва: Внасяте бухал в Атина! Повечето от истините, с които живя западното човечество през епохата на ренесанса, бяха истини, известни още на старите гърци и римляни, взети от тях. Ала ренесансът внесе едно ново разбиране в тях, обагри ги с едно ново чувство. – Ние искаме да внесем ново разбиране в старите истини, да ги обагрим с ново чувство!

Ние, писателите от „Стрелец“, сме една нова формация, сцелена само от волята за нещо друго, без да сме дали още онова, което е в духа на идеите ни. Дали ще го постигнем – ще покаже бъдещето. Може би оня аргонавт, който ще ни донесе златното руно на българския дух, още не е роден...

В. „Изток“, г. II, бр. 51, 2 ян. 1927.

Чавдар Мутафов

РОДНА АРХИТЕКТУРА

Едно твърде смътно понятие за непосветения, още по-смътно за специалиста, почти без научна основа, теоретически твърде ограничено, на практика винаги избягвано. И поради това опитите досега да се създаде български архитектурен стил са останали почти безплодни.

Всъщност какъв е българският стил? Обикновено го търсят в църковната архитектура и в малката провинциална къща. Търсят го в отделните му елементи: в стряхата, колоната, корниза или прозореца. В подробностите на таванските украси и в иконостасите. – И го копират. – Пренасят го върху индустриални постройки, върху хали, училища, бани, тъй както занаятчиите от художествената академия пренасят графическия стил на плетеницата върху керамика, а шевицата – по пирографираните кутии. Разбира се, това може дори да бъде родно, но дали е родно изкуство? Где е началото на родната ни архитектура?

Уви, то е твърде проблематично. Липсата на голяма архитектура в миналото ни, могъщото владичество на византийския и османски стил, по-късно и на ранния ренесанс и барока, кръстосването на европейското с азиатското, притегателната строителна сила на Цариград: това прави още в самото начало архитектурата ни стилово несигурна. Нашите стари майстори се школуват по чужди образци, новото, което дават, е само тяхната несръчност, известно варварство, някаква дива първобитност. Ала заедно с това те внасят една нова свежест: това е неукото око, което сътворява нови пропорции, ново чувство на стабилност, чара на наивната композиция. Може би с това започва към началото на миналия век някакво творчество – и това, което го прави родно, е тъкмо, че е у нас, наше, в малките под- и надбалкански градчета; най-сетне и затова, че сме свикнали винаги с него.

Сигурно опитното око ще открие в това творчество чужди елементи – извива на турската дъга, византийския капител, ренесансовия свод или бароковия челник. Ще се намерят следи от арабески по таваните и перилата на стълбите, характерния турски начин на сглобяването рамките на вратите и пречките на прозорците; византийските мотиви и орнаменти от дървената резба. И все пак в тая претрупаност от доказателства остава скрит инстинктът ни за някакво родно. Ний го познаваме това родно,

израсли сме в него: в провинциалните градчета, в манастирите, в старите часовници и камбанарии, готови да рухнат. А от тук започва собствено самата проблема: каква *трябва да бъде* нашата родна архитектура?

Защото, дори и да беше напълно изучена, старата ни архитектура е само един паметник. Тя е сътворявана за други хора, за условия, които сме преодолели, за нужди, които ни се виждат чудни. Избягването на прозорците откъм улицата, изолирането на етажите, развиването на външните стълби и чардаците е вече твърде чуждо на нашата действителност. Новият начин на живот наложи цял ред изисквания за хигиена, економичност, бързина на съобщенията. Явяват се специални типове постройки, които старите ни майстори не са познавали: гари, театри, изложбени и търговски сгради, аеропланни пристани, хиляди нови типове със специално назначение. Типичната светска монументална постройка остави далеко зад себе си черковната; железната и бетонова къща унищожиха характерната паянтова и дървена сграда, улицата доби ненадейна и страшна власт и разби цялата фасада с витрини и прозорци. – И с това сякаш всичката ни традиция трябваше да бъде отречена.

Всъщност с това не само нашата родна архитектура е отречена; животът на големия град отрича *всяка* минала архитектура, всеки минал стил, колкото и съвършен да е бил. Днес никой не мисли да прави кланица в готически стил или трамвайно депо в рококо; дворците и романтичните замъци отстъпват мястото си на търговските къщи и казармени сгради за даване под наем; започва нова архитектура: на ателиетата, заводите, складовете и фабриките – и тя създава *своя* стил. И все пак всичките тези нови постройки носят своята национална традиция, посочват по някакъв начин расовото творчество; макар и чужди, те се връщат по хиляди скрити пътища към вечната душа на родното, за да го призоват и взидат тайната му в действителността на своя собствен стил и време. Само по този начин се възвръщат големите майстори на съвременната архитектура към праначалото на своя стил – защото във всяка архитектура има вечни закони! – и тогава Месел строи стоквата къща Вертхайм в нова готика, Бестелмайер пресътворява Мюнхенския университет в романски форми, а Пьолциг съчета тежките извиви на модернизирания барок с магиката на арабите.

Така, като едно вечно възвръщане назад, ала с хиляди нови придобивки, новата архитектура минава своя могъщ ход. Не и нашата, уви! – Защото, онова, което ѝ липсва, е не отиването, а тъкмо възвръщането. Наистина, нашите архитекти не са намерили и досега тайната на родното творчество, за да го пресътворят: те не са успели да преведат в езика на формите наивната дървена конструкция в бетония, черковния стил в

светски, не са намерили характерната българска стена и отвор, нито родното групиране на масите.

Има ли в действителност тези елементи и мотиви? Наши ли са? – Все едно, те и без това не могат да останат *същите*. Византийски или ориенталски, те ще трябва тепърва да се вдъхнат в невесомостта на формите, в неизразимото на пропорциите, в съкровеността на детайлите: може би недостатъчно изучени, може би наивни, ала силни, варварски и свежи, както са могли да творят старите ни майстори. И сигурно тогава въпросът за родното ще престане да бъде само възторжено и безсмислено копиране на стари образци, тъй както родната ни живопис никога не ще се върне към подражаване на старите ни зографи; ала преминала изпитанията на епохите, обучена в сърчността на големите строителни традиции на запада и изтока, посветена в изненадите и откровенията на своето време, може би нашата архитектура ще има сили да прехвърли предразсъдъците за родното, за да го постигне тепърва, в едно безогледно и решително *пресътворяване* на миналото в настоящето.

Защото родно е само онова, което преодолява своята форма, за да постигне винаги себе си.

В. „Изток“, г. II, бр. 58, 26 февр. 1927.

Иван Радославов

„РОДНО“ или „ЧУЖДО“

Родно или чуждо – ето един въпрос в нашата литература, чиято история не датира от вчера. – Възврат към народния бит или приобщаване със света на чуждите култури? Трябва да признаем, че докато в близкото минало този въпрос се поставяше твърде случайно и твърде повърхностно, днес започва да бъде третиран с тая сериозност, която изисква, която налага и която единствено може да го постави в една плоскост на достатъчно осветление. Тия, които защитаваха своеобразно разбираното от тях начало за родното в нашата литература, вън от общите идеи, не можаха другояче да бъдат доказателни, освен като издигат лозунга за връщане към националното творчество чисто формално или предвзето. Разбира се, тъй ограничено схващана, идеята за родното в българското изкуство се изразяваше при повечето случаи в имитация и подражание на това, което народният дух е дал през вековете непосредствено и действително творчески. Опасност, която не избегнаха даже поети като Пенчо Славейков и Кирил Христов. Свободата на художественото творчество се ограничаваше в името на една книжна програма. Несъстоятелността на тия предвзети идеи ние на времето направихме опит да разкрием и да посочим на пакостното им влияние¹. Днес проблемата се подема наново и осмислянето ѝ от тези, които действително живеят с нея, се слага на една по-здрава база. Няма само фраза, зад която се крие посредствеността, но има мисъл, която може правилно да не е поставила, и още по-малко разрешила въпросите, ала несъмнено умее да ги постави. А това е един плюс, който в мира на идеите значи вече твърде много.

Самата проблема за нас е наистина една голяма културна проблема, най-голямата в този момент и може би за дълго още, от чието правилно разрешение зависи отстранението на много недоумения и недоразумения от първо значение за нашето духовно развитие. Тези последните никога не могат да влияят решително върху хода на живота, върху неговото мощно творчество, но несъмнено затрънват и пречат да се извършва то по правата линия на неговото утвърдяване.

Трябва да подчертаем още отначало, за да бъде по-ясно, че за страни със своя отдавна очертала се културна физиономия, този въпрос не съществува или поне не съществува в такава форма, както у нас. Както и в

Русия, където по тъждествени почти причини, той изпълва грамадно число страници от историята на нейната мисъл, пък и днес още вълнува там най-добрите мислещи умове. За Запад тази проблема е една проблема преодолена, несъществуваща. И това е твърде понятно и естествено. Културното оформяване е висшият синтез на националния дух, и антитезата за родното, относно влиянията и заимствованията отвън, се разтапя без остатък в него. Ние имаме в своето развитие да догонваме този синтез и додето не е постигнат, въпросът, с който е озаглавена тази ни работа, винаги ще си остане един парлив въпрос, способен да занимава, да вълнува.

Нашето духовно развитие продължава да бъде под знака на тази антитеза. Особено след като Освобождението разчупи обръча, който спираше нахлуването на чуждите влияния. Ускореният прогрес на разрушението и изграждането едновременно чертае дълбоки следи в духовното творчество. Упрекват Бай Ганя за неговия карикатурен европеизъм, като мислят, че би могло другояче да бъде. Когато всъщност това е примитивната форма на антитезата, за която става тук дума и която има своето отражение точно такова, каквото се получава в душата на Алековия герой. Откъсвайки се от традициите и бита на миналото, той отива към светлината отвън, стреми се към нея, изгаряйки често пъти крилете си, като пеперудите на свещта. Устоите духовни са получили един удар, силна и свежа струя от идеи и настроения хлуят през отвора, но асимилативната сила е твърде слаба, за да се извърши правилно и естествено процесът на взаимопроникването на тези два свята. Стремежът към какъвто и да било идеал в живота винаги оставя на него печата си на някаква Дон Кихотщина, щом като крилете на полета по него са били сурово подсичани. Не е в силата и възможността на „Бай Ганьо“ да избегне едно карикатурно положение, което се налага със силата на една съдба. В нашата литература никога художествената и житейска правда не са били тъй хармонично съчетани, както в този безсмъртен образ.

Тази съдба и този трагизъм не могат да бъдат избегнати с ничии усилия. Кристализирането на народния дух в национална култура може да бъде изкупено само с този апокалиптичен *двубой*, между духовни същности – чужда и самобитна – който завършва в един ден, ако наистина в известен народ има заложи за самостоятелно и жизнено творчество в същинския смисъл на думата, в самостоятелна народно-културна същност – което е крайният резултат на борбата. В него лежи и разрешението на самата антитеза.

Може ли да се съмняваме, че ние имаме своя завършена, поне очертана в едри линии, национална култура? – Когато страни, даже по-стари, като

Русия, не претендират още на това? Един млад народ е подчинен на могъщото влияние на материалната култура, която не изисква особени усилия, за да бъде възприета и насадена, но духовното му обособение, колкото да следва бързината на влаковете, които кръстосват страната му, не може никога да върви паралелно с техния бяг. Процесът на духовното възможване е един процес много по-бавен и по-сложен, той е понякога едва забележим и изисква често пъти епохи, за да се изживее съвършено.

Родно и чуждо в процеса на взаимопроникването ще оплодяват колективното и индивидуалното творчество. Ще се създават духовни ценности, един път като дело, което има всичките формални белези на домашно, самобитно явление, друг път като творчество, наситено с духа на други, на чужди духовни и културни прояви, но и в единия и в другия случай еднакво ценни, еднакво родни – дотолкова, доколкото са проява на действително художествено творчество. И никога истинският талант няма да се старее да осъзнава антитезата за родно и чуждо като някакъв трагизъм за него. Само посредствеността и ограничеността имат всичкия интерес да шумят срещу „чуждото“, маскирайки се зад близките на всекиго лозунги за свое, за „родно“.

Ония, които решават проблемата за родно и чуждо по средно произволни национално-исторически положения за духовно творчество², които съзнателно търсят една национално-психологична комбинация от съществуващите чужди нам културни същности³ и които мислят, че е възможна една културно-психологична алхимия, за да реши проблемата⁴, която съществува привидно, но всъщност я няма, не решават задачата и няма да я решат по простата причина, че не може да бъде решавана от фактори, съвършено независещи от каквито и да било произволни интелектуални комбинации.

Тъй че „родно“ и „чуждо“ не съществуват като антитеза за този, който умее зад явленията да вижда същността. Те са в състояние на едно взаимно проникване, на една постоянна духовна дифузия, която с течение на времето действа за пълното им асимилиране, създавайки самостоятелно културния образ на всеки отделен народ. Нека вярваме в жизнените и творчески сили на нашата раса. И нека не се боим от все по-тясното съприкосновение със света на чуждите мощни и завършени култури. В още примитивната мелница на нашия народен дух ще бъде смляно всичко дошло отвън, за да стане елемент в сградата на нашата национална култура.

По такъв начин антитезата, за която говорим, престава да съществува като трагична проблема, но по този път получава своето окончателно разрешение. Тя ще бъде изживяна, когато нашият духовен национален

образ се излъчи от хаоса на първоначалното образование. И това не е само едно предположение. Макар в няколко още, но затова пък едри и типични черти, този образ се вече рисува. В Ботева, Вазова, Славейкова, Траянова той вече оживява. Кога ще бъде завършен? Утре или по-късно? – Безразлично. Но това ще бъде.

Освен, ако космични превратности не пресекат едно развитие, тъй естествено и неизбежно като самата съдба.

¹ Иван Радославов. Общочовешко или национално изкуство. Идеи и критики. 1921 г.

² Проф. д-р К. Гълъбов. Човекът на кавала, на Балкана и на Рибния буквар.

³ Проф. Боян Пенев. Българската интелигенция.

⁴ Ат. Илиев. „Физиономия на българина и проблема за родното“. Тази работа сме имали предвид при написване на горните ни бележки.

Сп. „Хиперион“, г. VI, 1927, кн. 9–10.

Симеон Андреев

БЪЛГАРСКИЯТ КУЛТУРЕН ПАРАДОКС

Дългата, упорита и непрекъсната борба за възраждането на българския народ, наглед завършена, още следва пътя на своето разрастване и задълбочаване.

Свърши се, и то пак неудовлетворително, нейната първа и най-близка задача: политическото освобождение.

Тепърва ще се разкриват възможностите и задачите на нашето културно и духовно възраждане, и отсега нататък конфликтите, които го съпътстват, ще бъдат почувствани в тяхната дълбока и многообразна същност.

И всичките тези конфликти, противоречия, разочарования и горчиви опити, в които изгоря не един личен подвиг и се изпепели не една вдъхновена идея, са верните показалци на огромното усилие да се завърши великият кръг на културното ни възраждане, да се склочи миналото с бъдещето.

Без да прелистваме печалните и в много случаи героични страници на миналото, и без да тълкуваме и гадаем за светлите и може би пълни с героизъм страници на бъдещето, ние имаме отпреде си сложната загадка на нашето национално съществуване и се мъчим да прозрем в нейното катадневно осъществяване, опитваме се да налучкаме пътищата на нашата културна историческа съдба. Защото загадката на националното ни съществуване и пътищата на историческата ни съдба са истинският смисъл на отделните творчески духове, които чрез вътрешен опит – по интуиция и в светлината на подсъзнанието, или чрез външни средства – с верните стрели на логиката и с мъдрите размисли на критиката – свидетелстват за тяхното скрито от незрящите очи битие.

Тая мисъл, повтаряна много пъти и толкова очевидна, крие тъкмо изобилни изненади. И изненадите са дважд по-неочаквани и съкрушителни, когато липсват положителни доказателства за тяхната необходимост.

Една случайна изненада, па била тя от висше духовно естество, няма значението на откровение, нито може да претендира за мястото на неопровержима истина, щом ѝ липсва непременно условие на приемствеността. Откъсната от живия, деятелен организъм на традицията – проверените и установени факти в духовното народно строителство – тя може да настоява най-много за отбелязване като културен парадокс, толкова

по-забавен и куриозен, колкото е по-далечна връзката му с елементите на традицията.

Такъв културен парадокс, несъмнено, излъчва влияние поради смелостта си и най-много поради дръзкото противоречие, в което се поставя наспроти традицията. Той е в повечето случаи, сигурно, едно начало на шумен поход в името на културни завоевания. Ала неговият фалшив печат на национален строител и възродител се познава тутакси, след като е изчерпал до последни възможности вътрешното си съдържание и след като е разгърнал до крайни граници своята многовидна лъжа. И тогава, с един могъщ замах, силната ръка на традицията го хваща и запокитва в пропастите на спомена. От цялата негова вдъхновена проповед, в най-изящните ѝ образци, остава само весела някоя поговорка или се запомня някой патетичен възглас, пуст и празен в миналото, излишен и безсъдържателен за бъдещето.

Силата на традицията е в безпощадна война с културния парадокс, в най-чудноватите му разновидности. Все едно къде се проявява той: в литературата, в музиката, в живописата – неговото преследване и унищожение от традицията е неминуемо и непредотвратимо.

Случаите с културния парадокс – прогресивен или агресивен, т.е. целещия разрушението на традицията чрез тласък напред или завръщане назад – са еднакво лишени от възможността да бъдат изразители на една нова, чувствителна промяна в историческата съдба на народа. Поради изключително себичния си характер, като творческа мечта, а много пъти и поради външни извънплеменни и расови влияния, културният парадокс изминава пътя на много донкихотски похождения и чупи слабото си копие в твърдата скала на тайнствения духовен народен живот.

И загадката на националното съществуване, и пътищата на народната историческа съдба, въпреки уверенията на културния парадокс, остават все тъй обвити в мистерията на тайната и неизвестността, каквито са били преди неговото възвестяване и каквито ще бъдат след неговото изчезване.

Прогресивен или агресивен, културният парадокс представя, наистина, едно любопитно явление в духовната организация на народа. Конфликтите, противоречията, разочарованията и горчивите опити, които го съпътстват, и големите или малки сътресения, които предизвиква неговата, макар и безвредна за бъдещето на традицията, яростна атака, го издигат до степента на един творчески елемент, значителен и ценен единствено като абсурдна приемственост на атакуваната традиция.

Несъмнено, в изненадите, които носи културният парадокс, има повече задълбочаване в общокултурни и общочовешки проблеми, а чисто националните, в тесен смисъл, проблеми, са само усилия да се подчертае

универсалността на идеята, която той противопоставя на традицията. Тази, пак тъй любопитна страна на културния парадокс, която често се изтъква като негова най-голяма и най-благородна заслуга в делото на националния творчески живот, крие едно досущ обикновено и просто недоразумение: тя е осъществяващата се историческа съдба на човечеството. Защото идеята за Бога, например, за смисъла на съществуването, огромната фантастична идея за единството на човечеството, в която някои съзират смисъла на историята изобщо, колкото и замамлива наглед, не може и не бива да се взема като насъщна идея в духовното народно строителство. Тя може да бъде един копнеж към всевечното добро, едно бленуване за осъществяването на това добро в рамките на историята, може най-после да стане извор на светост – ала никога нейните дълбокомислени препоръки не ще повлияят върху общия, установен ход на традицията, която осъществява реални, интересуващи само националната култура проблеми.

И тези най-велики културни парадокси, общи за всичките народи с разраснал духовен живот, никога не са вземали дял в градежа на националната им култура, нито са отбелязали успехи в промяната на историческата им съдба. В най-добрите и най-силни свои влияния, те са успявали да създадат една временна, масова психоза, с изключително религиозен характер. Но религиозните вярвания на народа, колкото и да участват в структурата на неговото духовно самосъзнание, не са от естество да бъдат решителен фактор при разрешаването на националния идеал. Те отразяват само нравствения възглед на народа.

Ала под каквато и маска да се яви: като религиозна, политическа, философска или художествена идея, културният парадокс е едно любопитно и значително духовно събитие в народния живот. Той е една идея, противна на приемствеността в традицията, значи, противна на проверените и веднъж завинаги установени факти в духовното народно строителство.

Българският културен парадокс е още в първичните си, начални форми. Пътят му ще бъде едно стръвно съревнование за възможностите и задачите на нашето културно и духовно възраждане. Той ще се опита да разгатне загадката на нашето национално съществуване и да определи вървежа на нашата историческа съдба. С един сигурен успех в първите си пристъпи срещу традицията, той наглед ще разколебае нейното вековно съществуване и ще атакува вътрешната ѝ твърдина – националния творчески дух. Неговото най-силно и най-неуязвимо оръжие за сега е идеята за родното. Една почти легендарна, тайнствена идея, която покрива всички прояви на духа и в която са настанени в най-удобни положения всички

бъдещи културни завоевания на българския народ. Тя е за сега, така да се каже, мистиката на българския културен парадокс. Тая мистика ще излъчи разните секти и ордени, един другиму противоречащи, един другиму враждебни и ненавиждащи се. Като всяка идея от божествен произход – защото нейните адепти я надаряват с извънвременни, свръхреални качества, – идеята за родното ще се конституира като един своеобразен католицизъм, в който средно място ще заеме култът, обредността и твърдото убеждение в безпогрешността на статутите ѝ.

Но защо тъкмо идеята за родното олицетворява българския културен парадокс? И защо тази най-неуловима национална принадлежност става средище на бъдещия голям конфликт между строгите закони на традицията и хаотичните блуждения на неспокойния, търсещия духовната си родина дух?

Няма никакво съмнение, че в процеса на културното възраждане на българския народ се открива един остър и опасен завой. Едно място, през което минават всичките духовни армии на Запада и през където ще трябва неминуемо да мине и нашето духовно войнство. И да мине тъй, че да не се разстроят колоните му, а в пълен ред и в стегната дисциплина то да продължи пътя си нататък.

И ето, чувства се страшната и непременна нужда от силен и опитен вожд, който да преведе войнството здраво и читаво от татък завой. Дири се вожд-обединител, такъв, комуто да се доверят всички, който да има пълна и неограничена власт над всички. Защото иначе, огромните духовни армии на Запада ще отвлекат някои редици, ще разстроят колоните, ще внесат пълна и гибелна дезорганизация в малката, несигурна още в дисциплината си войска. И най-голямо убоение за това вероятно нещастие, разбира се, живее в съзнанието на отделните, по-малки предводители, които и най-усилено дирят вожда-обединител. Но кой може да бъде този върховен вожд на малката духовна армия на българския народ? Дали не могъщият гений на неговата собствена историческа съдба, която го води през векове и го доведе до тук, до острия опасен завой? Какъв друг може да бъде този гений, ако не геният на националното му съществуване, верният гения на неговата културна самобитност?

Идеята за родното като единствена спасителна надежда да се преодолее огромната стихия на духовния Запад и да се мине през неговите велики армии безнаказано и в напълно запазен строй, стана бойно знаме на директите своята духовна родина. И оттук нататък все повече и повече, с нарастваща сила, се оформя цялото трагично битие на българския културен парадокс. Защото, колкото и странно да се види на пръв поглед, той е агресивен по природата си. Неговите елементи – религиозни, философски,

политически и художествени – са в агресивно отношение наспроти традицията. Малко е да се каже, че в преображенията му има кълн на безверие и зародиш на еkleктичен анархизъм. Цялата система на неговото строителство страда от едно неотстранимо и безвъзвратно раздвоение. От една страна, той е активна, революционизираща сила, бидейки враг на традицията, защото се сили да обезличи проверените и веднъж завинаги установени факти в духовния народен градеж и от друга страна, той е пасивно, реакционно начало, защото му липсва опората на реалното, липсва му чувството на собствена, вътрешна свобода. Външните, битови форми на идеята за родното, макар да са неразделна част от неговата същност, не го задоволяват никак. В известен смисъл дори, той е техен зложелател, защото те му напомнят връзката си с традицията и му наумяват за неприятното усещане на реалността. Но той е склонен към мистицизъм и усещането на реалността го засяга болезнено и чувствително. Българският културен парадокс има и тази особеност, че се стреми в границите на едни реални отношения да осъществи мистиката на една идея – идеята за родното. Как да я осъществи? Чрез един временен компромис с традицията ли, или като се споразумее с онези нейни внушения, които тя сочи като национален идеал?

И ето, едно ново и още по-дълбоко раздвоение се изпречва на пътя му. Компромисът с традицията е невъзможен. Тя е реалност и бит, и атавизъм. Но споразумението с онези нейни внушения, които тя сочи като национален идеал, е и напълно възможно и премного желано. Не е ли идеята за родното в основата си цел и смисъл на националния идеал? Той е всъщност, който обединява личното с колективното творчество и около който, като малките железни стърготинки около магнита, се групират най-важните събития в културната история на народа. Тъкмо споразумението с далечните възможности на националния идеал като осъществяваща се мистическа действителност, е най-пригодно за спазване на единството между идеята за родното и идеята за народността. А това единство е безусловно необходимо. Без него е невъможно да се заговори на конкретна тема и да се поставят ясни, категорични и недвусмислени културни искания. И българският културен парадокс тутаксименява позицията си: идеята за народността се отъждествява с тържеството на националния идеал. Всеки успех в борбата за национално възраждане е победа и на националния идеал, и на идеята за родното.

А все пак, раздвоението не се е премахнало. Враг на традицията и лишен от чувството на реалност, българският културен парадокс дава ново, свое тълкуване на борбата за национално възраждане. Общо в своите религиозни, философски, политически и художествени кодекси, доколкото

е съумял да ги систематизира и подреди до сега, това тълкуване се свежда до гадателство на пътищата, които следва изобщо човечеството и човешката култура, а с тях заедно и частно нашият народ. Идеята за родното не принадлежи само нам, тя е всемирна и нашето участие в нея е едно потребно усилие за пълнотата на съдържанието ѝ. Оттук следва, че и същината на националния идеал, и идеята за народността, имат значение и са от естество да бъдат културни фактори, само доколкото влизат в съприкосновение с всемирния, всечовешкия идеал.

Този, нека да го кажем, културен космополитизъм, е извънредно характерна черта на българския културен парадокс. Закърмен и получил сила и вдъхновение именно от него, той му връща с благодарност дължимото. Идеята за родното, най-мощното му оръжие в борбата с традицията, е всъщност конгломерат от космополитични настроения, влияния и идейни наеви, които се развиват и виреят под знака на една мъглива, неясна представа за смисъла и съдържанието на националния ни идеал, за бъдещето на народната ни историческа съдба.

Българският културен парадокс вече даде първите си сражения в духовния живот на народа. Еднакво упорит и настойчив във всички свои разклонения – религиозни, философски, политически и художествени, – той развива и ще развива с нарастваща сила богатите възможности на своята еkleктична природа. Ту приспособявайки се към великото наследство на традицията, ту в стръвен двубой с нейните външни и вътрешни опори – бита и преданието, ту в свещен съюз с миражите за всемирност и всечовечество, – той внася един нов, макар и напълно отрицателен, елемент в нашето културно развитие. Не е важна неговата сигурна и от сега видима смърт. Едно нещо е несъмнено: във великата борба за възраждането на българския народ, паметта за него ще остане. Трагичната памет за съдбата на едно идейно усилие чрез легендата за родното да сътвори живия образ на българската национална култура.

Сп. „Златороз“, г. XI, 1930, кн. 5–6.

Янко Янев

ФИЛОСОФИЯ НА РОДИНАТА

Родина – майка на всичко; убежище на всеки угнетен дух; люлка на историческия живот; надеждата и подвига. Има много наследен сантиментализъм в тази дума. Проповядвана е била в школки, съзливо-романтичен и назидателен смисъл. Но нито във философията, нито в социалните науки, нито в етнографските и фолклорни изучвания тя не е била дълбоко тълкувана. Смесвали са я с отечеството или са я разбирали като географски факт, като съвкупност на външни народностни форми или като самата държава. Особено през миналия век представата за родината е била свързана с елементи на политическото и економическо мислене, определяна е била и като биологическото единство на едно племе, а по-сетне и като земята, дете живее един народ, без да се имат предвид вътрешните сили, които свързват тоя народ със земята му, за да бъде тя негова родина. По-ясна става тая представа едва с изследванията на Тетхет, Баре, Хилдеберд, Бьом и Адолф Грабовски – във връзка с понятията народ, нация, колективност, субстанциалност, народен дух и народна личност, историческо право и типове на народната историчност.

* * *

Родината е преди всичко едно трагично чувство. Тя не се състои в никаква географска ограниченост. Не са само етническите и фолклорни особености, които я обуславят. Родината е *пространство, преживявано като съдба*. Това е най-първото и най-дълбокото определение на родината. Без елемента на съдбовното никое пространство не може да се преживява като родина. Безредното и безсъдбовно пространство е голо и пусто. То е само една отвличеност. Да имаш родина, значи да чувстваш пространството, в което родно и народно живеят като съдба. Това пространство не е всъщност никаква реалност. То е само едно преживяване, мистическо и непонятно. Само в съдбовно прочувстваното пространство народът намира своята родина. Това пространство е напоено с кръвта на отци и деди; из него са минавали вековете на родния дух; над него е проблясвал гневът на боговете; то е космически сраснато с природата; като частица на всемирното пространство то е едно съзвездие за себе си, самостоятелно и самовластно, със своя участ и свой вътрешен живот, със своя

собствена история и героизъм. Това родно пространство е непосегаемо и свято. В него почива душата на един народ. Там тя се ражда, цъфти и зрее. Това невидимо, ирационално съществуващо пространство може да се яви пред очите ни като стръмна камениста страна; в него може да виждаме катедрали или да слушаме морски бури; погледът ни може да се губи в ширините му или да се катери по настръхнали урви. Но това, що виждаме, не е родината, а нейната одежда. Родината е невидима. Тя е иматериална и затова вечна. Ландшафтът е външният ѝ, сетивно обогрени и действителен облик. Но всичко това е само символ. И като всеки символ то е преходно. Родината живее във времето, но съществуваща във времето, тя е извънвременна. Тя е само едно *нуминозно съзнание* за абсолютната привързаност и неотклонимост към нещо, от което всичко изхожда и в което всичко се връща. Нестихващото блудство на всяка земна душа, гладът на греховното, сатанизмът на всяка рожба на пламъка намира своя край и своето сетно прибежище в родината.

*

Тази представа е древна. Най-старите мъдреци са учили, че всички неща се връщат един ден там, отдето са излезли, дето са се родили. Всяко отпътуване свършва със завръщане. Всяко отпътуване рано или късно се превръща в болка по оставената далечна земя. Колкото и близо да бъде тази земя, тя се явява винаги като нещо далечно. По нея чезне сърцето. Няма отпътуване без жажда за връщане. Тая жажда е дълбоко изразена и в метафизиката на Платона, според който всяка душа се връща след земното си усилие в своето изначално и предвечно лоно – царството на безсмъртната красота, дето са истинските първообрази на явленията. Този копнеж към прародината може да носи името *ерос*, може да бъде и *спомен* за напуснатото блаженство, в чиято светлина душата живее божествено и дивно. Далече от тази прародина душата е тъжна скитница; тя се губи сред мигновеността на материалното и временно битие, пие отблясъка на истината, но само нейния отблясък. Винаги устремена към първичното си и същинско лоно, тя започва да пее, когато предчувства, че е дошъл краят на земното ѝ съществуване. Затова в един от Платоновите диалози Сократ, който, обкръжен от учениците си, трябва да изпие чашата с отрова при залеза на слънцето, се сравнява с умиращия лебед; лебедът пее пред смъртта си от радост, че най-сетне ще се върне пак там – в долината на красотата – дето е живял по-рано, преди да слезе сред тъмната и променлива земя на живота. – По-късно тая метафизична представа получи религиозен характер в християнското учение за безсмъртието на душата, която, подобно на топиката у Платона, винаги се връща в обятията на

Бога, защото тя не е земна, а небесна същност. Тая мисъл се повтаря и в теософските представи на Шелинг, дето премина от източните алегии за безотрадното скитничество на падналия Адам (на „праслущая“), на „Вечния евреин“, на *deus implicitus*, който най-накрая се среща и слива с *deus explicitus*, за да намери покой и за да престане да бъде само един миров вопъл. Цялата трагика на западния човек крие този копнеж за родината, от Одисей до Наполеон на Св. Елена, дето този демоничен романтик безутешно тъгува по родната Корсика. Само в епохи на рационализъм и социалистични миражи този копнеж е бил задушаван от политическото доктринерство. Така през втората половина на осемнадесети век географията и философията са се чудили на неудържимата скръб на присадените в Европа негри по родния им край; това се забелязва и в навечерието на нашия век, когато първичният, свързан с родния пейзаж човек, е бил заместен от международния скитник или космополитичния фантаст.

*

Впрочем с нахлуването на човека в цивилизацията всякога настъпва упадък на чувството за родината. Цивилизацията е универсалистична и рационалистична; тя не извира от една земя, не носи дъха на никаква природа и ритъма на никакво чувство. Тя няма родина; затова е безкръвна и безплеменна. Родина има само културата, която прокълва от една племенна съдбовност. Тя е осветена от една кръв. С изграждането на културата и превръщането ѝ в цивилизация и мирова гражданственост родината престава да бъде преживяване и видение. Тогава се явява поетът на вселената; спиритичният патос на нихилиста, умопомрачението на здравия дух, истерията на „всечовешкото“ и „всенародното“ настъпва и завладява съзнанието. Капиталистичното и либералистично „световно стопанство“ е в своя разцвет. Международният хуманизъм става господстващата етика на времето. Селянинът няма никакво значение. Градската интелигенция започва да ненавижда селския човек; простотата отстъпва на механизма, индустрията измества труда. В стихийността на селския инстинкт се търси нещо порочно и просташко. Тази градска интелигенция не се страхува от смешенията на кръвта; демократична, тя загубва всякаква племенна страст и всеки първороден аристократизъм. Нейната родина става светът – широкият божи свят, който няма никакви национални особености. Затуй съвременната късна буржоазия няма никакво чувство за родина. Тъй е и с днешния американизъм, който живее само с атоми и числа, тъй е и с всички ония, които не могат да умират за родината си и които нямат расова сила. А швейцарският селянин, когато като мисионер отива в Сан Франциско, сам след няколко

месеца умира от тъга по родината. Също е и със северните народи, чийто дух не е още интернационализиран.

Интернационализмът е модерно номадство в днешния интелектуален и политически живот. Номадството обаче никога не създава нищо. То живее с чужд труд и с чужда мъка. В загиваща Европа, замаяна от тая психоза, само птиците и зверовете знаят какво е родина.

*

Не може да имаме към родината само едно сантиментално отношение. Родината изисква безусловна привързаност, която не може да се опорочи за нищо в света. Така тя се явява като символ на абсолютна отдаденост, за който никоя жертва не е голяма. Родината стои над всичко. Тази майка ражда историята, дава живот на културата, определя смисъла на всяко лично и обществено съществуване. Без родина светът е без субстанция, човекът без органическа основа, животът – поток, който се разлива в проклетие и злоба. Тъкмо в това е личната и бих казал метафизична съдбовност, която обуславя чувството за родината.

Ако тази съдбовност има политически характер, родината става вече *отечество*. Родината е митологична същност, отечеството – политическа. Родината е поема, отечеството – епос. Родината е женствено начало; тя е първомайчинският Свети дух на битието. Отечеството е мъжествено и войнствено начало. Родината се корени във философията на копнежа, отечеството във философията на подвига. Родината възпяваме, за отечеството се борим. Родината е завет, родината е последно изкупително лоно.

Сп. „Златороз“, г. XV, 1934, кн. 6.



3.

МОДЕРНИЗМЪТ И БЪЛГАРСКАТА ДРАМА



Гео Милев

ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО

Историята на театъра представя толкова много и такива големи скокове и противоречия, които изобразяват пред нас близката и ясна мисъл, че това изкуство – театралното изкуство –, повече, отколкото всички други изкуства, е с една неизбистрена и двусмислена същност. Може би това, че в него същност и цел са едно. Защото театърът, творчеството на актьора, е творчество, е изкуство на *момента*. Целта – и същността – на това творчество е да създаде една драматическа фигура. Но това става в един момент и при едно положение, което отделя театралното изкуство от другите изкуства, било поезията или живописата, или музиката; актьорът не твори сам, а в присъствието на друг един поглед, без който театърът е невъзможен: *публиката*. И именно сборът на всички тези факти, които създават театъра, създава – и до днес – онези противоречия на разбиране и схващане целта на театъра, а това неизбежно създава и противоречия на разбиране и схващане – същността, вътрешната същност на театралното изкуство: театралното творчество.

Без да се гледа на театъра в неговото зараждане в стара Гърция – онези, произлезли от религиозния мит игри, които са още и обред, и зрелище едновременно – все пак: оформеният и обособеният театър на Гърция от времето на Софокъла и Еврипида, след него – средновековният театър на мистериите, театърът на Елисаветината епоха в Англия (театъра на Шекспира), театърът на XVII в. във Франция и днешният, съвременният наш театър, представят взаимно такива неизгладими противоречия, че театърът – и днес – си остава едно голямо съчетание на проблеми, чието разрешение се дири: най-новият опит: Клоделовият театър в Hellerau (1913).

Театърът днес: съчетание на проблеми. Не една. Посоката на тяхното разрешение е една: *театралното изкуство като изкуство*. Кое то трябва да се подведе под същите принципи и закони, под които са поставени – из които са израснали – всички други изкуства.

Първата проблема и първото разрешение е: *публиката*. Съвременното общество и съвременният театър поставят ясно и прямо въпроса: *rapet et circenses*. Въпросът е от огромно значение за театралното изкуство като изкуство: то значи да се отделят, да се разграничат понятията театър и зрелище. Един професор, като говори върху историята на испанската

драма от времето на Лопе де Вега и Калдерона, извежда своите заключения из обективния факт, че у испанеца била вродена жаждата за зрелища, наследена от старите римляни, тълпите, които са пълнили някога гладиаторските арени, и изброява: шумните католически процесии, които са зрелища за испанеца, цирковете, борбите с бикове, тореадорите и др. Нищо по-погрешно от това. По-скоро борбите с бикове са един най-последен отпадък, дегенерация на испанския театър от XVII в., отколкото почва за израстването на един Калдерон или Лопе де Вега. Една такава мисъл и едно такова твърдение би ни позволило тъй също да смятаме за театър, за театрално изкуство, и тъй наречения „модерен театър“, кинематографа, който, както казва – съвършено право – немският критик Franz Blei: е само едно просто забавление на народа. Забавление и зрелище: не това е целта на изкуството, не това е целта на театралното изкуство. Съвременното общество, сформирано от класови елементи, които, от една страна, са изоставени в един живот на осигурено благоденствие, от друга страна – са устремени към създаване и усъвършенстване на това благоденствие – притежава наистина и гръмко заявява един свой нрав, едно свое желание, продиктувано му от стремлението към благоденствие: развлечение и зрелище; и това съвременно общество пълни театъра: безразлично какво гледа – дали „Едип“, или „Лоенгрин“, или някой фарс, или някоя блудкава оперетка; то може и да не гледа нищо, може да спи или яде в театъра (както и прави) или ако пред него се играе нещо весело – да се смее, все едно: нали важното е да се убие времето? Но да се услужва на това общество с театъра – това съвсем не е работа и цел на театъра. Да се услужва на това общество с театъра, като му се доставят забавителни зрелища, това значи: да се деградира театралното изкуство, да се изважда театралното изкуство из пътя на неговите цели. Това съвсем не значи: да се отрича и отхвърля съществуването на публиката, но значи: да не се подчинява театърът на публиката, а публиката на театъра. И това е отношението на театралното изкуство към публиката. То трябва да се развива независимо, пренебрегвайки присъствието на публиката. Да се премахне преградата между партер и сцена, това е: да се пренесе партерът на сцената; това е: да се унищожи сцената, да се дегенерира театралното изкуство. Би казал някой: това е работа очевидна, априористична, една аксиома. Но има аксиоми и има случаи, когато тези аксиоми трябва да се повтарят. Такъв е случаят със съвременния театър. За него е неизвестна аксиомата на публиката. Това е въпрос за театралния директор. Един въпрос наистина бодлив и низък, чиято ежедневност може лесно да подведе човека към една гама на полемика и журнализъм, но при въпроса за съвременния, днешния театър този въпрос ми се вижда неизбежен,

неотклоним и предхождащ всички други въпроси, съществените въпроси на театъра, въпросът за отношението на театъра към публиката. Театърът като изкуство, като художествено творчество налага едно-единствено разрешение на този въпрос: пренебрегване на публиката в момента на творчеството; а творчеството – това е целият театър. Само в такъв случай се развързват широко и свободно всички възможности и посоки за театралното изкуство по пътя към едно съвършено, едно монументално изкуство.

Също тъй неизбежен и неотклоним е и друг един, противоположен на този въпрос: *актьорът*. Публика и актьор: това са двете антиподни крайности, между които се създава и движи театралното изкуство. Въпросът за отношението на публиката към театъра води след себе си и въпроса за отношението на актьора към театъра, към театралното изкуство, театралното изкуство е центърът.

Ние сме наистина далеч от онова примитивно схващане на актьора като прост комедиант, „палячо“, което и досега съществува в Япония в презрителния израз: *uni no ashi* – но все пак нам липсва онова понятие за актьора, което ни е необходимо нужно: *актьорът* като художник. Обикновено за актьора се мисли – и така мислят най-вече самите актьори, – че той е само едно несъзнателно оръдие, един инструмент в театъра, който може да послужи за разни цели. Че на актьора се дава да играе, да представи нещо, и той трябва бездруго да го представи. Трябва да се мъчи да го представи. Трябва – да може да го представи. За него е достатъчен текстът на пиесата. Всичко това е почвата на баснословната актьорска фраза за „широкото амплоа“. Широкото амплоа на актьора е едно от най-гибелните заблуждения на съвременния театър. Да можеш да играеш всяка роля – това значи: да можеш да си налагаш всяка маска, която ти се предложи, маската на всеки драматически тип, на всяка драматическа фигура, на всяко драматическо лице; това значи: да се превърне театралното изкуство от вътрешно, духовно творчество в проста, външна имитация на типове, фигури и лица; изкуството изчезва, творчеството се изгубва – остава имитацията на действителността. Трябва ли един художник да рисува всичко: и портрет, и пейзаж, и жанрови картини, и натюрморт, и декорация, за да бъде пълен художник? – Шопенхауер: „Глупост е да се иска от художника да обхваща всички форми. Който иска да бъде всеобщ, става нищо; ограничението е толкова необходимо за художника, колкото за всеки, който иска да създаде, да извади нещо значително из себе си.“ Да „създаде“ – създаване – това значи: творчество; външната имитация, наподобяване на човешки лица и действия, не е творчество, а именно – имитация, наподобяване, което се достига чрез техниката на „широкото амплоа“. Онзи актьор, онзи театрален художник, за когото сцената е място

на художествено творчество, трябва да сложи черен кръст върху фразата: широко амплоа. Той няма нужда от препоръка като тази, която прави Полоний на актьорите в „Хамлет“: „Най-добрите актьори на света – както за трагедия, тъй и за комедия, за хроника, за пасторала, пасторал-комедия, хронико-пасторала, хронико-трагедия, трагико-комико-хронико-пасторала, за неразделна сцена или неограничена поема. За тях нито Сенека е твърде тъжен, нито Плавт твърде весел. И за декламация, и за импровизация – те са единствените!“ Такова „широко амплоа“ отнема на актьора всяка възможност за художествено творчество и му дава широка възможност за имитиране – и актьорът престава да бъде актьор, в смисъл: художник върху сцената, театърът престава да бъде театрално изкуство, в смисъл: творчество върху сцената. Широкото амплоа е липса на индивидуалност у актьора; без индивидуалност няма художник.

„Широкото амплоа“ е раздел между два типа актьори: актьорът-художник и актьорът-импровизатор. Актьорът на широкото амплоа е винаги импровизатор. Широкото амплоа създава от актьора импровизатор. Като предоставя себе си на своето широко амплоа, актьорът-импровизатор вижда само една задача пред себе си и се старае – със средствата, които му дава неговият „темперамент“ – да я изпълни: да приспособи към себе си драматическото лице, което трябва да представи. Импровизаторът е винаги човек с „темперамент“, човек на „темперамента“. Това е първото условие за неговото широко амплоа; второто е: да схване тона на фигурата, която трябва да представи. Това е достатъчно: и той почва. Но той не създава едно драматическо лице на сцената, а импровизира едно драматическо лице. Обаче, това импровизирано драматическо лице, създадено изключително чрез индивидуалния темперамент на актьора, ще бъде винаги не исканото драматическо лице, а самият актьор. Този печален резултат отрича възможността за едно широко амплоа и поставя тая прословута фраза в глупавата поза на абсурда. Тъкмо „широкото“ амплоа е най-тясното амплоа, защото е поставено в неразрушимите рамки на личния темперамент; и онова, което той импровизира, ще бъде винаги – той. Има наистина велики импровизатори, но това величие е до толкова ценно, доколкото е интересен темпераментът, върху който е то изградено. Художествената цена на импровизираното художествено произведение е зависима от разнообразната интересност на темперамента. Една стара истина: художественото произведение не се създава само с темперамент (т.е. „дарба“), а е нужен труд, и не един голям художник, който цял живот е гонил последното съвършенство на своето изкуство, се вижда принуден да си каже като Вагнера във „Фауст“: „Die Kunst ist lang und das Leben ist kurz!“ (Изкуството е дълго, а животът е кратък).

Свършеният актьор е онзи, който съчетава у себе си заедно с темперамента – и художество: темперамент, без който би бил сух, схематичен – и художество, без което би бил импровизатор или имитатор-типик. Имитаторът-типик е второто преображение на актьора-импровизатор и вторият защитник на широкото амплоа. Типичният актьор е майсторът на установени типове и неподвижни характери: строг баща, благ баща, любеща майка, интригант, лицемер, стар или млад бонвиван, пияница и пр. Поставен пред тия задачи, подвижният темперамент на актьора повиква на помощ опита и – особено – наблюдението: и възпроизвежда живо и конкретно тоя или она „тип“ от живота: строг баща, благ баща, любеща майка, интригант... Така художественото творчество се превръща в имитация на външната действителност. А това е извън границите на изкуството. *Преображението* е целта на актьора. Но онова преображение, което актьорът достига по този начин, е преображение на една фотографическа плоча, т.е. калейдоскоп на действителността. В него отсъства онова, което е характерно за художественото произведение: творческата оригиналност. Тук може би има *преживяване* на един външен образ, но не и *създаване* на един художествен образ; а преживяването не е още художествено творчество. Художественото творчество е *преобразяването* на преживяното. Чрез това преобразяване на преживяното (т.е. даденото драматическо лице) се получава един нов образ, който не е вече преживеният външен образ, а художественият образ, що актьорът изважда из себе си. – Това са основни положения за актьора, които запазват своята цена и смисъл във всяко време, независимо от различните схващания и цели, които се поставят на театралното изкуство. Между двата странични въпроса: отношението на актьора към своето (театралното) изкуство и отношението на публиката – втория фактор в театъра – към изкуството на актьора, – стои обаче главният въпрос, въпросът за самото това изкуство: театралното изкуство.

Творчеството на актьора не е независимо и непосредствено творчество. Не е независимо – защото актьорът твори съвместно с режисьора; не е непосредствено – защото твори (поне в съвременния европейски театър) с помощта на всички други изкуства: изкуството на драматическия поет, на художника, на музиканта; главно – драматическия поет. Изкуството на актьора е досъздаване на това, което създава драматическия поет. Драмата на поета е мъртва (драмата не се пише за четене) –: актьорът трябва да я оживи, да ѝ даде живот. Изкуството на актьора се движи безвъзвратно и неизбежно в рамките на драмата, на текста, които му дава драматическият писател. Но към това се прибавят елементите и на другите изкуства – живопис, музика –; смесват се обаче така, че се получава едно ново – друго – изкуство, което убива и литературния, и живописния, и

музикалният елемент, за да създаде свой нов елемент: театралния образ. Ясно и право казва Paul Claudel, великият съвременен френски поет, когото безбройни критици и рецензенти не престават да сравняват с Шекспира, Данте, и Есхила –: „Задачата на актьора не е да бъде интерпретатор на пиесата, нито на мисълта на поета, а да даде живот на едно драматическо лице – да създаде един сценичен образ.“ Това съвсем не значи – стесняване и ограничаване на актьора спрямо неговото изкуство. Защото работата на актьора е именно: да оживи едно драматическо лице в неговия характер и неговите действия; как: това е изкуството на актьора.

Няма защо актьорът да излиза извън границите на това, което му дава текстът на пиесата; то е достатъчно поле за неговото изкуство – стига художествената цел на писателя да не умъртвява художествената цел на актьора: стига пиесата сама по себе си, като пиеса, да бъде едно художествено произведение.

Що е художествено произведение? Каква трябва да бъде пиесата, която открива художествената цел за актьора?

Изкуството в своята цялост: поезия, музика, живопис и пр., действа с два елемента, които представят две крайности от себе си: елемент абстрактен и елемент конкретен, действителен; елемент елементарен и елемент на съчетание, съчетание на много елементарни елементи. Действителният елемент, който е съчетание на много или няколко абстрактни, елементарни елементи: това е въплъщението на едно конкретно, предметно понятие, което се възприема чрез сетивата: буря (звукова предметност), човек (пластична предметност), гора или небесна дъга (цветна предметност). Абстрактният елемент не е никакво съчетание, а една елементарност: звук, линия, цвят. Не е важно с какви елементи действа едно изкуство, а какво изразява с тях; не е важно с какви форми си служи едно изкуство, а каква духовна ценност въплъщават тези форми или тази форма: в изкуството не съществува въпрос за формата, но въпрос за духовната ценност. Ако едно изкуство, един художник си служи с абстрактни елементи, това изкуство, изкуството на този художник, ще бъде едно абстрактно изкуство. Ако едно изкуство си служи с действителни, конкретни елементи, то ще бъде едно изкуство на действителността, една реалистика. *Реалистика и иреалистика* (абстракция) са двете крайности на изкуството, между които лежат безбройни пътища и възможности. Целта им е една: въплъщаване на духа, онази сила, която създава изкуството като ритмически продукт, изкуството като ритъм. Непосредствената цел на всяко изкуство, независимо от елемента и формата, е: *Ритъмът*. Ритъм: това значи стилизирано, художествено съчетание на елементите.¹ Съчетанието на елементите е самото изкуство.

Елементът на музиката е звукът; музиката като ритъм е съчетание на звуци. Елементът на живописата е линията и краската; живописата като ритъм е съчетание на линии и краски, безразлично дали тези линии и краски съществуват в известни конкретни съчетания и изразяват една предметност: човек, дърво, животно и пр., или съществуват в своята елементарност – като линия и краска: зелена, червена, жълта, черна (напр. като картините на Кандински). Елементът на поезията е словото; поезията като ритъм е съчетание на думи – безразлично: дали тези думи изразяват (описват) една видима или мислена предметност, или съществуват в своята независима елементарност – като думи, съчетания на звук и понятие.

Нашето внимание – при въпроса за театъра – остава съсредоточено главно върху поетичното изкуство като ритъм. В поезията (като се пренебрегват няколко неулучили, нещастни опити) ние нямаме още ритмично съчетание на поетични елементарности: думи; ние нямаме още една поетична иреалистика (абстракция) – но имаме нейното начало: символизъмът или модерната поезия въобще. В модерната лирика именно думите не съществуват в своята ритмична елементарност, но като независима елементарност съществуват образите (и после – напътственото начало на Paul Verlain: *De la musique avant toute chose*). Онова стихотворение на Maurice Maeterlink напр., което почва:

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du réveil

е вече едно голямо начало на поезия като ритмично съчетание на словесни елементарности. Това в лириката обаче. В драмата то – абсолютната ритмична иреалистика – е може би невъзможно. Драмата – класическа или модерна – си остава, поне днес, върху почвата на **реалистиката**, като изкуство, което е ритмично съчетание на конкретни елементи – на езикови, звукови, пластически и психологически предметности (лица и действия).

Преди да се постави въпросът за същността на *абсолютната реалистика*, трябва да се отрази една двусмислица, едно възможно съмнение. Абсолютната реалистика и неабсолютната, лъжливата реалистика са две враждебни противоположности – или поне: две неща, коренно различни и чужди помежду си: толкова, колкото са противоположни и чужди помежду си изкуство и неизкуство. „Неабсолютната реалистика“, това, което обикновено се нарича *реализъм*, е едно безцелно и безсмислено копиране на реалността с всичките ѝ случайни подробности – един фатален гриф в изкуството, едно нещастно изкуство, което е толкова изкуство, колкото и фотографията например. Едно голямо заблуждение на естетиката отпреди 10 и 20 години и днес: реализъмът – бил той „импресионизъм“,

или „класицизъм“, „натурализъм“ дори – не е и не е бил никога никакво изкуство. Бездната между реализъм (силогизъм на понятието „реалност“!) и изкуство е толкова голяма, колкото бездната между природа и изкуство, между реализъм и реалистика. Реализмът е отражение на безцелното изобилие на подробности в нещата (предметности), на мъртвата повърхност на нещата; – реалистиката, *абсолютната реалистика* тъкмо обратно: сливане с душата на нещата. Едно дърво: реализмът гледа дървото, възприема впечатлението на дърво, прекарва светлинните лъчи на дървото през фотографския обектив на окоето – и пресъздава (фотографира) едно дърво: но то не е дърво за изкуството. Трябва да се отделиш от себе си, да се слееш с кората, корените, клоните, листата на дървото, да се слееш с душата на дървото, за да създадеш (художествено) а не да наподобиш едно дърво: абсолютна реалистика. Това значи да създадеш ритмически едно дърво, да доловиш *ритъма* на пластично оцветената предметност дърво. Ритъмът се проявява като една непосредствена *примитивност*, едно опростяване – до елементарност, – една абсолютна простота: която е абсолютната, съвършената реалистика. Ритъмът стилизира. френският художник Henri Rousseau: той рисува едно дърво, един пейзаж, една гора: стъбло, корени, клони и шума, съставена от отделни листи – лист по лист, лист до лист. – Руският художник Шагал рисува един ужасен еврей: рисува го със зелено лице и червени очи (ритъм на ужаса).

Абсолютна реалистика в драмата: една от тъй наречените „натуралистични“ драми не е художествено произведение, защото е претрупано с ненужните подробности на повърхността, защото у него липсва долавяне и създаване на ритъма на предметностите; една натуралистична (реалистична) драма е копие на една действителност, *Un coin de la nature*, както казва Зола – ergo: не е художествено произведение, защото не е ритмическо съчетание на конкретни елементи, предметности. В природата не съществува ритъм. Абсолютна реалистика, ритмическо съчетание на (пластически, езикови, психологически и пр.) предметности, съществува напр. в драмите на Метерлинк и във всяка истинска класическа (то значи: съвършена) драма. Такава една драма открива художествени цели, дава възможност за абсолютната реалистика на актьора – за изкуството на актьора. Между скоби – няколко думи за „класическата драма“. Има мнозина, които не могат да примирят в съзнанието си понятието класическа драма и театър; това произлиза от невежественото искане на абсолютна реалност (реализъм), а не на абсолютна реалистика: едно драматическо лице, което е трябвало да бъде истински, „действителен“ човек, не можело да говори в стихове, не можело да говори на себе си монолози и т.н.; – забравя се обаче първата заповед на изкуството, която гласи:

изкуството не е възсъздаване на една действителност; истината е порок в изкуството.

Типични примери на „абсолютна реалистика“ в драмата са драмите на Морис Метерлинк. Но след ясното и понятно идентифициране на понятията реалистика и примитивност ще бъде може би излишно да се прави подробен анализ на някоя от тях с цел да се изтъкне тяхната примитивност, простотата на техните линии и бои; това ще се види и разбере още по-ясно при следващото по-долу разглеждане на абсолютната реалистика в играта на актьора, в театралното изкуство изобщо. Едно обаче: художествената красота на Пелеас или Мелизанда, или Аглавена не произлиза от това, че тези драматически лица са лица от един приказен свят, но напротив – от това, че в тях е доловен и вплотен ритъмът, основната, елементарната линия на такива именно лица и действия, тяхната примитивност, тяхната неразложима простота. И за това те изглеждат приказни, недействителни; всъщност обаче въз основа на своята абсолютна реалистика, която ги прави недействителни (то значи: продукт на изкуство!), именно въз основа на своята реалистика – те имат своята ритмична плът и кръв, която ги прави живи и действителни. Ритмичният живот на един художествен образ е нова – художествена – действителност, различна от природата – нехудожествена действителност. Съвършено право и изящно казва Remy de Gourmont по този случай: „En ce sens, les petits drames de M. Maeterlinck, si délicieusement irréels, sont profondément vivants et vrais; ils ne sont pas des abstractions, mais des synthèses; en somme ils sont réels, force d’irréalité.“²

Абсолютната реалистика в театралното изкуство – днес тя не съществува. Може би затова именно, че на това изкуство почти никога не се е гледало като на изкуство; и затова – както беше дума още в самото начало на тази книга – театралното изкуство си остава и до днес изкуство с една двусмислена и неизбистрена същност, една височайша неориентираност. Тъкмо тук естетически заблуждения могат да намерят и са намерили простор на развитие и вкореняване. Не съществува никаква поплачевна нехудожественост от тази, която владее в съвременното театрално изкуство; една фалшивост, която не може да се нарече дори художествена, тъй като всеобщият реализъм на днешния европейски театър не е сам по себе си никаква художественост, никакво изкуство, – никога реализмът не може да бъде изкуство.

Тъй като драмата е художествен род, който действа – както се казва вече и доста подробно – с конкретни елементи, – звук, форма и движение – с предметности, които имат свои враждебни двойници в действителността и живота: ето че театралното изкуство е подвъргнато на една чрезвичайна

опасност: да унищожи себе си като изкуство. Първата непосредно близка мисъл при четенето на една драма е: че пред нас се разтваря един кът от живота, че известни същества от живота разнизват пред нас пътищата на своя живот, на своите страсти и страдания; това е и първата непосредствена мисъл на актьора (безспорно – но при една драма, която според израза на Зола е „един къс от действителността“). Онова съвършенство в театралното изкуство, което се смята за едно художествено *plus ultra* и което съществува напр. в Кралския театър в Дрезден или в прословутия Московски художествен театър, не е нищо друго освен едно съвършенство на реализма, съвършенство на една безусловна нехудожественост. Съвършенството, което се дири и постига тук, е права последица на една крива цел: да се играе живо, действително, тъй че да се дава на зрителя пълна измама, пълна илюзия на една действителност; зрителят да забрави, че стои в театъра и гледа пред себе си една изкуствена гора напр., една изкуствена нощ с изкуствена буря и изкуствени светкавици, сред която се лута безумният Лир, но да си мисли зрителят, че това е една *истинска* действителна гора, една *истинска* нощ, с *истинска* буря и *истински* светкавици, и под тях – самият Лир. Всуе: и най-голямото съвършенство в това подражание на природа и действителност ще бъде винаги един съвършен нехудожествен натурализъм и една сърцераздирателна липса на изкуство. Целта на режисьора при декорите е да даде на окото пълна измама на гора, планина, дворец, улица и пр.; целта на актьора при неговата игра е да представи драматическото лице, което му е дадено колкото се може по-живо, съвсем „живо“ – и той се стареа да вмести в своята игра всички натуралистични подробности, които може да притежава това драматическо лице в такъв и такъв момент, при такова и такова положение. При поставянето на известни стари пиеси, чието действие става напр. в началото на 19 век, Московският художествен театър – в интереса на пълната илюзия – си доставял от всевъзможни антикварски магазини костюми, столове, маси, дори и кибритени кутии от онази епоха, в която се развива пиесата – в интереса на пълната илюзия: напразно! Театърът става „археологически музей“: а глупавата жажда към правдива нехудожественост поставя пред рисуваното небе – живи цветя и дървета.

Ясно е: в съвременното театрално изкуство – игра на отделния актьор, ансамбъл, декори и пр. – липсва онова опростяване на предметностите до тяхната елементарна ритмична линия, онзи ритъм, онази примитивност, която е същност на всяко изкуство. И затова съвременният театър е създал онази лъжлива формула на широкото амплоа, което значи: да може актьорът чрез опита на своята наблюдателност да вплива в своята игра всички възможни натуралистични подробности, които биха направили

едно известно драматическо лице, една определена драматическа ситуация – действителна, „естествена“: средството на „широкото ампло“ е наблюдението на действителността, целта – възпроизвеждане на действителността. Художественото творчество е заменено в съвременния театър с: наблюдение и възпроизвеждане – техника на Реализма. Но сред лъжеизкуството на реалистичния театър преди 15 години се раздаде страшният протест на съзнателни художници: „Не реализъм – а стил!“ – както го формулира Гордон Крейг.

Зачатък на *абсолютна реалистика в театралното изкуство* се появи за първи път в изкуството на Max Reinhardt. Но тази реалистика съществува само при външната постановка на една пиеса – в декорите, не обаче и в самата игра на актьора, в неговата пластика, дикция, мимика и пр. Райнхард работи от 15 години в Берлин и има европейска известност на голям режисьор и на човек, който е притежател на едно от най-големите имена в историята на театъра; но основното и единствено оригиналното (в смисъл: художественото) в режията на Райнхарда – това е само неговата сценична обстановка, в която (не винаги обаче) се достига едно голямо ритмическо опростяване на линията, една голяма примитивност. Но играта на актьорите при Райнхарда е също тъй реалистично-натуралистична, както и другаде. Тази игра звучи като остър дисонанс спрямо общата ритмична примитивност на сценичната обстановка. Разбира се, и тук Райнхард е надминат от мнозина други и може да бъде далече още надминат, но на времето си той беше едно първо и силно начало. Днес театралното изкуство е насочено към постигане на един завършен ритмически (т.е. стилизиран) художествен образ във всяко отношение – не само външно (сценарията), но и вътрешно – което е най-важното! – (играта на актьора). По този, последния въпрос и на това място бих искал да цитирам онова, което големият драматически поет *Пол Клодел* иска от актьора за своите драми; то съдържа и много общи мисли, много необорими истини, които са същина на художествения – стилния – театър: –

Актьорът е художник, а не художествен интерпретатор. Неговата задача не е да поясни известен текст, а да оживи един образ. Затова той трябва да бъде изпълнен от духа и чувството на изпълняваната роля. Не е важно: да предаде актьорът всевъзможните тънкости и подробности или пък да предаде на ролята един издържан и неизменен тон, но – да не загуби от погледа си най-голямото възвишение на всяко едно явление, върха, който доминира над всичко останало. Често актьорът увлича не с това, което говори, но с това, което би могъл да говори. Една роля се създава чрез това – че актьорът е способен да схване в разни времена различната важност на отделните нейни части.

След вживяването най-важно нещо е за мене музиката. Един приятен, ясен в слоговете на своето произношение глас и общият съзвучен концерт на отделните гласове в диалога – независимо от голия смисъл на думите – ето почти всичко достатъчно за предаване духа на работата.

В интереса на това музикално стремление при създаването на ролите аз съм против всяка остра, разкъсана, начупена дикция. Не трябва да се разкъсва магията, която свързва отделните фигури помежду им. Мисля, че и без сценични насилия актьорът може да намери достатъчно средства, с които да всели в сърцето на зрителя чувството на болка или отчаяние. А ако въобще са потребни викове на сцената, колкото по-рядко се употребяват те, толкова по-силно е тяхното въздействие.

Също тъй трябва да се отбягва в играта и жестовете всичко остро, пресилено, изкуствено, несвързано – и да се запазва винаги чувството на съответствие и такт. Особено ме дразни тъй нареченият „сценичен ход“ –: две големи стъпки, една малка – и спираш. Никакви гримаси, никакви гърчения. В момента на страстен разрив пред внезапното избухване трябва да се предпочита трагично забавеното движение, което се усилва постепенно преди завършека си (в гласа и жестовете). Но и тук актьорът трябва да се предпазва от неподвижност и елегантничене и да се допитва най-добре винаги до собствената си натура.

Великото изкуство започва оттам, дето са доунищожени всички излишности. Но все пак, под предлог че трябвало да се изпълни пространството на сцената, актьорите винаги се стараят да ходят насам-натам, да стават, да сядат, да се обръщат – всичко свършено излишно и непотребно. Нищо не ме дразни повече от това: да видя един актьор, който – в диалог със своя партньор – се мъчи да изпише върху лицето си с най-големи тънкости предизвиканото от него вълнение от думите на партньора. Нека по-добре такъв актьор се постарее да издържи дълбоко спокойствие и ако е нужно, да остане дори неподвижен. А ако би могъл в това да вложи, и изглед на смущение, зрителят ще му благодари двойно.

За всеки момент от пиесата е нужно особено държание, особено положение и жестовете имат дотолкова само право да съществуват, доколкото спомагат за изграждането и – след това – за разпадането на това положение.

Тези разсъждения имат за цел да приведат към размишления актьора, който познава добре своите сили и средства, а не да му пречат и свързват и да го превърнат в безжизнена кукла. Достатъчно е, ако от казаното по-горе той извлече едно общо схващане за сценичното изкуство, което схващане да му послужи по-нататък като ръководно начало.

И – няма защо да се играе за публиката, актьорът трябва да бъде в състояние – себеотрекъл се като всеки велик художник – да дири и желае

не успеха, а щото: художественото дело (пиесата), на която той трябва да даде живот, да бъде, доколкото е възможно, напълно възсъздадено и оживяно на сцената. Може би тъкмо в това пренебрежение на публиката да се крие магията, с която може да бъде завладяна тя – публиката.

Целта на театъра – да се оживи една пиеса със своите лица и действия (и по този начин да се създаде едно съвсем ново изкуство) е цел, която се достига чрез съвместните усилия на режисьор и актьори. *Режисьорът* е духът, който обединява и ръководи към желания художествен резултат работата на отделния актьор и на всички актьори заедно (ансамбъл). В ръката на режисьора стои цялата постановка на една пиеса, затова театралното изкуство е всъщност изкуство на режисьора. Режисьорът създава актьора, насочва играта на актьора, създава декорите, дава идеята на декоративния художник, създава осветлението, създава музиката на диалога и пр. За тази цел режисьорът трябва да има една безкрайна всеобща култура, която да му дава онова положително художествено схващане, с което може да се достигне желаното монументално изкуство, то значи: изкуството, освободено от всякакви подробности на повърхността и обособено като ритъм, какъвто е абсолютната реалистика със своя примитивизъм. Работата е дълга и тежка и има вид на труд.

Какво трябва да бъде *театралното изкуство като абсолютна реалистика*? Неговите принципи избликват днес ясно пред нас като плод на една дълга – вече 20 години – революция в театъра, в която имат особено голям дял руси (Мейерхолд, Станиславски), немци (Райнхард), французи (Люне По) и английският декоративен художник Гордон Крейг; тия принципи: само с минимум средства се постигат максимум художествени ефекти, затова – трябва да се унищожи външният блясък на досегашния театър, който мами само окото на наивния зрител (а театърът не е за наивни зрители); зрителят не идва в театъра, за да гледа блясък, декори, костюми и реквизит, а – актьора, пиесата; затова – по-добре е актьорът да остане върху празна сцена, отколкото да бъде затрупан с декори, тежки одежди и непоносим грим; а целта на актьора (под ръководството на режисьора, който създава и свързва всички части в едно) трябва да бъде – не да ни даде една „фалшификация на действителността“, а – да събуди пред погледа на зрителя (в неговото въображение) художественото видение, художествения образ, който се иска; а за тази цел е достатъчен – нужен! – един спокоен тон на речта, без тремоли и изкуствено хълцане; спокойна, а не бърза реч, защото великото художествено е възвишено, а не нервно, и защото най-силното вътрешно вълнение не ще бъде предадено – събудено – у зрителя с викове, гърчене, неистови жестове и действителен, искрен плач, а само с очите, устните и гласа. Опит върху четири

познати пиеси: „Хамлет“, „Призраци“, „Мелизанда“ от Метерлинк, „Едип цар“ от Софокла.

Хамлет: това е, преди всичко, един характер толкова комплициран и двусмислен, че актьорът, който ще се реши да го играе, или трябва да е човек със стихийна художническа мощ, или пък – с безподобна наглост. В гърдите на Хамлета се кръстосват пътеките на безбройно много качества, способности, страсти и чувства, че да се сизелира това драматическо лице в една ритмична линия е една задача, под която ще се прекършат не малко плещи. Хамлет е млад: между 23–25 години, но не върху една сцена са се виждали хамлетовци по на 40–50 години. Човек не трябва да се заблуждава от дълбочината на характера и да прави сина на Гертруда по-стар от своята майка. Първото страдание за актьора е това: да може да събере всички черти на Хамлета в неговата младост; без при това да се получи ефект, като че ли приписва тези черти като слабости на неговата младост: Хамлет е герой на една трагедия.

Завесата се вдига: Царят говори своите лукави слова пред глупавите царедворци, присъствува Царицата, присъствува и Хамлет. Още тук, в дългото мълчание, Хамлет трябва да покаже себе си, с целия свой характер – в самото мълчание. Той е в черна дреха и стои неподвижен, без да гледа другите – но той вижда и чува всичко и не изпуска нищо, защото той е тръгнал вече по следите на едно престъпление – убийството на баща му и позора на майка му. В цялата тази сцена (2-ра сц. от 1 действие) Хамлет проговорва само два пъти – но в малкото думи изразява целия себе си. Царят: „...А вий, мой братовчед и син мой, Хамлет –“ Хамлет (настрана): „По-много родство, по-малко роднинство.“ Втория път – Царицата: „Защо тогава за тебе то (смъртта на баща му) изглежда толкова странно?“ Хамлет: „Изглежда?“ – Не – то е! „Изглежда“ няма!“ – Съмнение, подозрение, недоверие; скръб, страдание, съжаление; гордост, твърдост, презрение; остър ум, прозорливост, затвореност и ирония към майка му: всичко стои в тези думи. А всичко това актьорът трябва да изрази само с едно полуиздигане на очите към майката, една незабележима усмивка, едно значително мълчание преди усмивката и преди думите, които ще каже след усмивката – с един глас, който е бавен, но твърд, тих, но внушителен. Тези първи думи на Хамлета са пробен камък за актьора: вместо да сведат целия характер на героя и всичката тежест на този важен момент към голямата простота на едно мълчание, един поглед, една усмивка и един глас, актьорите, които играят Хамлет (актьори със слава!) се изстъпват обикновено напред, блясват с един орлов поглед и строго извикват: „Изглежда?“ – Не!, и пр.“ – След това, в отделните сцени с Хорацио и Марцел, с Полоний, с Офелия, с царя (при молитвата му), с царицата и

пр. Хамлет разкрива поотделно всички черти на своя характер, който се съдържа в първите му няколко думи, които казва на сцената. Особено в своите монолози: трагедията на Хамлета се развива – самия него, тогава, когато е сам – но тогава той не се гневи, не вика, не разсъждава, но – страда. Схване ли се *вътрешното страдание на Хамлета* като обединяващо настроение във всички негови действия, мисли и чувства, тогава актьорът – при сцените Полония, когато Хамлет се прави на луд – няма да ни представи един луд, а една душа, която страда и се маскирва с ирония; при сцената с Офелия – няма да ни представи една любовна кавга, а пак – душата, която страда вътре в себе си, и т.н.

Хамлет, стилизиран в ритмичната линия на една абсолютна реалистика, е – външно: слаб, бледен, с неподвижен, но дълбок поглед, бавен, с бавни движения и бавен вървеж (изобщо с малко движения и вървеж), в черна дреха (само на терасата, в сцената с духа на баща си и в гробищата, при погребението на Офелия, с черен плащ), глас бавен, който изразява тежка мисъл, с леки, но остри усмивки (пред майка си и Офелия); вътрешно: страдание на мисълта, в което се сплитат гордост, мистицизъм, недоверие, съмнение и безпомощна воля.

Пиесата „Хамлет“ може да се играе едва ли не и без декори; терасата – нощ, никакви декори: тронната зала – завеса с едри декоративни шарки и прост трон; салонът (при знаменития монолог на Хамлета „Да бъдеш или не?“) – тъмновинена завеса с един ред бели звезди напр.; гробищата – няколко кръста и т.н.

Призраци: не Освалд, но майката, г-жа Алвинг, е главната роля; обаче Освалд заграбва първото място в пиесата, тъй като той се явява като агент в пиесата, като жив призрак пред очите на г-жа Алвинг. Един млад, способен човек, който е узнал една съдбоносна тайна и носи в себе си тази тайна, която му е непоносима, защото разперва пред него крилата на един огромен неврастеничен страх: „Не болката, майко, но този страх... страх...“; страхът е неврастения и е адекватен с безсилна умора; дори и влюбването на Освалда в Регина, ако може да се говори за такова, е плод на неговата болезнена умора: тази вътрешна ритмична линия обединява и цялата външност на Освалда в един общ ритъм: Освалд е бледен, бавен, меланхолен, чужд, говори бавно и речитативно-меланхолично, върви провлечено-разлюляно, движенията му са уморено-нерешителни, целият му вид прилича на полупробуда. – Майката: твърд, съзнаван страх, който прилича на ужасението на един зрител. – Цялата пиеса стои под сянката на този или съзнателно упорит, или несъзнателно безсилен страх, страх от призраци: сцената е сумрачна, четири тъмни стени, безшумна врата, маса, широк тъмен прозорец, зад който няма слънце: („Слънцето, майко, слънцето...“)

Тази простота на абсолютна реалистика, която може да се прояви в „Призраци“, показва вида на тази пиеса: дълго време „Призраци“ минаваше за образец на натуралистична пиеса; ни най-малко една натуралистична пиеса не може да представи някаква художествена цел за театъра – в смисъл –: простор за абсолютната реалистика на актьор и режисьор. Но, разбира се: и „Призраци“, като всяка друга пиеса, може да бъде щедро разрушена и погребана под безбройни повърхностни подробности, които отнемат живота на всяка пиеса и на всяко изкуство. Така е било и при покойния шеф на натуралистичния театър в Германия Ото Брам, така е и при Райнхарда: тук не съществуват никакви призраци при постановката на пиесата „Призраци“; то значи – не съществува самата пиеса, тя е загубена между външните подробности.

Пелеас и Мелизанда: безсмислена е онази предварителна забележка, онази предпоставка на всички театрални критици – че лицата на Метерлинковите драми били от един чужд приказен свят³; такова едно впечатление от драмите на Морис Метерлинк произлиза от това именно, че самите драми са построени върху художествените основи на една абсолютна реалистика, на един абсолютен примитивизъм, който напомня картините на Ботичели или английските прарафаелисти от средата на 19 век. Драмите на Метерлинк се развиват толкова в един приказен свят, колкото и „Хамлет“, или „Крал Лир“, или „Макбет“. Само че в тях ритмичният примитивизъм е доведен до съвършенство; и актьорът може да ги играе точно тъй, както му предписва авторът, без да се бои, че ще сбърка в пътя към своята художествена цел.

Самото действие в „Пелеас и Мелизанда“, както и във всяка друга Метерлинкова пиеса, е съвършено опростено, фабулата е най-обикновена, интрига почти не съществува; съществува, обаче, непогрешното художество в изпълнението. Пелеас се влюбва в жената на брата си, Мелизанда, но съвсем неусетно, безшумно, небрежно, Патосът на неговата любов е една небрежност (*nonchalance*), която се разлива кротко и тихо с ритъма на стансовия трохей. Този ритъм владее в неговите движения, в неговия глас, в неговите чувства, в неговите желания. Гласът му е звучно тих, еднообразно миньорен; ходът и движенията му са прилични на един бавен танц; в това стои целият Пелеас; цялото драматическо лице Пелеас може да се изрази само в простотата на външната линия. – Към тази ноншалантна плавност се прибавя у Мелизанда трепетът на една боязливост: („Не ме докосвайте! Не ме докосвайте!“) и тишината на една здрачна мечтателност. Цялата пиеса има ритъма на един бавно мечтателен танц. Простотата на декорите в същия този ритъм се разбира от само себе си. Гората, в която Голо намира бъдещата си жена Мелизанда, може да се

предаде само с една зелена прожекторна светлина, пресечена от няколко черни линии (стъблата на дърветата). Кулата, на която стои Мелизанда, ще бъде тъмносиня сред вечерния здрач, създаваща една ритмична хармония с русия поток на косата ѝ. Входът на пещерата: един черен отвор, върху който пада бледозелена лунна светлина. (В друга една пиеса на Метерлинк – „Аладина и Паломид“, – дето четвъртото действие става в една пещера, всичко може да се предаде само чрез синьо-виолетови светлини върху тъмното платно.) Няколко думи за музиката в драмата; някои сцени от „Пелеас и Мелизанда“ могат да се играят при тиха музика зад сцената, която да усилва и допълня общата ритмична линия⁴, а някои пиеси – напр. „Седемте принцеси“ – могат да се играят цели под звуците на една тиха музика. В края на краищата театралното изкуство е изкуство, което включва в себе си средствата и ефектите на всички други изкуства: музика, живопис, поезия, танц („Саломе“ от Уайлд например) и пр.

Едип цар: тази единствена по силата си трагедия в античната литература е връх и образец на всяка драма. Действието е едно, просто, едвам не без движение, но с неимоверна сила на трагизма: затова именно, че майсторската ръка на Софокла е сложила и насочила това действие по ритмичната наклонност на едно перпетуелно движение, една непринудена, непредизвикана психологическа завързаност на моментите, която се развива постепенно в едно все по-голямо и по-голямо ритмическо напрежение, завършващо неминуемо с един внезапен разрив. – Едип е човек, надарен с всички добродетели на младостта и щастието: сила, красота, жизнерадост, царствено величие и преди всичко – остър, неотклонен ум (това е човекът, който е разгатнал гатанката на Сфинкса), но на този неотклонно остър ум той става жертва: главното действащо лице на трагедията стои въвн от нея: пръстът на една невидима Съдба. Едип дири един престъпник, убиеца на баща си, а това е сам той; но той не го знае, той не знае баща си, знае, че е убил един човек, но не знае, че той е баща му, не знае, че се е оженил след това за царицата Йокаста, която е майка му – докато най-сетне падат всички завеси на неведение и лъжовно щастие и Едип си избобда очите. Вярата в своето чисто щастие: „О! Аз съм син на Щастието!“ – това неволно заслепение – и, от друга страна: острият ум, който неотклонно дири, и царствената мъжественост, която няма да отстъпи пред нищо: това създава ритмичната линия на драматическото лице Едип. Едип отдръпва с един величествен жест пурпурната завеса пред входа на двореца и се появява на стълбите, дето в печален напев народът зове: „Едипе! Едипе!“ Той е само с една бяла риза, препасана с пъстър пояс, жезъл в ръката и червена лента на челото. Проста, бяла фасада на двореца, бели, каменни стълби и върху тях Едип – това е цялата проста

външност на трагедията. Едип дири виновника за нещастieto на града Тива: той е цял само дирене, с твърдата вяра, че той е син на щастието – това е основата, ритмичната линия в играта на Едипа: наведен напред, с остър поглед, увлечен, смел, неотклонен. Това *напрежение пред един изход, който се не знае и не съзнава*, владее всички лица и цялото действие – то е ритъмът на трагедията „Едип цар“.

Да се изложат в една книга всички подробности на една игра, създадена по законите на една абсолютна, ритмична реалистика – значи: да се напише цял един режисьорски проект за инсценирането на тази или онази пиеса – а това е невъзможно; то може да се покаже най-добре от самия режисьор при инсценирането на една пиеса. Но от това, което се каза дотук, се вижда ясно, че при безусловно необходимата Абсолютна реалистика в театралното изкуство важно е едно: да се избягнат всички натуралистични подробности, които могат да направят една пиеса в своето действие и лица „естествена“, „истинска“, защото не това е целта на изкуството, а – да се остави изкуството да съществува като *изкуство*, като творчество на духа: това е тъй нареченото *монументално изкуство*. Videant consules!

Едно обаче: върховната примитивност, в която се съдържа художественият елемент на сценичното изкуство, обхваща както обстановката на сцената, тъй и самата игра: – всичко онова, което се нарича дикция, интонация, мимика и пр. Това са понятия съвършено опасни. Защото отвеждат тъй лесно към онова, което се нарича „театрална поза“, „шаржиране“ и пр.

Говорът на сцената: задачата на актьора е да оживи думата, да даде на мъртвата напечатана дума нейния жив смисъл и нейния звук, нейната музика. Обаче колко често актьорът изнасилва думата в името на онова, което се нарича „преживяване на сцената!“ А това не е нужно. Една дума, възпроизведена в своя смисъл и музика, е достатъчно в състояние да преживее сама себе си (една дума, възпроизведена в своя смисъл и музика). Стъпвайки изключително върху този прав принцип, берлинският футуристически актьор Рудолф Блюмнер – мъж с големи способности – създава цялото свое изкуство. Той оставя всяка дума да съществува и действа самостоятелно – като ѝ предава (чрез произношението) нейния смисъл и музика, Блюмнер произнася напр.: крр-ъ-в; дълбо-ко; ужжас и пр. Тук не е нужно да се извика думата „ужас“; произнесена така – (ужжас) – тя съдържа в себе си всички свой смисъл, който ще се схване дори и тогаз, когато думата се каже с най-тих глас. Защото така тя съществува със смисъла на своя звук, на своята музика. И притежава ефекта си.

Кръстю Сарафов обаче – актьор от голяма величина – постига своята сценична цел, своя ефект не чрез музиката на отделната дума, а чрез общия каданс на речта си: една вярно избрана и точно размерена напевност, която

превръща говора в речитатив. Но в това именно се съдържа художествената красота: речта и думата са освободени от всяко насилено преживяване и преживяването намира изражението в темпа и модулацията на самата реч. „Да бъдеш, или не...“ – как се говори, как се вика този монолог! А той може – не, той трябва да се произнесе бавно и на една и съща нота (сол); важен е тук само темпът, паузите, кресчендите и декресчендите на темпа.

По този повод – говорът – две думи за една работа от много голямо значение, на която обаче не се отдава обикновено никакво значение: тембърът на една роля; и 2-ро: хармонията в тембъра на всички роли помежду им. Това е работа, която се предоставя на художественото чувство на режисьора: нека той го има. Въпросът е: може ли Хамлет да бъде и тенор, и бас – безразлично ли е това? И – съотношението, хармонията между гласовете – напр. на Макбет и Леди Макбет: или – на Пелеас и Мелизанда.

Мимиката: ето една вещь излишна и ненужна – черното престъпление на всеки актьор. Защо е нужно гърчене на лицето, когато всичко могат да изразят очите? Художествената примитивност в театралното изкуство изисква обуздаване на мимиката. Един човек, който прави твърдо впечатление в това отношение е кинематографическият актьор Бернд Алдор: той няма никаква мимика, никакви жестове, никакви движения – а това действа силно.

В пътя към монументалното изкуство на простотата – важен е преди всичко принципът: простота; дирене на основната ритмична форма и линия; възсъздаване на ритъма на отделните драматически действителности: абсолютна реалистика, стил. Това е театралното изкуство, което трябва да се желае.

¹ Върху ритъма в изкуството вж. отличната и умно написана книга на немския скулптор Oswald Herzog: Rhythmus in Kunst und Natur, Berlin, 1914.

² Вж. Remy de Gourmont, Le Livre des Masques, t. I. Paris, Mercure de France.

³ Вж. напр. в книгата на Siegfried Jacobsohn върху Max Reinhard, Berlin, 1990, Erich Reiss Verlag, стр. 55.

⁴ Цялата пиеса „Пелеас и Мелизанда“ е дотолкова музикална в своята същина, че е изкусила Клод Дебюси да ѝ напише музика.

Книгоизд. „Везни“, Ст. Загора, 1918.

Ботьо Савов

СЦЕНАТА

Сцената е врата от света към свръхсвета. Смисъл и цел в съдбата на човечеството (отразена в съдбата на човека) съзира ясновидецът, разкрива поетът и въплъщава идеята в произведението.

Несъзнати и неродени блуждаят през света зачатъците на всички идеи. Човекът, обаче, израства из хаоса и не знае покой преди да е намерил, докоснал и оплодил една идея (превъзмогнат и освободен идеал). Поетът създава космическия пръстен. Неговият живот е: да носи духа, да въодушевява светове.

Поетът на миналото беше певец или разказвач на приказки. Поемата и разказът лежат – погребени съкровища – в нашите книги. Ний обичаме билото преди нас – трепета и страхопочитанието пред царството на боговете. Драмата, обаче, е настояще: хиляди едновременно изпълва *едно* действие и *една* идея. Тук религията е обществено дело, – общественото дело – най-свещена религия. Тук поетът, духът, обгръща милиони!

От епоса на елините (въпреки Софокъл и Аристофан, които още тогаз предчувствуваха целта на драмата) – през „драматическата поема“ на Шилера – ний стигаме до днешната драма, в която действието не е вече нищо друго, освен гориво на идеята („Към Дамаск“ от Стриндберг, „Хората“ от Хазенклевер). Поетът не създава повече фабули, не размишлява повече върху съдбата. Човекът самосъзнава себе си и поема сам направляването на своята звездна система. Духът детронира династията на Бога. Човекът открива своята космическа същност и право. Не съществуват вече никакви исторически драми, нито култ към нещо. Над войната на робите и подтиснатите се издига борбата на духовете. Хоризонтът е един пламтящ огнен пръстен. Бъдещето гради своите театри като барикади против смъртта и околната среда.

Сцената е врата от света към свръхсвета.

Сп. „Везни“, г. I, 1919–20, кн. 3.

Гео Милев

НАРОДЕН ТЕАТЪР

ХУДОЖЕСТВЕННОТО РЪКОВОДСТВО БЕЗ АВТОНОМИЯ

Никога Народният Театър не е падал тъй дълбоко в преизподнята на художественото невежество и художествената анархия – както днес: това впечатление имат всички ценители на изкуството у нас – близки или отдалечени от Театъра.

Народният Театър е бил – от деня на своето откриване – жертва на една фатална политика, водена от М-вото на просветата и доведена днес с един замах, до нейния последен резултат: политика на некултурната *зависимост* за един културен институт – бих нарекъл аз тази политика; с други думи: отнемане *автономията* на Народ. Театър.

Всяко художествено творчество е по необходимост индивидуално; защото е по същина плод на съзерцание. В театъра, дето имаме колективно творчество – за да получим единен, цялостен художествен резултат, трябва да имаме *една* художествена воля, обединяваща отделните индивидуални творчества (на актьорите) в едно общо, единно усилие към желанието художествен резултат. Тази художествена воля – не ще и казване – трябва да бъде: първо – силна и, второ – особено при държавния театър, какъвто е нашият Народ. Театър, – независима и неограничена; *автономна*: само тогава могат да бъдат постигнати ценни художествени резултати.

Ако досегашните културни управления на страната имаха поне частичка от понятие за работата в един художествен институт, в един театър – Народ. Театър щеше още от самото начало на съществуването си да бъде оставен като съвършено автономен държавен институт, който да се развива по своя собствен път – по пътя на изкуството –, а не по волята на онези – некомпетентни в художествено отношение хора, които... са му давали някакви незначителни годишни субсидии. Но днес, когато Народ. Театър е лишен от каквато и да е държавна субсидия – той е лишен окончателно и от своята автономия; това е последният резултат на постоянната театрална политика на М-вото на просветата, резултат, постигнат от днешния Министър на Просветата; негова е заслугата. Дали г-н Министърът мисли, че като отнема окончателно на Народ. Театър необходимата за него автономия – че това е художествена полза за самия театър?

Не. Но що значи да бъде Народният Театър без автономия?

Това значи: да бъде управляван и направляван от хора, които нямат нищо общо с театралното изкуство, които не познават театралната работа: министри, главни секретари, началници на отделения, вътрешни и външни съветници в министерството... А работата в театъра – както всяка работа, особено всяка художествена работа – е работа на специалисти, на звани и призвани: дали случайните министри, секретари и началници са тези желани специалисти, са призваните служители в храма на Мелпомена?...

Смешно, нали?

Ах, да! Но Народният Театър все пак си има директор, артистически секретар и главен режисьор, (чужденец при това). Но тук е главният възел на въпроса за театралната автономия: какво значение могат да имат тези служби, когато М-вото на просветата държи театъра цял с своите лапи – налага репертоар, нарежда програма, диктува вкус и задачи? – какво друго значение могат да имат тези служби освен значение на *служби*? Една кукла – две кукли – три кукли; три риби безгласни: това е днес артистическият съвет, художественото ръководство на Народ. Театър. И не може да бъде иначе. Ако художественото ръководство на Нар. Театър не се състоеше от кукли и безгласни риби, Министерството на просветата нямаше да може да му отнеме и остатъка от автономия – нямаше да бъде пълновластен (неотговорен) правител в театъра. Лицата, които днес управляват театъра – директор и секретар, – да, те са най-добрите и единствено подходящите за обезличаване, убиване и погребване на театъра.

– Докога, о, Катилина?!

Един е днес викът, който в предсмъртна агония надава българското театрално изкуство:

АВТОНОМИЯ НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР!

Господин министърът трябва да схване, че има един само път: *да даде пълна автономия на Народния Театър*. А това значи: да разгони от театъра безгласните риби, на които уж е поверено неговото „художествено ръководство“. А това значи: да задрасне своите собствени дела. Нека даде Народ. Театър под наем! Или нека предостави на актьорското тяло право да си избере директор, секретар и режисьор!

Дали той ще има тази сила на духа?

Той, който се бори днес и против автономията на университета?

Но над Народ. Театър пиши смъртната коса, размахвана от днешното Министерство на просветата, начело на което, както се говори, стои –

horrible dictu! – г. Д-р Донев... Трябва да се строши тази коса! Трябва да се започне борба против М-вото на нар.просвета, борба, в редовете на която не трябва да липсва нито един културен български гражданин.

Българи! Изкуството е в опасност!

БЪЛГАРСКИЯТ РЕПЕРТОАР

Плодовете са налице: *Ивайло* и *Свекърва*.

Без парадокс: най-добрите български пиеси: една „историческа“ и една „битова“. Защото това е българската драма днес: историческа и битова: Вазов и Антон Страшимиров. Пък и това е днес цялата *официална литература* в България. Ето я триумфираща върху официалната българска сцена в Народния театър: Вазов и Страшимиров. – Непристъпни твърдини в българската литература: – но нека оставим настрана тази мъртва заслуга, че са работили 30 или 50 години „в полето на българското слово“; какво значение имат те днес за изкуството – за българското изкуство – за българския живот – ерго: за българския народ, към който непрестанно се апелира? Увенчани художници на българското слово, лауреати! – дайте ни вашите художествени заслуги! –

Отговорът гласи: Ивайло!

Отговорът гласи: Свекърва!

Печален, но неотменен жребий: – ний нямаше да изпадаме в смешната поза на донкихотовци, да нападаме сламени плашила, разръфани от времето и вятъра, ако да не бяхме оградени от една свирепа тъпа рицари на тъмнината и невежеството, която се плаши от сламените плашила: официалните плашила в българската литература.

Дети пугаят се!

Ивайло: Излишно е да мерим чудовищните сили на този герой с някакви висши и нови задачи на драмата; неговите драматически сили сразява и гимназиалният учебник по теория на драмата: де е тук драмата? действието? – де е завръзката, развързката, конфликтът, трагизмът на героя? – Няма ги! Но героят е герой – и трябва да вика, да се пени, да реве!

Свекърва: В първия брой на новото свое списание „Наши дни“ Антон Страшимиров рецензира играта на г-жа Будевска в неговата комедия („Свекърва“) приблизително така: актрисата играла добре, защото имала пред себе си една ясно-очертана и оформена фигура (фигурата на свекървата). Каква фигура е това? *Драматическа* фигура – или *тип*? Типът в драма или разказ не е никога плод на художествено творчество, защото – преди всичко: е копие на известна действителност. Има типове, които са съчетание на няколко елемента, разхвърлени на различни места в действителността;

в такъв случай авторът все още може да има известна заслуга, макар и нехудожествена: заслугата на събирач. Но типът на свекървата в комедията на Ан. Страшимиров не е дори и такъв – и авторът е лишен дори и от тази нехудожествена заслуга. Типът на свекървата в комедията на Ан. Страшимиров е: простият, всеизвестният, прословутият, баналният тип на свекървата в действителността; взет направо от действителността – това е заслугата на автора: заслуга на точното копие, на фотографията. Наистина: какъв чудесен художествен материал предлага Ан. Страшимиров на г-жа Будевска!... А такива са всичките лица в комедията: най-баналните типове на българския еснафски бит. Битова комедия.

Но – де е... комедията? Тя се крепи на няколко глупави фрази, повтаряни от устата на един глупав герой: „Няма да си играеме на орехи я!...“ – „И аз мога да я разсъдя най-сетне!...“ Ето цялата комедия. – Благодарим за художествената наслада!

За това свое художествено творение г. Ан. Страшимиров тичаше миналата година да бие по улиците кротките директори на Народ. Театър. Но г. Ан. Страшимиров, „писателят“, големият писател, не е толкова страшен; плашат се само децата. Защото – дори и глупавата публика, която пълни днес театрите (защото интеллигентната публика нито може да плати едно място във театъра, нито ще бъде съблазнена от заглавието на пиесата), оставя театъра празен: пиесата пропада. Плодовете на новата театрална политика, която закриля родната, битовата драма, са налице: две или три без публика представления на една пиеса не плашат дори и разноските, направени за тази пиеса. Ще имат ли след това кураж да се явят на сцената и госпожите „Магда“ и „Божана“?

Да се говори ли за играта на артистите? Нещастни артисти! великомъченици на „родното изкуство“! Единствената добра за България, единствената добра днес театрална политика ги смята за чиновници – дава им насъщния, а те трябва, длъжни са да играят това, което им се наложи; което им налага днес Ив. Вазов или Ан. Страшимиров, утре – ? И светлата мечта за голямото Изкуство изгасва бързо пред техния поглед.

Плодовете от българския репертоар са налице; те скоро ще узреят: ужасни плодове в страшната, смъртната есен на българското театрално изкуство.

А зреят и плодовете на

ЧУЖДИЯ РЕПЕРТОАР:

„Мадам Сан-Жен“, „Женитба“, „Съвест“. Но най-добрия отговор, най-добрата присъда над тая театрална политика дава публиката, която оставя

салона на театъра празен дори и на първите представления – въпреки гастролите на Дуван-Торцов...

ВАЗОВ

Но най-печалната глава от днешната печална история на Нар. Театър е – Иван Вазов. Страхотната сянка на „мастития“ поет, на увенчания и богато наградения с „народни дарения“ „юбиляр“ лежи и до днес върху театъра, както и върху цялата българска литература.

Какво значи – какво още може да значи Иван Вазов?

Това е имал нещастieto да ни разкрие новият „литературен лист“ „Развигор“ на Ал. Балабанов с едно писмо от Ивана Вазова, печатано в бр. 3.

Мъртвите говорят – внимание:

Многого нападки, които се сипят днес върху Народ. Театър, „народният поет“ намира „несправедливи“; той „зима смело и открито защитата на охуления и опсувания Народен Театър – това многозаслужило културно-национално учреждение“; той „има да направи само един укор на Народния Театър: защо той ни дава и пиеси като Мъртвешки танц, Адам, Ева и Змията, В ноктите на живота и други подобни символически дивотии – извинете за изражението!“ – Народният поет задава страшни въпроси: „Кому са нужни те? Кой разбира тия мъгливи шаради? Какво *възпитателно*, облагородяюще влияние могат да упражнят те въз сърцето и душата на българина? Защо се изтезва вниманието на зрителите, които си дават парите за *друга духовна храна, отговаряща на развитието им и на нашите нравствени нужди*? Защо се трепат с тях и силите на артистите, които се мъчат като дяволи да предадат живот на *безжизнени и нелепи* творения, родени от болнави въображения?“ – „Нека си ги играят на запад!“ – се провиква „маститият поет“ – „нам не трябва. Нам е нужно нещо здраво, човешко, действително художествено. *Поврага тия чужди пиеси!*“ – „Това исках да кажа“ – завършва скромно „народният поет“.

Но „народният поет“ – каква ирония! – не подозира, че „народът“, че целият български народ, на който той се уповава... се смее на неговите авторитетни присъди над „болнавите въображения“ на Стриндберга и Хамсуна... А негли сам той чувства на бялата си глава много горещ, „тоя Хамсунов психологически булгур – В ноктите на живота...“ и отчаяно вопие...

Но каква собствено е болката на Ивана Вазова? Какво е това „това“, което иска той „да каже“?

То не е само простият вик „поврага тия чужди пиеси!“ А нещо повече: театърът трябва да се съобразява с вкуса на широките народни маси,

да крета след „вкуса“ на широките народни маси и на „голямото множество“, както се изразява Ив. Вазов. – Знайно е: това е изходната и единствената точка на Вазовата естетика, ако такава точка може да бъде естетика. Изкуството, театърът не трябва да стои по-високо от „голямото множество“, а – по-ниско от него. Така мисли Ив. Вазов. Какво от това? – Това – че така мислят и онези, които „управляват“ днес Народ. Театър. Мнението и вкусът на Ив. Вазов – поетът на пет генерации преди нас! – владеят и управляват театъра (и литературата!) *днес*. Какво от това? Зрителите „си дават парите“ не за Стриндберг и Хамсун, а за „друга духовна храна, отговаряща на развитието им“. Всеки знае каква е тази „друга духовна храна“, за която зрителите „си дават парите“: оперетата – „Чардаш“, „Холандската женица“, „Разведената жена“ и т.н. Тази храна е „отговаряща на развитието им“. Следователно Ив. Вазов препоръчва като репертоар на Нар. Театър „Чардаша“, „Холандската женица“, „Разведената жена“ и т.н. (Та нали и „Развигор“ дава *vis-à-vis* с Вазовото писмо и една бляскава защита на оперетата? – която „внося нови културни ценности в нашия живот“ – без която щеше да се чувствува „една празнота в духовния ни и културен живот“ – с която „ние удивляваме чужденците и показваме нашата духовна мощ“...) Не. Ив. Вазов може би не иска да защити оперетата. Тогава – *цирка*? Ако не цирка, то поне... *българските пиеси*; начело с Борислав, Към пропаст и Ивайло! „Поврага чуждите пиеси“ – дайте ни български! Моите – иска да каже маститият народен поет; те са за *народа*. А че това е интимната мисъл на Ив. Вазов, може да се разбере много лесно, като се вземе пред вид старият всеизвестен факт, че той отдавна практикува чрез антрефилета във вестниците (а по случай юбилея си – и чрез псевдонимни „поетически биографии“) саморекламата. И писмото в „Развигор“ е тоже една самореклама; или – реклама на Ев. Марс.

Ив. Вазов отрича всяко „възпитателно, облагородяюще влияние“ на Стриндберговите и Хамсуновите пиеси. А това дава всекиму право да отправи един малък въпрос към народния поет: какво „възпитателно, облагородяюще влияние“ имат *неговите* пиеси? – развращающите патриотически тиради против гърци, турци и пр. в „Борислав“, „Ивайло“ и „Към пропаст“? Не тия ли патриотически тиради навлякоха на главата на „народа“ три безумни войни и два бедствени погрома? – а на главата на Нар. театър – днешното негово бедствие, въплотено в „художественото ръководство“ на Хр. Цанков-Дерижан? А колкото за „дяволските мъки“ на артистите да дадат „живот на безжизнените творения“ на всемирни великани – като Стриндберг или Хамсун – нека по-добре Ив. Вазов попита артистите дали не се „мъчат като дяволи“ да оживят неговите *жизнени*

типове Борислав, Кир Тодор, Ивайло и пр. Не съм им взел съгласието, за да цитирам още тук най-горчивите техни мъки – пиесите на Ив. Вазов! –

Никой не иска да отрича заслугите – в миналото – на Ив. Вазов, а още по-малко да огорчава старините му. Не Ив. Вазов е виновен за всички днешни нещастия в българската литература и българския театър – а онези нехудожественици, които продължават да крепят (и в литературата, и в театъра) неговите надживени, стари – отпреди 30 и 50 години – идеали и стремежи: онези *нехудожественици*, които „управляват“ днес театъра и цялото българско изкуство и с достойнство носят трагичното прозвище „вазовщина“.

Но времето казва своята заповед: Вазовщината трябва да напусне и театъра, и литературата.

Сп. „Везни“, г. II, 1920–21, кн. 4–5.

Исак Даниел

БЪЛГАРСКАТА ДРАМА
Опит за психологическо изследване

ПЪРВА СТАТИЯ

Историята на българската драма е много къса. Тя може да се резюмира в едно изречение: в българската литература почти липсва драматическия вид. Причините за това не лежат в липсата у българина на психологически диспозиции за драматическо творчество. Напротив.

* * *

Преди всичко: да бъдем ясни. Що е драма? Това е необходимо да установим защото — — —

Защото мнозина мислят: драма е диалогичен разказ: описание, и то външно, на дребните случки из живота на хората. А то: драмата е квинтесенция на живота. (Животът обаче се създава в театъра, на сцената).

Всяко истинско драматическо произведение е символично, *par excellence*. Даже и тогава, когато действащите лица в него са много реални образи. Защото: човек е само символ, видимо отражение на един живот, който лежи над него. Борбата между няколко символа — хора — съставлява драма.

Борба: победа; борба: смърт — това са етапите на живота. Това са етапите в една драма.

*

Всяка епоха разбира иначе и по своему разрешава житейските проблеми. В резултат се явяват кристализирани елементите на социално и културно творчество. От тук и различните *школи*. Няма „литературна школа“ за драмата. Тя е само *символична*. За това Софокловия *Един-Цар* е ненадминат до сега. Затова *Хамлет*, *Макбет*, *Отело* и всички Шекспирови драми въобще са вечни! Защото те не изразяват една *действителност*, която се е случила *веднъж* и на *определено място*. Те са символи на един живот, който *всякога* и *всякъде* би могли да *бъде* действителност.

*

Развитието на техниката, нейните победи са отклонили човечеството от борбата за етически идеали. Опошшила се е човешката душа: станала

е равнодушна, неотзивчива за големите проблеми. Тя няма сила да издържа борбата с вечната загадка: живота. Прометей стана Адам. Адам стана безволен роб. И този роб страхливо се влачи по повърхността на живота.

Последните векове не възвестиха религии – те ги убиха! И възкресиха вместо тях някакви *философски системи* – (злобно съскане на змиите!) една от друга по-противоречиви в основата си, нямащи нищо общо с истината; живота. Абсурдностите станаха кумири! Фотографията: *реализъмът* стана цел на изкуството! Реализъм: безсмислен преписване на видимите форми на природата, на живота: видимите форми на космоса са въплъщения: символи на неговия ритъм. Изкуството е въобще въплъщение на *ритъм*. „Реалистите“ обаче се лелеят още в абсурдности. Те нехаят за това, че продуктът на изкуството в най-добрите за тях случаи е *стилизирана* природа. Стилизацията е *индивидуален* процес!

*

Колкото и да се изменят външните форми на субективното творчество, има нещо неизменно в творческия продукт на коректива в неговия духовен живот. Това са символните знаци, с които се дава израз на това творчество: *езикът* с неговата ритмическа и фонетическа стойност. Психологическо последствие от това: народните песни и приказки. *Колкото повече творчеството на личността е неразривно свързано с творчеството на колектива, толкова по-вечни са неговите творения!* *Прометей, Едип, Антигона, Електра* са образци от гръцката митология. *Хамлет, Макбет (Банко)* и др. са *исторически* личности (народът създава историята!), но сюжетите за драмите със същите названия Шекспир е черпил по перифразираните народни редакции и разкази за тези герои. Сюжетите на *Фауст* (Гьоте), *Пеер Гюнт* (Х. Ибсен), *Към Дамаск* (А. Стринберг) – потвърждават същото. Те доказват впрочем, че отявлени реалисти и натуралисти в началото на своето творчество, авторите им свършват като *символисти*, дори като *мистици*. (Диренето на Бога: смисъл в живота: ето обектът на живота).

* * *

В българската литература липсва драматическия вид. Причините за това не лежат в липсата на психологически диспозиции за драматическо творчество в българския живот. Напротив. В българската народна песен, както в песните на никой друг народ, се чувства много силно драматическия ритъм. Епическият, повествувателен елемент не преобладава в нея, тъй както се чувства той например в *Илиадата, Одисеята, Песента*

на *Роланда* и *Пръстена на Нибелунгите*. В българската народна песен се запазил отпечатъка на колективния творец – който се изразява в силно развитото действие. *Големият епос* не е позната форма в българската народна песен. Неспокойният дух на поробения българин, мечтаещ за свобода и волност, не можеше да създаде спокойна голяма поема. За да се има представа за образа на *Крали Марко*, трябва да се четат не само десетките различни песни за него – но и толкова много варианти. Всяка песен е едно завършено действие, един етап в драмата-живот на Крали Марко. (Крали Марко е великолепен сюжет за една национална драматическа поема. Той – символът на вечната жажда към *свобода*, на *моцта*, на силния човек, въплъщение на колектива: българския народ – е същевременно и добър, милостив и нежен съпруг.)

*

Но българските литератори не са използвали рационално българската народна песен за нищо. Те дори не я познават. Никога не са се отнасяли към нея с нужната сериозност и любов, за да могат да открият в нея извора на нейното зараждане: живота на българския колективитет в неговия първоизточник: *особения национален ритъм*. Народната песен е най-вярното огледало за етическия мироглед на един народ. В нея само може да се изследват силата и начините, по които народът възприема и пресъздава формите и проявленията на космоса.

Причините за това отношение на българските литератори към народната песен се дължат може би на силните чужди влияния, под които са изпаднали. Благодарение на това, че новобългарската литература се зароди съвсем самостоятелно от литературата на Стара България, тя няма свои традиции, своя прагматическа еволюция.

Русия – Германия – Франция, с техните литературни школи, са действували на различните български писатели. И вместо да се стремят да подирят в творенията на писателите, от които са се учили, *тайната на тяхното творчество*, за да открият, че техническата форма на техните творения е въплъщаване на ритъма на живота, гледан през призмата на тяхната национална принадлежност, и е коригиран и от индивидуални елементи – българският писател е пренесъл върху своето творчество, направо, техническата форма и само затова неговите творения са чудати и неискрени в много отношения. Съдържанието не отговаря на формата или с последната се правят жонгльорства, които доказват само колко *изкуствени* са те – без да са изкуство.

Формата на едно художествено произведение трябва да произтича от една психологическа необходимост. Не влиза в целта на нашата статия

да проследим развитието на формата в стиха, романа, повестта и др. Инак ние бихме дошли до интересни заключения. Аристотел, Буало – не са ли опровергани от големите майстори неколkokратно? Лесинг – не е ли най-вече с „Лаокоон“ и със своята драматургия? И не представя ли драматическия учебник на *Густав Фрайтаг* един документ исторически само, при драматическите постижения на *Метерлинк*, на *Пол Клодел*, на *Рабиндранат Тагоре* и *Ернст Толер*, които отричат старата, узаконена от натуралистическия театър драматическа форма? И обратно – не са ли издържани във висша степен и нямат ли своя форма стиховете на *Хр. Ботев*, *П. К. Яворов* („Хайдушки песни“ особено) и *Теодор Траянов* („Български балади“)? И не са ли стихотворенията на горните писатели с плът и кръв, възплъщение на светая светих на българския живот и родени от отношенията на споменатите поети към него? Всяка строфа в тях не звучи ли като зов на съдбата?

Само с такова непосредствено и искрено творчество може да се създаде драмата. Всяко друго „творчество“ – ще бъде равносилно на мъчително маниерничене: обличане в хубава, но чужда одежда – една жалка и хилава компилация.

* * *

Без да се спираме на старите драматически опити в българската литература, ние ще започнем направо от „*Иванку*, убиеца на цар Асеня“, от *Васил Друмев*. Признаваме: това е най-хубавата и единствена издържана драма в българската литература. В нея има преди всичко една широка концепция и действието се развива с една поразителна психическа прагматичност. При все че не навсякъде действието е обусловено само от вътрешни стимули, и че много външни условия го подтикват, то върви леко и почти нито една фраза не е излишна в пиесата. Голямото достойнство на тази драма се заключава в това, че героите не са едностранчиви. Напротив. Могат да се наброят множество моменти в пиесата, когато и в най-лошите нейни герои заговорва съвестта и с това се представят те в друго осветление, като че става ясна борбата в *тях*, която е и изходна точка за техните действия.

*

Нищо подобно не може да се каже за драмите на *Иван Вазов*. (Съдбата са имали грамаден успех на българската сцена.)

„*Борислав*“. Невъзможна техническа и психологическа концепция. Тя не достига дори по външната си форма „*Иванку*“ – на която драма е явно подражание. Има цели сцени излишни – сложени, за да се съобщят

работи, които би трябвало да се изразят чрез действие. Особеност: героите *говорят* за своите преживявания – без да преживяват! (Преживяването е *психологически процес*, който се изразява само в действие). Друга особеност: неприятелите никога не се срещат, не се борят лице срещу лице. Царе, герои, благородници! (Поплювковци). Борислав не смее да открадне явно Тамара. Всички планове за убийството на Асеня са тайни. Успокойте се, моля. Шпионина подслушва. Но: ето накратко съдържанието на „драмата“ – „Борислав“ Скоби: тук имаме две драми, независими една от друга и изкуствено (ах, това *изкуство!*) скърпени една с друга.

Първа драма. Пълна с перипетии любов между *Тамара и Борислав*. Тя – царска дъщеря. Той – *подчинен* царски войвода. Те се обичат. Внимание: *incipit tragaedia*. (Бавно, тежко): Тя е предопределена от баща си другиму за жена. Тя обича Борислава: „соколът мой“. Той, Борислав, обича Тамара и – *forte* – „не ще я заведе в Неапол“. (Там я чака Неаполитанският крал!) Те ще забегнат – – – във Венеция... Гондоли. Музика. „Сладки звуци на мандолина“ – – ! Царят се научава: шпионина му съобщава. Кулминационна точка! Влиза царя. Той заповядва да се арестува Борислав във Видинската крепост. (Край на третото действие). Тамара решава: да стане калугерица. Край на четвъртото действие. Внимание: *Deus ex machina*: Борислав, когото всички смятат за умрял, идва в манастира (хем нарочно в същия!), където е Тамара. Защо? Защото: любовта побеждава! Край на петото действие. Край на първата драма.

Втора драма. Цар Асен има неприятели: гърци и българи. (Всички български царе имат гърци неприятели! *Закон първи* в българската историческа драматургия). Но – той живее под един покрив с тях. Дори му са и съветници. (И туй ако не е благородство – вече – – –). Неприятелите на царя решават (във II действие) да го убият *в един манастир* (в V действие). Защо чак там, когато могат всеки миг да го убият на друго място? Това е гениалното място в драмата: внимание: там е *Тамара*. Там ще бъде *Борислав* с „отбор юнаци“. Ще срази царските врагове – (ура-а-а!) – ще докаже че не е изменник. (Публиката вика: бис! бис!) Враговете са сразени. Шумът на битката утихва. Всичко е наред. Втората драма е свършена. Резултат: 8 умрели: враговете унижени. Морал първи: „който копае яма другиму – – –“. Морал втори: Борислав спасява царя, защото го... обича. Тамара спасява Борислав, защото го... ..*обича*. Царят прощава на Борислав, защото го... ..*обича*. „*Любов. Любовта победи победителя!*“ Царят: „бъдете благословени, деца мои!“ Амин! Завесата пада. Край на драмата.

„*Към пропаст*“. Историческа трагедия. Виж „Борислав“. Всички аксесоари са на място. Плюс: една еврейка: царицата. Няколко куманки (от

балета на Соф. Народна Опера). Конфликт, развитие на „действието“ и край: *ibid* „Борислав“. Морал; чуждите елементи (евреи, гърци) разгромяват държавата. (долу! вън!)

„Ивайло“ – трагедия – – – Виж...

Но стига. Навсякъде все едно и също до втръсване. Изкуствено. Скроено. Нарочно нагласено. Все благородни (хилави по дух!) царе, които биха били „велики народни водители“ – ако – –! Все добре замислени „подли, пъклени планове“, които „биха разгромили милото отечество“ – „ако“ – – –! Но „ако“ не е психологически възел. Напротив: свидетелство за творческо безсилие, за липса на най-елементарно чувство към драматизъм. Лирическите и любовни места в драмите са безстрастни, анемични – – –

Има тайни – (любовни!) – дето *чакат*

Вечно изход *нанавън*.

(„Има тайни“ от Ив. Вазов).

Да, чакат – и не могат да излизат: няма кой да ги предизвиква да излизат. Всички са книжни герои: и Борислав, и Тамара, и страстната Зоя и Сара и всички... и всички ...

Не са по-добри в концепция и изпълнение „драматическите преработки“: „*Казаларската царица*“ и „*Под Игото*“. Все същото повърхно отнасяне към сюжета. Всички герои говорят на един и същ език. Мислят с еднакъв темп. Служат си с плоскости и... ругатни. (Някога изчислявахме ругатните на Попа в драмата „*Казаларската царица*“: дужина са на брой. И това ако не е реализъм“ вече – –!) Драматическите конфликти се зараждат *случайно*. Случайно се разрешават те. Никаква психологическа прагматичност. А животът е абсолютно последователен. Нищо не е случайно в него. Всичко има своята причина. Историята го доказва. Мнозина не искат да разберат това. Tant pis! Драмите на Вазова се харесват на публиката. Харесват се и днес, а утре?

(Благодарното и признателно поколение слага венец на гроба му! А утре? Вечна му памет!)

*

Иван Кирилов, Д. Стерев (†), Кирил Христов и други, и други: писаха много драми: битови и исторически. Те не можаха обаче да проникнат по-далеч от „черту оседлости“ – – – провинцията, в която (и за която) са създадени.

* * *

Едно много хубаво драматическо постижение (случайно!): „*Вампир*“ от Антон Страшимиров. Сюжет: из българския бит. Основен фон: митологически. (Вампир, вампиряване са народни поверия!) От тук и хубавата психологическа постройка и стегната форма на драмата. *Сюжетът се е наложил на автора със своята специфична сила.* Авторът не е създал нищо свое, *освен:* технически е разграничил действието. Но това не стига, за да бъде човек драматург – – (Страшимиров доказва, че не е такъв). Всичките му други работи – изключение прави донякъде *Свекърва* – са много слаби. Без никакви достойнства. Дори като литература за четене. И „*Иван Рилски*“, и „*Над безкръстни гробове*“ и „*Към Слънцето*“... (Драми се пишат, за да се играят на сцената само!) (В българските театри драмите се *изиграват* на сцената!)

*

Една особена глава за себе си представят драмите на *П. К. Яворов*. Не затова, че отстояват една крачка напред от другите драми. Напротив. От тях може да се заключи: как *един голям поет-лирик* може да бъде слаб драматург.

Домогнал се е до светая светих на лирическото творчество: той беше *искрен. Самобитен.*

Не се е домогнал до средината на *драматическото* творчество; той *не бе самостоятелен.*

Яворов бе – и е – най-големият лирик на България.

Той се въплъти в нея чрез своята лирика.

(Лириката е продукт на субективно творчество. Обектът на творчеството е самият субект – творец – или неговите душевни състояния.)

Яворов не можеше да гледа обективно на българския обществен живот. Не го преживяваше *изцяло*. Факт: той не долови неговия ритъм. Не можа да *го синтезира* в драма.

*

„Драмите на *Яворов* са реалистически“. „Не. Натуралистически!“ Помним: някога спореха. Късогледни букваро-писачи и професионални литератори. (Професионален: занаятчия!) Те не могат да вникнат в сърцевината на работата. Да кажат: това е *наистина драма*. Хубава. Хубава. Хубава. Не. Те това не могат. Въртят се около въпроса. И спорят. – И спорят. Най – сетне: лепят етикет за принадлежност към някоя „школа“.

(Гардеробиерът лепи „етикет за принадлежност“ на багажите: за свое успокоение. Професионалните литератори лепят „етикет за принадлеж-

ност“ върху драмите – за успокоение на невежествената си съвест.)

Внимание, професионални литерати: няма литературна школа за драмата. Тя е: ритъм: живот. Той действа непосредствено от сцената. На различни хора – различно. Зависи от темперамента.

Доказателство. (Доказателство внасяме отвън – от майка Русия. Стара Русия. Значи сигурно. Добре!)

„Три сестри“, „Чайка“, „Вишнева градина“, „На дне“: натуралистически драми ли са? Не! Не! Не! Всички типове в гореизброените пиеси са *символи* на интелигенти, живущи в безпътица. Те потъват всеки ден по-дълбоко и по-дълбоко в духовното запустение на провинцията. И техният живот – мъртвило е изтъкан от *дребни* радости и дребна на глед, но страшна тъга. Никой няма сила да се бори. Съдбата за тях неумолима. А колко малко искат те, за да бъдат щастливи: да отидат в Москва. („Три сестри“.) *Москва: символ*. На висш културен център: на красотата: крайна цел на стремежите на ония, които мечтаят да бъдат при нея.

Такива драми се случват и в Германия („Самотни хора“ Йоханес, Анна са *символи*) – навсякъде. Дори и в България. Където искате в провинцията. Където има *истинска интелигенция*. В Русе. В Кюстендил, ако щете. В който искате град. Във всяко село, където има прогимназия.

Една специфична руска драма от посредствен драматург не действа. Не обвзима, не говори на душата. В най-добър случай, тя е интересен фолклорен документ; и ще ни интересува като такъв. Така: Алековия „Бай Ганю“. Така: „Вампир“.

Но Чеховите драми говорят на душата. И на българската. И на германската (те имаха грамаден успех в Германия) и на французката – и на английската. Дори и на американските долари.

Защото символизират живота. Живота на провинциалната интелигенция. *Руското* в тях е специфичния ноншалантен темп, с който се *изживява животът*. Това е неизбежния *национален елемент*. (Този неизбежен елемент може да се види и във *вечните* творения в литературите на всички народи. Задача за специалистите по сравнителна литературна история.)

Какви са драмите на П. К. Яворов? Слаби.

Първо. Ритмическата им концепция не е българска. А френска. Морис Донай. Анри Батай. Анри Бернщайн. Ето първомайсторите на истинските драми: „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари“.

Каква е основната драматическа линия в драмата „В полите на Витоша“? Той. Тя. Обичат се. Нея искат да я дадат другиму. (Външен елемент причинява драмата). Тя не иска. *Той* я обича. Прави предложение. Драмата може да се свърши. Но: Пляс! Плесница. Нейният брат го бие:

мрази го. Те са политически противници. (Мотив!) Политиката: символ? Не! Гнусна действителност – която може и да не бъде утре. „Следва цяло сантиментално действие: на гробищата. Гробища като символ? Не. Така. Там е тихо. Никой не ще ги чуе (и види!). Развързката е тежка. Той си отива. Тя се хвърля пред трамвая – и умира. Трамваят е можел да спре пред трупа. Драмата щеше да продължи. Но: ватманът: главно действащо лице – туря край на драмата – – –

която е *скица на външни* положения. Дълги диалози, изпъстрени с остроумия (!?) (Чудомир). Изкуствено създадени външни драматически положения. Драматически конфликт мъничък. Добър за драматическа *миниатюра*.

„*Когато гръм удари*“. Той – Тя – и някогашният любовник. Тя има дете от него. Мъжът не знае това. (Драма!). Конфликт: старият любовник иде точно (непременно), когато пристига неговият син. Мъжът мисли, че е негов син. (Драма! Жената страда: какво ще стане сега? Три мъчителни действия. – *До когато гръм удари*. (Тази драма има три и повече родствени във Франция). С епилогът: *Как ехото заглъхва*: (Сравни: „Свърх силите ни“ II част) заглъхва и драматическото творение на П. К. Яворов. Резюмираме: драмите му са повърхностни. Те са *правени*. (On fait un drame en France!). Художествен плюс за творчеството на големия поет Яворов те в никакъв случай не са.

ВТОРА СТАТИЯ

П. Ю. Тодоров би могъл да бъде драматическия писател на България. Би могъл, ако –

Ако се стремеше да вникне по-дълбоко в сюжетите, които разработва. Да открие в тях специфичния живот; пулса, който движи и създава действието в драмата. А той си остава повърхностен (това не значи обективен!), чужд на сюжетите.

В драмите му се хвърля в очи: маниерничене. Маниерничене: самопризнание за *творческа* слабост: творческо безсилие. Маниерничене: прекалено и съзнателно подчертаване на философията, която той *слага* в основата на пиесите си. (Философията се извлича от живота. Никога чрез философията не се нарежда той). От тук неестественото, невъзможното третиране на българската народна песен като драматически сюжет.

Драмите на П. Ю. Тодоров: опити на тема: „Съществуват ли допирни точки между индивидуалистическата философия на Ницше и философията

на българския колектив, изразена в неговата народна песен“. Отговор: *Боряна невеста. Самодива. Змеюва Сватба. Зидари*. Отговор тъждествен на: *не!* (Въпреки волята на автора).

Героите на П. Ю. Тодоров говорят книжно. (По Ницше). В един ритъм. В един стил. На един език: изкълчен. Не художествен. Сякаш някой фолклорен музей, където са събрани най-рядко употребяваните провинциализми.

(*Маниер*: да се чудят хората. И действително, хората намират този език: *чудат!*)

*

Въпреки това, драмите на П. Ю. Тодоров биха били добри ако *символите*, с които той си служи в тях, не бяха пресилени и наивни. Например: Героят в *Боряна Невеста* иска да построи една голяма *бъчва*: да събере в нея цял свят.

Защо?

Майстор Хайнрих („Потъналата камбана“) строи *камбана*: той иска да възвести чрез нея вярата на новия човек. С камбанен звън се възвестяват великите дела и прояви. Бъчвата е символ на – – ? Тайна.

*

Липса на фантазия: безпомощност при материализирането на фантастични и митологически образи се чувства силно в *Змеюва сватба* и *Самодива*.

„*Змеюва сватба*“. Сюжет за дълбока, хубава работа. У Петко Тодорова драмата се изразда в сантиментална мелодрама. *Действие първо*: слаба експозиция. Що е било *вчера* в този дом? Авторът не казва (А трябва да се чувства: животът е прагматичен.) Отношенията между членовете на семейството не са определени многостранно. Само бащата се кара с всички: за отворена или затворена вратня. Той не обича седенки: гюрултия. И въпреки всичко, седянката става. Тук ли е първият конфликт? И какво общо има той с психологическата същност на действието? „Неизбежната“ във всяка битова пиеса седянка се прекъсва. *Сърдитият* баща я прекъсва. Авторът има нужда да свърши действието. Влиза майката: плаче и си отива. *Цена* (момичето) остава. Тя мечтае и говори само за *Змея* през всичкото време: и на седянката. *Идва змея и я отвлеча*. Разривът *би бил* много силен, ако: цялото семейство взимаше *активно* участие в борбата против *Цена*. Тя упорствува на всички: мистична сила я поддържа: *Змеят*. В критичен момент, когато някой от братята би я убил (на село убиват за всичко!), *Змеят* се намесва активно. Тука е би била първата

катастрофа. Образът на Цена в първото действие би бил по-праволинеен. Че тя е *свръхчовекът!* И тя *доброволно отива със змея*. Така! *Второ действие*: Нещастieto поражда жажда за отмъщение. Семейството разбира: Цена е болна: прощават ѝ: искат да я изтръгнат от ръцете на Змея. Кулминационна точка: втора борба между Змея и роднините на Цена. Дисонансите между мечтата – Змей и Змей-действителност (гледано през призмата на Цениния поглед): това са елементите, които причиняват катастрофата. Не е така у П. Тодоров. Действието е епическо и всички действия на Змея и Цена не са мотивирани психологически.

Също и в *Самодива*. *Самодива*: главното действащо лице: ос около която се върти действието. *Самодива*: митологически образ. Символ. Основната линия в пиесата не е издържана напълно. Тя се пречупва от дългите излишни битови сцени. (I и III действие). Че не се касае до конфликт между *обществото* и самодивата (символ на волност) – а за такъв между Стилян и Гюргя. Стилян: мечтател, който се качва до Самодивите, който е силен дотолкова, че завлича Гюргя до земята. Става неин съпруг: възплъщава в себе си волността. Но: поплювко: той няма смелост да отиде и да *остане* при Самодивата, когато тя забягва от него.

Ремарка от автора: „той счупва един стол!“ (Край на пиесата). От яд. От безсилие. Това е драмата. Всичко друго е баласт: Той забавя и разлага развитието на действието. (Стилян: *П. Ю. Тодоров*. Безсилен да достигне мечтани върхове; свръхчовекът, той живее в незаконно съжителство с философията на Ницше. Само в незаконно съжителство. И затова от яд – си отмъщава на нея. *Слага* я гдето трябва. И гдето не трябва).

Там където П. Ю. Тодоров не маниерничи, там където не умува, е добър. Единствен пример: *Страхил Страшен Хайдутин*. Без изкълчен език. Една от най-хубавите работи в българската драматическа литература. Животът, който угасва – и този който се заражда, са добре контрастирани. От там и хубавото настроение. (Нищо от това, че се чувства силно влияние от Метерлинк). *П. Ю. Тодоров* е звено между *старата* (Вазов, Страшимиров) и *новата* българска драма.

* * *

Едно силно драматическо дарование: *Владимир Мусаков*. Доказателство: *Далила*. Далеч от да бъде много хубава, тая драма съдържа елементи, които показват, че авторът е имал чувство за сценичен ритъм. Много добре са обрисувани *Далила* и *Исахара*. Последното действие е особено силно. (Не със срутването на храма!) – С многостранното осветляване характера на героинята. Бързоменяващите се душевни състояния у Далила са психологически много вярно предадени. Докато Далила е взета произволно:

не историческа, *Самсон* е точно по библейския разказ. Тук е грешката. Грешката е замаскирана с *лирически* места в пиесата: срещата между Исахара и Самсон: (I действие). Самсон и Далила (II действие). Не Самсон и Далила (с техните страсти) движат действието. Не. Само Далила. Самсон е страдателен залог. Също и борбата между Исахара и Далила остава външна. За повече подробности: *Юдит* от Хебел.

* * *

Много по-хубава би била драмата на *Иван Грозев* „*Златната чаша*“, ако не бе забудена с един мистицизъм, който все пак действа като *външна одежда*. На някои места (в I, III и IV действие) има великолепни моменти. Но те се губят почти. Драмите на Метерлинк нямат външно действие. Само вътрешно. Но когато се играят те на сцената, публиката, ги преживява. В тях липсват излишни думи. Говори се толкова, колкото е необходимо. Не е така у Ив. Грозев. Има работи, които биха могли да се съкратят, без драмата да губи нищо от стойността си. Напротив, би спечелила. И тогава тя може с право да претендира за първенство в българската драматическа литература. В „*Семела*“, авторът е достигнал сравнително добри технически постижения. И все пак: митологическият мистицизъм замъглява действието ѝ.

Драматическите писатели трябва да запомнят: драмите *се пишат*, за да се играят на сцената. *Драми за четене са недоразумение. Театърът създаде драмата: а не обратно.* (Драмата се явява нужда за *специфичното творчество на театъра*: да възплъти живот. Драма! скица на живот, който се осъществява на сцената.)

Il ne faut pas abuser — — —

* * *

Така трябва да започнем за „*Светица*“ (Die Heilige) от (†) *Димитър Караджов*. Докато в драмите на *П. Ю. Тодоров* и *Ив. Грозев* външното действие и обстановка са слаби, то в „*Светица*“ те са на първи план. Може би защото авторът си е представил драмата картинно – оптически. За сметка на вътрешното изживяване са сложени външни масови сцени, фантастични сценични ефекти. Те не подчертават вътрешното действие: служат само като декоративен елемент. Всъщност, драмата не е лоша. Една слабост: невъзможността да се съпоставят борещите се елементи и да се дойде до борба: до конфликт. Основен тон: мистичен. Но той не е самороден. Чувства се силното чуждо влияние. Онова на Wagner: Parsifal. Принца *Смил*: Амфортас. Княгиня *Деница*: Кундри. Змея: Клингзор. Дори и действието се развива почти в една и съща концепция. От

„Светица“ би могло да стане оперно либрето. Като драма тя действа повече външно. Музиката би усилила въздействието на текста. Би вплътила фантастичните картини. Драмата на Караджов показва още веднъж: *че народната песен може да даде материали за драматическо творчество*. Искане само едно: *да се извлече от нея живота, – не да ѝ се наложи чужд живот, чужда философия*.

Il ne faut pas abuser – – –

* * *

Людмил Стоянов: „Томирис“. Драматическа поема.

Така я назовавал авторът. Същност: в „Томирис“ се съдържат всички елементи за една истинска драма.

Исперих (Аспарух) обича Томирис. Томирис: – наложница. Символ на родните степи. Исперих обича родните степи, на които той е господар. Войската на Исперих стои вече цяла зима в бездействие, на левия бряг на Дунава. Тя се деморализира. Не иска да чака повече. Но на къде? Исперих мечтае да мине отвъд: там, от гдето са пленени две жени, красиви, пленителни. Диви в своята страст и нежни в любовта си. Жените-пленници: символи на красотите на *новата* земя: обект за превземане.

Целият лагер е във възбуждение. (*Гълпата – двигател* на действието). Войниците искат да преминат отвъд, да влязат в бой – да завладеят страната, където има толкова хубави богатства. Те се явяват пред шатъра на Испериха, за да искат това. Пресреща ги *Томирис*. На къде? Знае ли някой, що ще му донесе утрешният ден? Може би те ще бъдат безжизнени трупове и няма да видят вече родината. А там чакат майки. Годеници. Те чакат. Всеки ден поглеждат към прашния друм: не ще ли се зададат синовете.

Томирис (Родината) приканва своите деца да се завърнат. И войската решава: тя има право. Назад към родните места! И със закана почти се провиква: „Исперих! Ний искаме да се върнем!“

Но: явява се той: водителят: кумирът на войската. Кой вика? Кой отстъпва? Не хурка и къделя са оръжието на война. Войската е покорена. Войската вика: напред към новите страни! Да живее Исперих!

Томирис е сломена. Кой път да хване? Тя чувства: мъртва е вече за Исперих. Остава само едно: с по-нежни сили да обае, да опие с красотата си, с тялото си гордия воин. – Да го сломи! И тя като че ли ще успее. Песента за любовта се слива с песните на войниците, които спомнят родния край. Шеметният танц: голото тяло на Томирис побеждава Исперих. Той е неин роб. Той примира в нейните обятия. Но тръбата възвестява, че е време воините да се стягат за поход. У Испериха се пробужда войникът.

Той не бива да остане при Томирис. Тя ще умъртви с любовта си неговия дух. И Исперих убива Томирис, когато войската е готова за похода. „Исперих!“ вика възторжено войската: тя посреща своя вожд. „Исперих!“ вика умиращата Томирис след изчезналия владетел.

И зовът на Томирис (Родината) се заглушава от виковете на борците за новото щастие. Това е сюжетът. Разработен е той в стихове. Съкратени някои лирически места: *драмата остава най-хубавата в българската литература.*

Защото: първо: да се назоват героите с други имена. Все пак *драмата* си остава същата. Второ: участието на тълпата като активен елемент (двигател) на психологическото действие: за *първи път* в българската литература, *Людмил Стоянов* се осмелява да я вмъкне. И с голямо умение. Без участието на войската: дори когато тя не е на сцената: *драмата* почти не би съществувала. Епизодичните лица (Енох, Кубла) са само скицирани: тяхното участие в драмата не е от съдбоносно значение.

*

„*Аполон и Мидас*“ подчертава несъмненото драматическо дарование на техния автор. В никоя българска комедия не е достигнато такова идеално символизиране. Такава елегантна сатира против пошлостта в литературните нрави рядко може да се постигне. „Античната комедия на *Людмил Стоянов* ще направи епоха в българската литература.“ Така писа един критик. И с право.

В „*Аполон и Мидас*“ – *Пан* спечелва конкурса за поезия. Той е официално признат за *най-голям* поет. На *цар Мидас*, „великия художествен критик“, порастват магарешки уши. Плюс рогата, които Аполон му слага: той е обичан от жената на царя. Всички го обичат: и полята: и цветята. Че той е бог. Не го вижда само цар Мидас (великият критик). – И с това става жалък.

Един каприз на съдбата „*Аполон и Мидас*“ се разигра и в София, – преди късо време. *Цар Мидас*: „конкурсно жури“. *Пан*: получилите премии (10,000 лева) официално признати поети. *Аполон*: всички волни певци, които нехаят за официално признание – – – Че когато поета слезе до тълпата – – –

Комедията на *Людмил Стоянов* би могла да се случи и в Германия – и във Франция – навсякъде. – Навсякъде, където има *Цар Мидасовци*.

*

Боян Дановски със „*Синята лястовица*“ и „*Сърце от ален порцелан*“ внася един нов жанр в българска литература: драматическото видение.

Светът, който *Боян Дановски* създава в драмите си, е малък. Съвсем малък. Героите са дематериализирани и действуват, като приказни. В тези драматически видения лицата не живеят деятелния буден живот на другите драми. Те са някакви сънни същества, които дишат в една много рядка, много ефирна атмосфера: вървят по един далечен, *предначертан*, фатален път. Животът не е ли видение – само? Несъмнено, *Боян Дановски* ще ни се покаже в по-големи работи.

*

Summa Summarum: В българската литература липсва драматическият вид: той тепърва се заражда. Не защото в българския живот липсват диспозиции за драматическо творчество. Напротив. Малцина български писатели вникват в светая светих на българската душа: на българския живот. Доколко ритъмът на българския живот се е отразил в драмите на най-младите ни писатели, ще видим в следната статия.

Сп. „*Хиперион*“, г. II, 1923, кн.1–2.

Иван Перфанов

МАКС РАЙНХАРД

Той си отиде. Той трябваше да си отиде. Други в театрите днес водят играта. И други са образите, друг духът.

А сега, когато личните вражди замират като далечно ехо, когато работата на години лежи, като едно цяло пред нас, – можем да хвърлим спокоен поглед върху онова, чийто творец носи името Макс Райнхард, за да си изясним какво бе то за немския театър и за театъра въобще. Защото немският театър, както и цялото немско изкуство, стана първият изразител и носител на новия дух в Европа.

След като натурализмът разруши и последните останки на студенина, обвързаност, вкоченелост на немския театър – във Франция живееше все още живата традиция на непринуденост, естественост; ние се научихме да виждаме хората на сцената тъй, както ги виждахме между нас в живота, в обществото. Това беше едно освобождение, триумф на живота-изкуство, и все пак, когато настъпи времето на нашите бурни дни, въодушевлението изчезна; пусти, отегчителни, нищо неказващи ни се видяха всички тези, които по-рано бяхме възторжено посрещали. Новото поколение търсеше нов израз, нещо могъщо, свързващо, даващо общ живот, единност на образите- новото поколение жаднееше за *стил*.

Революцията на Райнхарда в театъра беше в своята същност – както революцията на всички големи мъже – едно енергично, безстрашно противопоставяне своята личност на общите вкусове и възгледи. От там той черпеше всичката сила и неимоверно богатите средства за създаване и утвърдяване на всичко ново в театъра. От там се отдели и преоформи в хиляди образи *ритмичното* като двигател на театралния живот, от там се издигна и сложи върху всичко неговият израз – стилът.

Той дълбоко чувствуваше, преживяваше своето време. Страшната пропаст, лежаща между артист, драма и зрител, го бе поразила. И първата му работа бе да създаде отново една жизнена сцена: да издигне *артиста* до централното му място – фокуса, в който се сблъскват драматург и публика. Да даде отново значението на театъра.

Едно от могъщите средства на въздействие на неговата сцена бе внасянето на *животисното*. Когато гледаме някоя от него инсценирана пиеса,

неволно възниква мисълта: колко беден, колко мизерен по живописност бе театъра до днес! И под впечатлението на багри, хармонии и контрасти, като че ли потъваме в един нов мир, непознат, едва сега открит за нас. Като че ли нови страни, нови дълбочини на живота ни се разкриват.

Ако Шекспир владееше четката, несъмнено щеше да изобрази своя Макбет в този тъмен кафяво-червен тон. В кои други, освен златния и черен цвят би могла да се разиграе приказката на далечния Китай? Или: не отговарят ли вечнопреливащите се мътно-зелен, жълтеникаво-бял, сив, кафяв, ярко-червен цвят на трагичния хор на живота на ревнивеца Отело? – У Райнхарда има винаги една по-бедна или по-богата скала от цветовете.

По багрите се плъзга *светлината*. Богата, пълна, игрива, Един лъч ни дава възможност да надникнем по-добре в душата на артиста. Меката, разляна на вълни светлина ни помага да разкрием до край душата си, за да поберем в нея дълбокия смисъл на тихите, меланхолни слова. Трепетът на небето кара да потреперят и най-скритите, нежни струни на сърцето ни. Из мрака на сцената се издига бавно образ, разпръсващ из себе си сияние. Ние знаем: това е избраникът!

И ето *музиката*. Ако тук оркестърът е пред сцената, изложен на погледите на зрителя, там костюмирани музиканти играят на самата сцена. Друг път далече иззад нея долитат звуковете, или под самата нея се носи гръм, идещ като че ли от някое подземно царство. Музиката изпълва пречещите мъчителни паузи, тя усилва викът на буйната, крещяща тълпа. Тя е същата, която някога в стария французки театър при Молиера е носела играта, която в Англия в времето на Хенриха IV е канела за танц. Хоровите – а особено говорившите в старогръцките драми – са най-старателно подготвени. „Шумът“ на сцената у Райнхарда е могъщо средство за въздействие.

Подвижната сцена също намира богато приложение. Достатъчно е да спрем погледа си на „Пантезилия“ и да разберем огромното ѝ значение! Тук всички действия стават една и съща местност, гледани – чрез едно по-голямо или по-малко завъртане на сцената – от разни страни. Драмата действително се разиграва на „едно място“.

Изобщо техниката – твърде развита – трябва да изиграе голяма роля в театъра. Там където всяка пиеса трябва да бъде изнесена в свой собствен стил, техниката се явява наложителна, необходима. Нейната задача расте до неимоверни размери.

Но цветовете, светлина, музика, не живеят собствен, отделен живот: те са неразривно свързани с играта, с духовното съдържание – средства за изразяване и оформяване единното, ритмичното, живописното, поетичното и артистичното са елементите на непрестанно преплитане,

противопоставяне, сверяване у Райнхарда. Необикновено богатата им игра дава възможност за колосално въздигане действието на драмата.

Внасянето на *стилност* в театъра на новото време – това е огромната заслуга на Райнхарда. Той успя да събере слабите проблясъци в това направление и с плама на собствените си гърди да облее с могъща светлина пътя на театралното изкуство. Израз, форма на една нова жизненост искаше той да създаде, и ако неговите опити нямат характер на една колективна волева проява, то те разчистват и сочат посоката на едно нейно пораждање и изразяване. Така личността Райнхард съзнателно и несъзнателно се явява носителка на духа на новото време. Парадоксалната истина застава отново пред нас: личното – пръв проблясък на типичното.

Последователите на Райнхарда тръгнаха в свои пътища. Макар че между тях липсва онзи, когото бихме могли да сложим наравно с него, но тяхната индивидуалност – а не зависимост от него – ни дава гаранцията: не случайно явление е той, а първият представител на едно възраждане на театъра.

Делото на Макс Райнхарда е делото на новата генерация, предназначена да създаде своята епоха.

Берлин

Сп. „Златороз“, г. IV, 1923, кн. 9.

Николай Райнов

ФАНТАСТИЧЕН ТЕАТЪР

И да дойде време да се роди новото племе от избраници, което – в мечтата на Ницше – би съединявало в себе си дионисиевското и аполоновското начало, фантастичен театър пак няма да има, защото няма да има изобщо фантастично изкуство. И двете начала по отделно са толкова безплодни, колкото и тяхното сливане в едно – за да се дири в тях опора на фантастично изкуство. Тяхното тържество би дало – за драмата – трезва обноска към потайните сили, които живеят в човека и около него, би дало студена трагедия, свършена откъм драматична форма; за сцената, ползата би била еднакво съмнителна: самообладано движение, мимика и пластика, отмерен ритъм на речта – драма и сцена – едва ли биха дали по-вдълбочено съдържание от онова, що ни представя древния театър на Гърция.

Властната повеля на душата, която твори, не е чужда на тия две начала. Но трябва да признаем, че за нас те са вече недостатъчни. Каквото е значението на трите гръцки ордена за въздушните замъци, що гради майстор Солнес, такова е и значението на споменатите две начала за създаване на фантастичен театър: никакво. Когато се дири личен стил, и най-свободния еklektизъм е безпомощен. Фантастичният театър ще се изгради с две средства – най-независимите, които знае творещата душа: въображението и чувството. Къде са опорите на дионисиевското начало за такава творба? Да обичаш – дори страстно да обичаш – истинския и пълен живот, силния и радостен живот, който кара душата да вижда вредом светлина и тържество: – не значи ли все още – да обичаш театралния сюжет? От сюжета до драмата лежи толкова широка бездна, колкото – от драмата до сцената: бездната на вдълбочаване, съзерцание и творчество. А що ни предлага аполоновското начало? Постна храна за твореца. Да обичаш хубостта навън, да избираш най-чистите линии, най-кръшните и чаровни движения, да отличаваш с погледа на наблюдател избраните пламенни черти, присъщи на благородника, да долавяш гиздостта на всяко високо чело и на всеки ведър поглед: това значи все още – да разбираш от онова, що се нарича „действителност“. В изкуството има също действителност – и, да я нямаше, то не би било никаква форма на човешко творчество – но тя няма по същина нищо общо с „действителността“.

И дионисиевското начало, както и аполоновското, води към плагиат; наистина към плагиат от „действителността“, но художникът е създател, а не плагиер. Да се види живота вътре, в *самата* душа на човека, дори – нещо повече – *изключително* в душата на човека: това е стремежът на фантастичния театър.

Древната драма и сцена не можеха да дадат това. Най-високото, до което се издигна схващането на гръцкия театър, бе съдбата. За да има трагедия, човек трябваше да се бори с нещо много по-силно от него – и да бъде, разбира се, победен. Големият добив за изкуството бе поне смелото предпологане, че човек би *дръзнал* да се бори с това страшилище – Немезис, Фатум, Ананке... Но все животът на душата се проектираше отвън: не само средствата на театра бяха външни; външен бе и сюжетът, и действието, и разговорът, и прилуките, и лицата. Дори при по-смело вдълбочаване – у Софокловата и Еврипидова драма – душата се изучава отвън, на повърхността. Изучват се най-високите талази на душата, без грижа да се вникне в дълбочините ѝ. А същинската душа е по-долу – душата като *среда* на драматично движение, като художествен сюжет. Изразите на обич, горест, страсти, борба, копнеж... не са изрази на душата, а само на нейните външни прояви; същинското става много по-дълбоко. Гръцките трагичи го отминаха незабелязано.

В новото стъпало на драмата – в Шекспировия театър – намираме само повече широчина и точност; дълбочината още стои незасегната. За да се даде характер, потребно е да се изучат отблизо, колкото се може по-характерни душевни талази – и да се дадат с по-определени подробности. Затова Шекспировата драма (за сцената му и да не става дума) предлага пречистена еврипидовщина, изучена софокловщина, но не гони подалечна цел. И днес поставена, тая драма би отправила към сцената много прости искания: съдържана пластика, естествена и изразителна мимика, типичен грим, исторична или поне опростено исторична декорация, стремеж към единство в играта и към целност в сценичните средства.

Лъжекласичният театър, романтичният, реалистичният... не прибавиха нищо. Менеше се сюжетът, средата, възгледът на твореца и тоя на хероите, диреше се точност и нагледност, преснота, отношение на хероя към обществото или към близките... изучаваха се при всички научни средства душевните талази. Завършител на такъв театър бе Ибсен. И романтика, и реализъм, и предчувствие за преход към фантастика: всичко намираме в него; но то е все в зачатък, няма завършен образ, пръска се, не се подкрепва от същинска драматична опора. Всички Ибсенови драми са или завършъци на прежни търсения, или предчувствия, опити, скици. И самите му херои са скици.

Наричат го някои – от незнание – симболист. Той дава символи на идеи и символи на настроения: дава алегории. Алегорията не е символ. Алегорията разказва. Символът вдълбочава. Ибсеновият театър не е символ. Майя е животът, измамата, радостта от живота. Ирена е вдъхновението, мирът, съзерцанието. Рубек е човекът, създателят, художникът. Но това е и Бранд, и Боркман, и Солнес. Обобщения, които граничат със скицата. Повече възглед за човека, отколкото откровение на човека. Дълбочините на душата все липсват. Ибсеновият театър е – недостатъчен.

Метерлинк намира в него зачатъци на онова, което сам смята за същински театър. Като твърди, че драмата се приближава до хубостта и до върховната истина дотолкова – “доколкото избягва думите, които обясняват действия, и ги заменя с думи, които обясняват онова, що се нарича „състояние на душата“, но – неуловимите и непрекъснати усилия на душите към хубостта и към истината“, той ясно предрича, къде ще трябва да се дирят същинските драматични средства.

„Нима други сили, други думи, които се не чуват, не са причината, що е определила случката? Това, което казвам, често пъти няма значение; но – моето присъствие, положението на душата ми, моето бъдеще и минало, това, което ще се роди от мене и онова, което е умряло, някаква тайна мисъл, небесните светила, които ми сърадват, моята съдба, хиляди и хиляди тайнства, що заобикалят и мене и вас: ето кое запитва в тоя трагичен миг и ето кое му отговаря. Под всяка моя дума и под всяка ваша се крие онова особено, което ние виждаме, и това необикновено, което – въпреки желанието си – чуваме... Ето областите, в които се решават прилуките – ето разговора, чийто отзвук би трябвало да се послуша.“ И знаменитият белгиец намира в Ибсена заченки от тоя „второстепенен разговор“. Той пита: „Що е прибавил в „Майстор Солнес“ поетът към живота, за да ни се покаже толкова странен, дълбок и безпокоен под своето привидно детинство? Не е лесно да се открие то – и старият майстор пази не една тайна. Дори изглежда, че това, що е *искал* да каже, не е нещо много в сравнение с онова, що е *трябвало* да каже. Той е дал свобода на известни сили в душата, които никога не са били свободни, и негли е бил воден от тях. „Виждате ли, Хилда! – възкликва Солнес – виждате ли! Има нещо магьосническо във вас, както и в мене... Това магьосничество кара да действуват силите отвън. И ние – *трябва* да се съгласим с това. Все едно, дали искаме или не – *трябва!*“ Има наистина нещо магьосническо в тях, както и във всички нас. Според мене, Хилда и Солнес са първите херои, които чувствуват, че живеят, за миг, в атмосферата на душата, и тоя истински живот, що са открили в себе си, отвъд своя обикновен живот, ги плаши. Хилда и Солнес са две души, съзряли положението си в истинския живот“.

Трябва да признаем, че този „истински“ живот не е „действителният“. Метерлинк отминава „Народен враг“, „Подпори на обществото“, „Призраци“... – дето се дава „действителният“ живот. И в „Майстор Солнес“, той се не спира на „действителното“. То е недостатъчно. Онова, което самият Метерлинк отсетне усвоява в своя театър, има слаби досегания с „действителността“. Самият похват, с който си служат реалистите, за да запознаят човека, е недостатъчен. Затова те дават – в най-добрия случай – характера. Човек, опознат по неговите движения, нрави, външни и вътрешни навици, по израз на лицето, по начин на чувствуване, мислене и постъпване, сиреч – опознат като характер, не е още художествен сюжет. Метерлинк подсказва дълбочините, към които трябва да нири творческото постигане, когато художникът се готви да изнесе човешки живот.

„През време на едно непродължително приятелство настъпи тайнствен миг, когато ние *съзираме*, тъй да се каже, точното положение на своя приятел към неизвестността, що го заобикаля, и положението на съдбата към него. Тъкмо от този миг той ни наистина *принадлежи*. Ние сме видяли веднъж завинаги, по този начин, случките, които ще се развият по отношение на него. Ние знаем, че той вече ще се оттегли вдън своето скривалище, колкото е възможно по-неподвижен, от страх да не би да разклати нещо в големите водоеми на бъдещето – но неговото благоразумие не ще му никак помогне, и безбройните случки, които са му предопределени, ще го открият и там, дето се крие, и ще чукат постоянно на вратата му... И когато ние срещнем случайно един от ония, които сме опознали по този начин, и безгрижно приказваме за снега или за жените, които минават, у всекиго от нас има нещо, което поздравява, изучава, пита без наше знание, любопитствува за обстоятелствата и говори за случки, недостъпни за нашето разбиране...“

Метерлинк смята, че Ибсен е постигнал донякъде това, че е смогнал да изучи с такъв приблизително похват хероите си в „Майстор Солнес“, преди да създаде драмата. Но защо у него са толкова малко тия „второстепенни“ – а всъщност *най-важни* – разговори? Не е ли случайно това явление? Не изглежда ли, въпреки възхищенията на белгиеца, че Ибсен е само дал повод на последния да изрази богатия си съзерцателен опит, случайно подкрепен с дребна сцена от драмата на норвежеца? Ако не беше тъй, трябват драмите след „Майстор Солнес“ не само да разширят вътрешния разговор и да вдълбочат вътрешното действие, но и да станат завършени образци – ако не на фантастични – поне на дълбоко съзерцателни драми.

„Аз мисля, че Хилда и Солнес се намират в това състояние и се гледат по този начин. Техните разговори не приличат в нищо на туй, което

сме чували до днес, защото поетът се е опитал да размеси в един и същ израз вътрешен и външен разговор. В тая сомнамбулична драма царуват някакви нови, незнайни сили. Всичко казано в нея крие и разкрива едновременно изворите на някакъв незнаен живот. И, ако ние се понякога чудим, не трябва да се забравя, че нашата душа е често в нашите очи много безумна сила и че в човека има много области по-плодотворни, дълбоки и любопитни от областите на разсъдъка и познанието...“ Тия думи по-скоро звучат като разпис на Метерлинковия театър, отколкото на Ибсеновия. Те подхождат повече за отзив на „Синята птица“, „Жуазел“, „Вътре“ и „Неканената“, нежели за послеслов към Ибсеновия „Солнес“.

Приготвени от Метерлинковата оценка на тая Ибсенова драма, ние очакваме да намерим у творбите на белгиеца същинския театър. Намираме ли го? Мнозина го намират. Но понякога „мнозина“ значи – „никой“... Кога мнозинството е знаело повече от малцинството? Метерлинк дава приказна драма с вдълбочено съзерцание, неосвободена все още от възгледи – невям философски, невям естетични; но възгледите трябва да стоят на страна от изкуството, вплътено в творба. Те свършват своята работа в мига, когато начева самото художествено творчество; тяхното значение си остава подготвително. Нали сам създателят на „Пелеас и Мелизанда“ твърди, че има области по-плодотворни, дълбоки и любопитни от тия на познанието?

Боя се, че „всекидневното трагично“ е вече влязло в историята. Цялата глава негли от „Съкровище на Смирениите“, в която се говори за тоя дълбок трагизъм на най-обикновените и прости случки – с малки изключения – сега вече звучи като манифест на книжовната школа, чиито сили са излезли слаби, за да възплатят идеала. А тъкмо тая глава би била истински поглед върху театралния сюжет – и в драма, и в сцена – ако можехме да посочим завършена творба, в която личи осъществена дадена замисъл.

Театърът на Метерлинка крепи още връзка с древната трагедия. И в неговата драма съдбата е все още външна сила, без да се гледа на това, дали я помества той в душата или вън от нея – в живота, във вселената, на небето, отвъд смъртта. Невинната княгиня Малена погива, удушена от царица Ана, защото княз Хиалмар отхвърля дъщеря ѝ. Съдбата се твори от чужди ръце: тя лежи в живота отвън. Вратата поглъща в своя стиснат зев Тентажиля – и безсилната Игрена може само да плюе в лицето на чудовището. „Неканената“ иде – и никой не може да се отърве от нея: но защо иде тя? Външни сили работят за създаване на тоя трагизъм. Ключът е изгубен. А хората го дирят все още отвън. Макар и в постройката на Метерлинковата драма да има нови елементи, все драмата – същинската

драма – се дължи на нещо външно; схващането на древните трагици не е опровергнато. Следователно драмата на Метерлинка, макар и да премества малко по-навътре драматичната среда, си все остава реалистична. Няма още безусловното обособяване на човешката душа като едничка възможна среда за драматично действие. На душата се противопоставя нещо външно – и, при всички предпазливи мерки от страна на поета, драматичното движение не може да се не изнесе навън, защото самият драматизъм не е чужд на случайност. Метерлинковият похват страда от първобитност, колкото и да е съвършен, сравним ли го с Ибсеновия.

Дори и символизъмът на драмата – не както я разбира, а както я дава Метерлинк – е много сроден с Ибсеновия: пак старо средство, слабо усъвършенствувано. У „Слепите“ дори символите са си голи алегии: религия, поезия и изкуство, наука, човечество, вселенна, тайна, предчувствия, нагон; на негов език: свещеник, млада сляпа с дете, маяк, слепи, остров, море, птици, куче... Това са символите за идеи; а има и символи за настроения, обилно давани у „Княгиня Малена“, „Смъртта на Тентаджия“, „Синята птица“, „Неканената“, „Жуазел“. Замъци. Над замъка – комета. Дъжд от звезди пада над кулите и бойниците. „Небето става черно, а луната – странно червена“. Жени предат къдели и пеят странни песни за болни инокини. Седем княгини лежат на стъпалата. Кораби отминават за някъде и моряците пеят отдалеч: „Не ще се върнем ний!“ – Тъмна кула, в която лежат затворени жени. Подземни водоеми, отдето достигат страшни клокоти, сякаш се мъчат чудовища да разбият основите на сградата. Изгорели полета, опожарени градове: „Няма нито един човек и нито едно животно в полето! Има само гарвани в равнините.“ Тъмни врати вдън безкрайния коридор. Водоскок всред градината – и струята му нечакано замира. Прилепи, бухали, пърхане на невидими птици. Някакви очи по дървесата. Нещо клати земята под нозете на човека. И – странни повторения на едни и същи думи, сякаш вси херои са лунатици или обсебени. На вратите се чука особено. Прозорецът се внезапно отваря и там се показва един луд. Някой драще по стената. Вазата с крина пада наземи. Светкавици, буря и гръмотевици разклащат замъка. И тогава идат зловещите пръсти, на които е съдено да убият, или се чува нечия коса да звъни под прозорците, или лебедите изплашени фръкват, или пък вратата се силно отваря и заедно с вятъра, който изгасява свещта, слиза някоя Невидима и Непозната...

Колкото и да се засилват багрите, ново съцветие се не получава; колкото и да се умножават старите средства, те не дават ново средство. Метерлинк, Пшибишевски, Стриндберг, Шарл ван Лерберг, Верхарн... завършват реалистичния театър и предчувствуват потребата от нова драма и нова сцена; те са предходници на фантастичния театър.

Има ли път – нататък? Трябва да има.

Всяко изкуство изхожда от даден възглед и се стреми към определен стил. Какъв е възгледът и какъв може да бъде стилът на фантастичния театър? Те не са нещо, за което са уместни пророчества, защото всяко бъдещо изкуство се корени по-плитко или по-дълбоко в онова изкуство, против което се бори; всеки предходник на новото е завършител на старо; и всеки завършител е без друго предходник на ново. Шекспир бе завършител, след мнозина като Марлоу – и предходник на реализма, макар самин да беше класик (негли това име му най-много подхожда). Ибсен бе завършител, след Хебеля, но и самин предходник на символизма (колкото и елементарно да бе символизирането дори у творците след него). Самите символисти наченаха; тяхната работа стои незавършена; драмата изостана за известно време назад. Додето се развиваше лирика, роман, разказ и поема, драмата чакаше. Много средства бяха изпитани, и все дълбочината на драматичния сюжет се таеше неизследвана. Театърът, наистина, не изгуби от това, защото – додето се развиваше драмата, сцената безуспешно бързаше да я настигне. И когато драмата спря, сцената се изравни донякъде между сцена и драма във времето на Калдерона, Шекспира или Лопе де Вега! Напредъкът на сценичното изкуство оттогава насам е огромен.

На що се дължи днешният застои на драмата – при почти еднаква по сили сцена? Очевидно, на трудности, свойствени на самото драматично творчество. В какво състоят тия трудности? В липса на възглед и на стремение към стил. Завършителите на пречистения реализъм – начело с Метерлинк – които се наричат „символисти“, не използваха драматичните възможности не само затова, че разполагаха с недовършена сцена, че да се скъса окончателно със старото е много мъчно, че им липсваше ясно-видството на чисти символисти, че все крепяха драматичния разкол като едничка възможност за връзка между хероите. Трудностите се кореняха по-дълбоко. Да се превърне фантастичната действителност в художествена възможност – еднакво внушителна поне, ако не еднакво убедителна – мощна да замени примамливата и удобна за възсъздаване външна действителност; това е целта на новия театър след „символистите“. Този театър може да не добие името „фантастичен“ (това име е случайно): той може да се нарича пак „символичен“ или „ново-символичен“ или „експресионистичен“... все едно.

Трудността е в това – да се създаде нова драма и нова сцена, при съвсем друга връзка със зрителите. Да се даде на съзнателния зрител колкото е възможно по-близко участие в драматичната игра, да стане възможно за него същинската драматична съпреживелица. Не ще съмнение,

старият театър не си е поставял такава цел. Па и зрителите не са били никога способни – в своето мнозинство поне – да участвуват отблизо в драматичната съпреживелица на поети и актьори. Фантастичният театър е по необходимост интимен; зрителите ще трябва да са художници, способни да преживеят редом с действащите лица дълбоко трагизма на онова, що се играе. Такъв театър иска култура. Той не е театър на тълпата, а – за благородниците духом. Както казва Оскар Уайлд – „зрителят трябва да бъде цигулка, на която майсторът ще свири“. И ниското равнище, на което стоят дори образованите хора днес, ще бъде всякога пречка за появата на такъв театър. „У образования понятията за изкуство са извлечени от това, какво е било по-рано изкуството, когато всяка нова художествена творба е прекрасна тъкмо затова, че представя нещо, което по-рано не се е срещало в изкуството; а да цениш с мярката на миналото значи – да прилагат към нея същото начало, чрез отфърлянето на което тя е стигнала съвършенство. Само темперамент, склонен да възприема нови, хубави впечатления с помощта на въображение и чувство, може да оцени подобна художествена творба.“

Театърът е давал досега – в най-щастлив случай – художествено зрелище. А трябва да даде нещо повече: художествено видение. Творческата работа на всички съзнателни драматурзи, режисьори е вървяла натам – към създаване на художествено видение. Инак животът се пренася на сцената. В това отношение и символните подробности на Метерлинковия театър, реалистичните подчъртавания на Чеховия, добиват еднакво значение; да заиграе и самото време, и самите предмети на сцената да участвуват в художествената игра, през думите да zazвучи душата, зрелищното да стане визионерско, внушително, вътрешната действителност, създадена от поета и изпълнители, да се наложи като по-ценна от външната. Да се твори живот, а не – да се превъплътява самата душа; не играят „действащи лица“, а – действащи души. Приказката начева да става нова действителност, сънищата се сбъдват, самият живот става сън. В прекален унес видението се сплита с възбудената чувствителност на зрителя и той отъждествява себе си с актьора, с хероя, с душата на това видение. И тъй неговата душа не само отразява чуждата, а – става същата тая душа, не вече чужда.

Приближавания до такъв театър има. Има предчувствия за фантастичен театър, колкото и да са покорни още на външната действителност. Има ги у „Синята птица“, у „Соната на призраците“, у „Пепелище“, у „Трите сестри“. Макар и да не са многобройни, те са сигурни. Души начеват да играят на сцената – не хора; актьорите престават да играят; те начеват да преживяват с оная творческа сила, която ломи границите на

телесното и непосредно предава на зрителя разкошното видение на приказката. Обстановката начена да играе ведно с актьорите, предметите придобиха символна внушителност, луната престана само да свети, дърветата добиха участие в онова, що става вдън душата, отвътре се погледна художествената действителност – и стана ясно едничкото сигурно начало, на което може да се опре фантастичният театър: вместо душата да се изнася навън, вселенната трябва да се внесе в душата и да добие загадъчните багрени приливи на вечното.

Дели ни време от осъществяването на такъв театър, неговите зародишни форми трябва да израстат до цялост. Но тържеството на самоценното изкуство се вече предчувствува; предметите вече руменяят, негли някъде – далек от нас – е вече изгряло слънцето.

Сп. „Пламък“, г. I, 1924, кн. I.

Людмил Стоянов

ТЕАТЪРЪТ КАТО САМОЦЕЛ
Беседа с младите актьори

Това, което ще ви кажа за театъра, може би не ще ви задоволи; може би в своите сънища за театъра вие сте отишли много по-далеч; защото тъкмо театърът е онова изкуство, което непрестанно еволюира, дири все по-нови пътища за израз и проява и като някаква жива стихия, вода или огън, проваля всички пречки и върви напред. Никога театралните проблеми не са били тъй наложително поставени, както в днешно време. Всички разбират, освен може би у нас в България, че театърът е един от най-силните лостове на културата и че неговото влияние може да се разпростре и върху широките слоеве на народа. Широките народни маси са жадни за театрално изкуство и аз дори бих казал, че само когато театърът престане да бъде лукс, а стане насъщна нужда на масите, ще можем да твърдим сигурно, че сме преминали опасностите на епохата, революциите и разрушенията, и сме навлезли в нова, по-щастлива ера. Театърът е единственото място, дето се облагородяват инстинктите, единственото място, отдето човек излиза по-чист, отколкото е бил, и по-съвършен.

Нищо не ни кара да мислим върху проблемите на живота и своето отношение към тях тъй, както театърът. Старинното определение на Аристотеля за очистителната сила на театъра остава в сила и до днес, въпреки противоречивите тълкования на критиците и съвсем новите методи на театрално изкуство в сравнение с ония на древноелинския театър. Тази сила на внушението, която граничи почти с хипнотизъм, с медиумическо въздействие, и в която се крият тайнствените внушения на нещо свърхестествено, театърът дължи преди всичко на своя религиозен произход, на това, че театралното изкуство е съборно изкуство, колективно, и действа също върху колектив.

Неговите първоначални елементи трябва да се дирят в древните мистерии. Древният свят е предавал на мистерииите грамадно значение. Само посветеният в тях според Платона блаженствувал след смъртта, а по думите на Цицерона мистерииите са учили и да се живее добре и да се умре с успокоена душа.

Култът на Диониса, а също и другите култове на умирающия и възкръсващ бог – Озирис в Египет, Адонис в Сирия, Ишар в древния Вавилон, както и съпроводените с тях процесии, песни, танци и разни други

прояви на екстаз, музика и орхестика – всички те изобразяват подсъзнателната жажда на човечеството за вечен живот, за преодоляване на смъртта и изчезването и за приобщение към висшите божествени сили на света. Християнската вяра във възкресението, християнското богослужение не е нищо друго, освен отзвук на тази най-древна духовна нужда на човека, мистерия в истинската смисъл на думата, символна разгадка на тайната на смъртта. Нещо от тази магия, от тази жажда за преображение, носи и ще носи винаги театърът, дето всеки един от зрителите е въввлечен, против волята си, в театралното действие и участва, мислено, в перипетииите на разиграваната драма.

Тази е, в края на краищата, основната цел на театъра, неговата най-съществена задача, минала, настояща и бъдеща. Да ни въввлече в своята стихия, да ни накара да забравим действителността, за да живеем във въображаемия свят на театралното представление – в измислицата на фантазията – към това се стреми театърът. Защото, както казах, театралното изкуство е онова изкуство, което трябва да ни приобщи към тайната на духа и неговата жажда за освобождение; освобождение, макар мимолетно, от гнетящите впечатления на реалния свят и неговите неизменни и вечно повтарящи се форми; освобождение от постоянния гнет на ходящите и остарели морални идеи, от посредствения и банален строй на мисли и чувства; освобождение, най-сетне, от вродената боязън, от естествения страх пред тайната на битието и неговата творческа мощ, която в театъра може да се разгатне и едновременно да се подражава, тъй като театралното представление не е нищо друго освен реализирана абстракция, отвлечена поетическа идея, превърната в живот и възприемана като такъв, тъй че вече не ни озадачава. Ето защо, заедно с това освобождение, което театърът трябва да носи, той трябва да ни разкрива едновременно прелъстителния свят на *илюзията*, да ни убеждава, чрез съвършенството на своите елементи, в правотата и абсолютната закономерност на разигравания се на сцената живот, тъй че ние да забравим всичко и да вярваме в него, като в една неоспорима реалност. Всяко отстъпление от този основен принцип на театъра, което разрушава илюзията, унищожава заедно с това и неговата смисъл, той става безсмислен. И това са преди всичко художествените елементи, които дават единство на впечатлението, съгласуваната стройност на всички фактори, които дават живот на театъра и без които той губи своето най-съществено качество – своето творческо начало. Тези фактори и тези елементи са така преплетени, така усложнени в своето взаимодействие и взаимоотношение, че правят от театралното изкуство един крайно сложен психичен механизъм; с други думи, трябва да се знаят законите на неговото зараждане, осъществяване и въздействие,

за да не бъдем изправяни пред очевидни и прискръбни несполуки. Защото, както казах, театралното изкуство е съборно изкуство и в известна смисъл то обединява в себе си всички други изкуства, и това е, което създава неговата крайна усложненост.

Поезията, музиката, живописата са индивидуални изкуства; те се създават от отделни личности и действуват пак върху отделни личности. Те са свободни изкуства, не зависят от време и пространство, нито имат нужда от непосредствен контакт с публиката. Веднъж създадени, те живеят свой самостоятелен живот; неспирани от нищо, те пътуват свободно, прескачат граници и континенти и достигат до най-усамотеното място, до най-затънтената колиба. Така, за да имаме общение с Данте, не е нужно да ходим във Флоренция, или, за да се насладим от сонатите на Бетховена, не трябва непременно да вземам трена; техните произведения можем да намерим във всяка по-добре уредена книжарница или музикален магазин и да се насладим от тях в тишината на нашата собствена стая. Драмите на Шекспира и поемите на Пушкина можем да намерим във всяка публична библиотека и да се опиваме от техните поетически достойнства. Ние сме свободни в избора на нашите любимци, най-сетне и самото време не може да ни попречи да имаме общение с най-отдалечени епохи, да се увличаме от Софокла и да се смеем при Аристофана. Създанията на тези изкуства идват при нас, като добри утешители, според това, дали сме способни, или не да ги възприемем.

Не е същото и с театралното изкуство. То има други закони! Преди всичко то е ограничено във време и пространство. То се реализира в определено време и на определено място. Никъде другаде освен в театъра то не може да получи пълно и истинско осъществяване. Театърът, с неговото специално устройство, сцена, декори, костюми и целия сложен аксесоар, нужен за създаването на онази фикция, наречена театрално изкуство, живее свой особен живот. Казвам фикция, защото то не оставя трайни следи. Завесата се спуща, кулисите се раздигат, актьорите се разгримирват, и от стройното цяло на театралното представление не остава нищо, все едно като че не е било. Малцина свидетели, а именно определено число публика, са видели стихията на живота, възхитили са се от илюзията на разигралата се драма и може би са плакали над участи на героя или героинята. Като да сме сънували сън, който с пробуждането ни се е разсеял и който никога вече не ще се повтори. Ние никога не ще узнаем какъв е бил Кайнц в Хамлет, нито ще плачем някога над участи на „Дамата с камелиите“, както са плакали съвременниците на Сара Бернар.

Но освен това ограничение във време и пространство, театралното изкуство има да преодолява и ред други препятствия. То трябва да разреши

своята задача безпогрешно, ако не иска да отрече себе си и да свърши с несполука. То трябва преди всичко да обедини всички поетически (драматически), живописни (декоративни и костюмни), музикални (тонови) и архитектурни (постановъчни) елементи, за да даде необходимия фон на драматическото действие. Така другите изкуства идат в помощ на театралното изкуство, а другояче и не би могло да бъде, защото онова късче живот, въплотено в театралното представление, да кажем „Флорентинската трагедия“ от Оскар Уайлд, носи със себе си всички необходими външни признаци на място, време и обстановка и следователно, нуждата да се спазва точната мярка става повече от наложителна. Тази мярка е тъй нареченият стил, който произлиза от духа на драмата и който трябва да се претълкува правилно, за което са нужни и знание и проникателност. Това се налага за театралната илюзия, която иначе не би била пълна. Защото зрителят знае много добре, че е на театър, той не забравя също, че вижда картонени кулиси, но той би изгубил всяко търпение, ако външната обстановка е абсурдна и ако тя не отговаря на вътрешния психологически ритъм на драмата. Нека не се забравя, че театралното представление, докато то трае, е една реалност, макар и условна, и че по тази причина то има нужда от своите закони, без които би се разпаднало като труп без душа. Тези закони не са нищо друго освен законите на стила и художествената закономерност, същите, както и в другите изкуства, само в по-голям мащаб. Тези закони са тъй нужни за външната, формална страна на театралното изкуство, както и за вътрешната, психологическа. Тук се проявяват Дионисиевското и Аполонийско начало в изкуството – подсъзнателният импулс на твореца и контролиращият гений на художника. Съчетанието на тия две сили ни дава зрелището на театралното изкуство. Аполонийското, стилово начало обаче не се проявява само във външното, формалното, а прониква и дълбоко до първоизворите на творчеството. Казват, че истинският бог на творчеството е Дионисий, който умира и възкръсва за нов живот, а Аполон е само олицетворение на строителното начало, един вид занаятчия. Истината е, че във всяко изкуство има известна доза занаятчийство. Това е особено вярно за театъра, дето упражнението и опитът са толкова необходими, колкото и дълбокият творчески огън. Пред нас се изпречва последното и най-голямо препятствие за осъществяване на истинското театрално изкуство.

Ние стигаме до основния и най-главен елемент на театралното изкуство, актьора. Преди това обаче ние трябва да се справим с материала, с който той борави, с приказката на живота, която възсъздава. Този материал съществува, той е даден, това е драмата. Текстът на драмата обаче сам по себе си не е театър. Драма, написана за четене, не съществува –

драмата се пише, за да се играе, казва Молиер. Но какво е драмата извън театъра? По-право, какво е драмата, преди да стане тя театрално представление? Не е ли тя един мит, една въображаема кула, чието отражение в душата ни е смътно и непълно? Има хора, които не обичат театъра, защото той им дава слаба илюзия на това, що са чели, не осъществява добитата от четенето картина на драмата – и те са напълно прави. Защото това са коренните недостатъци на театъра, които отблъсват всеки културен дух и които дават на театралното изкуство едно не съвсем от първите места. Драмата, тъй както е излязла изпод перото на автора, живее само ирационален живот. Нейният живот е недействителен, нейните герои са безплътни призраци. Нейните герои са за нас само понятия, само представи, те нямат реален образ, лишени са от плът. Тя е една метафизическа абстракция, дълбока може би, но все пак абстракция. Нашата идея за Едип-цар е твърде смътна, колкото и дълбоко да чувствуваме неговата трагедия. Ние трябва да го видим в плът, да го чуем, за да го разберем. Ние не можем да бъдем съдии, ако не сме изслушали обвиняемия, не можем да осъждаме задочно. Ние ще имаме представа само за деянията на героя, но не и за самия него, не и за неговата личност. Нужно е, значи, иреалният образ на драмата, драмата в нейния суров вид – да се облече в реални форми, да ѝ се вдъхне живот, с една дума, нужно е тя да се реализира на сцената, да стане като един сбъднат сън. Тя трябва да излезе от своето състояние на статичност и спокойствие, да се тури в действие нейната динамична природа, от нещо мислимо да стане нещо реално. Само така животът, вълнат в драмата, би могъл да се прояви, да получи признание, да упражни очакваното въздействие върху душата на колектива-публика и най-сетне да постигне своята цел в образа на една безупречна манифестация на сцената. Е добре, главният и най-съществен материал за осъществяването на драмата, за нейното абсолютно проявление в рамките и законите на театралното изкуство, е актьорът. Актьорът дава плът и кръв на абстракцията, дава образ на въображаемото, преобразява мита в реалност. Без него няма театър, няма театрално изкуство. Като магесник открадва той тайната на преобразението, прави от химерата истина. Като войник влиза той в сражение и това сражение е едно от най-опасните и най-трудните, защото се води с фикции, с нереални образи, в които той трябва да вложи своята собствена природа и своя собствен дух и така да ги овладее. Той трябва да ги убеди, че вярва в техните богове, да влезе в техния храм с хитрост, както Одисей влиза в Троя, скрит в утробата на дървения кон, който е трябвало да се принесе в жертва на боговете; с една дума, за актьора има само един път за победа над този най-коварен враг – като се отъждестви и уподоби на него. Степените на

това уподобяване определят силата или слабостта на актьора. Както посветените в древните мистерии, той трябва да се откаже от себе си, от своята личност, за да бъде онзи, под чиято маска се явява. Това е актьорът, това е неговото изкуство, неговата радост и неговата съдба. В известна смисъл той е един нещастен човек, защото се е отказал от своето аз, от многообразието на своята личност, от непосредствената проява на своята природа. Той трябва да плаче, когато може би душата му ликува, да се смее, когато сърцето му се разкъсва от мъка. Като шут той трябва да скрива болката си за угода на царя-тълпа, да разкрива истината на живота в красива и безобидна форма, за да заслужи неговата милост. Каква по-дълбока трагедия от тази на актьора, на този човек-палячо, който трябва да утешава другите, когато може би сам има нужда от утеха? Да се мъчи да бъде това, което не е, да приема образ и подобие чужди, като заличи своите собствени? Да бъде днес Хамлет, утре Брут, други ден Кориолан, да приема всеки път нова душа, чужда, съпрегната в борба с други души, също чужди нему, в конфликтите и криволиците на един особен, фантастичен живот, измислен, който той трябва да направи вероятен, като му вдъхне белезите на художествената правда?

Всичко това е така, но само привидно. Защото актьорът е именно онзи човек, който ни дава живия пример на преобразението: той върши същото, което върши поетът или художникът в минути на творческа работа, само че по обратен път. Това, което поетът създава като идея, той въплотява като дело. Но преди да се преобрази в дело, той трябва да се почувствува идея, т.е. той трябва да абсорбира всички факти, асоциации и представи за дадения образ, да разреши неговата тайна, за да се въплоти в него. Той трябва също да измери и прецени отношенията му към другите образи на драмата, да определи неговото място в този малък свят, какъвто е всяко драматическо произведение, и най-сетне да отгатне неговата душа, пулса на неговия живот. Само когато актьорът постигне това, можем да кажем, че той е наистина художник, защото какво е художникът, ако не разгатвач на тайни – все едно на живота, на космоса или на човешката душа?

Тук обаче ние трябва да отворим една скоба. Всяко драматическо произведение, ако то е истинско, носи една композиционна строгост, дава ни картината на един живот, носител на която е само актьорът. Кулисите са фон, допълнение и обяснение – основата на драмата и драматическото действие си остава актьорът. „Не човекът съществува за кулисите, а кулисите за човека“, казва Адолф Апия. Декорацията е въпрос от голяма важност за театъра, но той не е съдбоносен. По-належащ, поне за нас, е засега въпросът за актьора и границите на неговата работа. Актьорът е, както казах,

главният елемент на драматическото действие, но и неговата роля е зависима от други фактори. Той е в центъра на театралното представление, но и за него има предели. Той не може да преувеличава своето място и тъй като театралното представление е една прагматическа целесъобразност, той трябва да има чувството на мярка, външно и вътрешно. Всяко преувеличаване или подчертаване на даден образ нарушава общия тон и разваля общото настроение. Времето, когато актьорът е „показвал“ себе си в своето изкуство, за театъра е вече минало отдавна; днес актьорът е толкова по-голям, колкото е по-верен, толкова е по-верен, колкото е по-дълбок. Има един живот, който трябва да се реализира, това е животът на драмата; да се реализира в пълната му съвкупност, тъй както е даден. Само така той ще упражни върху нас желаното въздействие, ще ни въвлече в своята стихия и ще ни накара да забравим себе си. Целта на театъра е вече изместена – тя не е да ни показва силата и могъществото на актьора, а да ни даде съвършено театрално представление. Днес публиката не отива да види една или друга знаменитост, а едно завършено театрално представление. Разбира се, актьорът не ще престане никога да получава любовта и аплодисментите на публиката, но това ще става не защото той се е показал в „пълната си сила“, а защото е обуздал „силата си“, за да бъде верен на общата композиция на театралното представление.

Запомнете тази истина, особено вие младите, запишете си я като златно правило. Актьорът е само средство, а не цел. Това е важно за вас, това ще ви обогати с опит и ще ви избави от много разочарования. Едно подобно убеждение сваля от гърба на актьора цял товар. Вярвайте ми, че това е така: истина е, че актьорът не е както в сънищата или в пророчествата. За театъра можем да кажем, че осъществява нашите най-съкровени блянове, открива ни тайната на живота и разголява нашата собствена душа. Той е най-дейтелният орган на човешкия дух, и едновременно най-опасният. Защото не търпи нищо слабо, нищо посредствено, което в общото стълкновение на толкова духовни енергии отпада и изчезва. Театърът е жив организъм, бойно поле, дето всичко немощно излиза от строя: жива стихия, която зле отмъщава за всяка грешка, за всяка неправда. Пази се да се помислиш повече от това, което си; знай своето място; вярвай, че и без тебе може. Обичай театъра като колективитет, а не като място за проява на твоето тщеславие. Научи се да виждаш в него самоцелна стихия, дето ти си средство, а не цел. Целта, истинската цел, нека бъде театралното представление. Нека в него се изрази всичката сила, дълбочина и строгост на твоя творчески дух.

Сп. „Хиперион“, г. III, 1924, кн. 2.

Боян Дановски

НОВАТА ДРАМА

Когато венецианецът Карло Голдони посмя да поведе пръв борба срещу традицията, срещу италианската *Комедия дел'арте*, против него викна цяло опълчение характери, типове и маски: и хитрият Арлекин, и дръзкия Капитан, глупавият Панталоне и нежната Коломбина отстояваха правата си. И публиката беше с тях. Тя не се решаваше да се прости със своите неизменни типове, които идваха и си отиваха винаги със същите движения, шеги и задявки, защото в *Комедия дел'арте* творчеството беше предоставено на актьорите, а те рядко бяха надарени с щастливата способност да съчинят нещо за пред хората: колкото и невзискателни зрители да имаха пред себе си. И все пак, Голдони в своите писани комедии трябваше да викне на помощ стария Арлекини, за да не го освиркат.

Комедия дел'арте отмина. Живя и отмина и Голдони. Днес новият театър води същата борба против закоравели типове и характери. И същите отчаяни вопли – у публиката. Тя иска *тип* на сцената или най-малко добре очертан характер. Допреди няколко години настроенията на Чехова не влизаха в сметките на театъра, а полугласният мистицизъм на Матерлинка беше изкуство, за което сцената се оказа безсилна. Дойдоха след това други и смущението мина всяка граница. Едни искаха да представят човека – не типа, – гол, първобитен, съблякъл измамната, наложена дрипа, наречена характер. Други представиха пола, две първобитни стихии, мъж и жена, гол инстинкт, творец и рушител. Трети – човека срещу бога и страшния мост на половия порив между тях (еротичния мистицизъм). Четвърти – живота хаос и движение срещу застиналия живот на външни привидни форми и кухи понятия.

Но тук нямаше вече място за старите типове и характери. Драмата надскочи този тесен кръгзор, както философията отдавна беше заличила синура между добро и зло. Действащи лица станаха инстинктите, идеите, природните сили, съдбата. И с това се върнахме към гръцката трагедия.

*

Но, значи, все пак връщане. Старо или ново изкуство? Праксител, Фра Анджелико или футуризм или експресионизъм?

Тук, в Рим, човек може честно да си отговори: формите се догонват през вековете, старото не загива, старото възкръсва: примитивистите се върнаха към негърската пластика, експресионистите възкресиха изкуството на древни, потънали острови. Но когато това възвръщане стане сляпо боготворение пред всичко, което е минало, когато не духът открива тайни, забравени пътеки из своите странствувания, а ръката подражава на старите майстори, тогава ведно с Маринети всички биха викали: да изгорим музеите и библиотеките: те са станали убежище на плесен, на застиналост, на тъпота. Цели тълпи се прозяват от възторг пред *Второто пришествие* на Микеланджело и все тъй възторжено се прозяват пред един изтрит камък, над който Нерон е облекчавал човешките си нужди.

И още нещо в защита на новото: една статуя увековечаваша един миг: един миг от движението на вечността е спрял, кристализиран, излян в неподвижна форма. Този миг няма вече никога да се повтори същият. Потокът тече, идва друг художник, открадва друг миг от движението и създава друга форма. Спрете една река и се вгледайте в устройството на молекулите ѝ. Пуснете я да тече: спрете ли я втори път, устройството ще бъде различно, ново. Помислете и колко нови, непознати камъчета, песъчинки и растения влече реката всеки час, всяка година, всеки век. Помислете колко прилича тази река на духа на живота, който ний искаме да пленим в нашите творения, и кажете – не трябва ли всяка форма на изкуството да бъде нова, никога от никого предадена, единствен и неповторим миг на вечното движение.

*

Да се върнем на сцената. Статуята и картината пленяват един миг от вечността. Те са застинали, неподвижни и все пак в тях се долавя движението, от което са били откъснати. Но драмата се простира във времето, тя е вече сама продължителност и движение. Вечността, отразена в една борба, в един изкуствен драматичен живот, цял и завършен.

Но тъкмо от това бягаха старите драматурзи. Те търсеха епизода, животът, представен от тях, нямаше невидими връзки с безкрая, злополука-та те нарекоха трагедия, театралността – чувство, и разправията – борба. Какво знаеха за вечен стремеж драмите на Батай и на Бернщайн? Те живееха в тясна, затворена стая, пълна с непоносим въздух. Но героите им дишаха издълбоко, в трагикомични пози, и се задъхваха, сякаш се бяха катерили по непристъпните хималайски ледници. Сякаш дишаха в обширния простор, а не в дребно-обществената атмосфера на своите незначителни борби. За тези драми едно беше важно: да се измисли сложна плетеница от сложни положения, която в края да се разплете с убийство,

самоубийство или щастлив брак. И се повтаряха хиляди пъти повтаряни, банални, уж – философски изречения, с установени и кухи нравствени понятия: любов значеше любов, установено, стереотипно чувство като литографическите изображения на Ромео и Жулиета, на Отело и Дездемона. Добър човек беше този, който уважава родителите си, дава милостиня на бедните и не посяга на чуждото. Лош беше този, който има сбръчкани вежди, краде и убива. Радост, страдание, добродетел, невинност, целият психологически речник беше взет от учебниците или от наказателния закон. Психологията на психологическите драматурзи се плъзгаше по повърхността. Те знаеха, че слънцето дава топлина и светлина, но не подозираха необятността на всемирните закони, движението на планетите, загадките на хаоса и хармонията. Те нямаха дори синтетичната способност на децата и на диваците, нито умението, за което говори Бергсон, да повдигнат края на завесата и да надникнат в истинската, невидима и подсъзнателна действителност. Именно това изкуство – все едно старо или ново – не беше никакво изкуство.

*

Който умее да чете, ще е прочел между редовете на тази статия, че аз не искам непременно звезди да подскачат на сцената, гиганти да се сражават помежду си и свръхчовеци да ловят символи като пеперуди. И простосмъртните имат право да играят и те играят, всеки ден, вкъщи, на улицата, в кафенето. Играта им е интересна може би, но не е изкуство. Когато ще стъпят на сцената, те трябва да се съблекат съвършено голи, да съблекат кожата си, да изгорят месото и костите и ако остане някаква душа, тя ще открие скритите досега нишки, които я свързват с другите души, със звездите, с гигантите и със символите. Играта им ще напомня – като далечен сън – играта на живите хора, в живота.

Тази нужда – да се махнат живите хора от сцената – роди марионетния театър, футуристичните синтези и гротеската. Всеки един от тези видове скъса една верига, пречупи едно предубеждение, откри един нов път. Изчезна убийствената досадност на реалистичните и дребно-обществени теми, създаде се кратката, синтетична драма, която без дотегливи отклонения, подробности и обяснения главоломно лети към развързката, даде се воля на фантазията. Но и трите тези вида отминаха, защото не бяха добре разбрали задачата си – да преместят драмата в необятния простор на музиката.

Защото, истинска трагедия е деветата симфония на Бетховена. Този, който успее да замени цигулките и виолончелата, обоите и флейтите със словото на твореца, ще бъде първият, великият апостол на драмата. Дори

и в техниката – в смяната на пиано и форте, на бърз и бавен темп, на миньорна и мажорна гама и т.н. – дори и в техниката драмата би трябвало, би могла да достигне музиката. Но това са подробности. Важното е, че в драмата би заживял един ритъм, една хармония, едно движение, една вечност.

Рим

Сп. „Хиперион“, г. V, 1926, кн. 3.

Людмил Стоянов

ТЕАТЪР И НАРОД

Театърът е „излязъл“ от народа и трябва да се „върне“ при него. Дионисийските празници, които са дали начало на драмата и по-късно на театъра, са били, както е известно, чисто народни празници. Те са символизирани радостта на живота в неговото пролетно възраждане, мощното пробуждане на природата, победата над смъртта и унищожението. Житният клас и лозата, тези най-близки до човека знакове, до неговото всекидневно битие, стават постепенно мистически алегии, които, в образите на Деметра и Дионис, създават около себе си цял кръг от мистерии. Особено култът на Диониса, първоначално съпроводен с кървави оргии и безумни игри, по-късно, в Атика, приема по-меки форми, превръща се в чисто религиозен култ за таинствено съединение с бога в символа, в пира, в гаданията и споменаване на усопшите. Духовно пречистване, отърсване от житейската плесен – „катарзис“ по израза на Аристотеля – очистиане на душата от вълнуващите я страсти: мъжкият хор и разреденото пиршествено вино стават източник и арена на драматическото творчество. От тях се раждат импровизациите на дитирамба, това „зърно на трагическия монолог“ (Аненски).

По-късно, несъмнено, самият живот, историческите съдби на елинския свят, събитията на този прозрачен исторически фон, веднага след падането на лидийското царство, всичко това подготвя появата на Софокла с неговата психологическа драма, чийто дух владее пълноправно до днес. Катастрофичният ход на историята (на *течащия* живот за поколенията), дето поражда устойчивостта на тогавашния „запад“ (културна Елада) пред хаотичния и „варварски“ изток (Персия), епохи една от друга по-бурни, разорения на цели страни, падане на тронове, на тирании, разрушаване на градове, Маратон, Термопили, Саламин... Каква девствена почва за трагични вдъхновения! И наистина, никога драматичното и театрално творчество не е било така интензивно, пълнокръвно и всенародно, тъй органично свързано с народния дух, както в тези няколко века. И днес още чуваме да се разкриват ту тук, ту там, в изтритите от времето, случайно открити древни градове, грамадни амфитеатри, пригодени за десетки хиляди слушатели. 240 години подред на сцената се поставят нови трагедии; броят на всички по-значителни трагедии достига до 1600:

разбира се, всичкото това богатство не е достигнало до нас – оцеляло е само част от творчеството на трима трагици: Есхил, Софокъл и Еврипид.

Друг благоприятен фактор за развитието на трагедията представя многообразието на мита. Вярата в съдбата, съзнанието, че страстите и страданията на хората са игра на боговете, кара древните драматурзи да избягват високото им царство: синове на Олимп, земният живот на смъртните възбужда в тях само весел, хомеричен смях. Те живеят във вечна младост и непрестанни наслаждения. Но и хората не са благодатен материал за древните трагици: дребни са страстите и желанията им, преходни и недълготрайни; а трагедията трактува вечни образи, развързва дълбоки жизнени конфликти. Но има една област, дето животът е преобразен в мистерия, даден е в символни образи, полуисторична, полуфантастична – областта на мита и мистическото тайнство. Мир на херои, на хора в перспективата на миналото, неписаната история на народа, на неговите борби с боговете, природата и съдбата – ето извора, отдето черпят древните трагици и който, без да ги откъсва от народа (митът е еманация на народния дух), дава им възможност да творят истински, неповторими произведения. В амфитеатъра народът е гледал, в тяхното лице, отзвук на своите собствени мисли, материализирани в образи и трансформирани в музика. И, по думите на свидетели, е плакал от чист естетичен екстаз.

Средновековните християнски мистерии, самото християнско богослужение – имат същия произход и, несъмнено, същото култово значение на „умиращия и възкръсващ бог“. Музикалната драма на Вагнера, в своя вътрешен произход, осъществява подсъзнателни, праисторични тежнения на германския народен дух. Идеята на съдбата, господстваща в древната трагедия, пречупена през християнското съзнание на новите времена в идея на индивидуалната вина и неизбежното изкупление, изпълва творчеството на големите драматурзи от Шекспира до Ибсена. Театърът на Шекспира, на Калдерона, на Хебеля, сроден по този начин с неравния религиозен пулс на народа, е наистина отзвук на неговите стихийни възделения, морални и естетически. Театърът на „високата“ драма на миналото, бидейки театър на масите, осъществява до голяма степен идеала на театралното „действие“.

В по-ново време и в наши дни театърът е паднал на твърде ниско равнище. Реализмът и позитивизмът преградиха към него пътя на живота. Днес театърът е мъртво, механично изживяване на една анемична природа, безжизнена асимилация на празни и безплодни идеи, външно претворяване на една духовна немощ, пуст отзвук на трагичния ход на времето – вместо пълна гама на дълбоките му противоречия! Днес театърът преживява органическа криза, която е криза изобщо на културата и която

би се изразила в две думи така: *разпадането на етичския принцип* („категорическия императив“ на Канта) *разрушава театъра*. Той се превръща в място на „забава“, в приятен „десерт“ за добро храносмилане, в търговско предприятие за създаване удоволствия на една празна и глупава „публика“. Той се изпълва с дух на егоизъм, живее сам за себе си, престава да бъде барометър на духовните колебания на епохата. Но ще кажат някои: каквато епохата, такъв и театърът. Това обаче е само прилично така, защото дълбоко под тази лъжа на съществуването, като шум на подземни реки, клокочат трагичните сили на живота. Притискани от лицемерния и сложен апарат на господстващото насилие, рано или късно те ще избухнат в катастрофа. Театърът ги обуздава; дава им видим образ, облича ги в плът и кръв; канализира ги и ги обезвредява. Разбирам истинския театър, в който участва целият народ. Участва косвено, не непосредствено – в живия му дух, в страшната му правда, вижда в него преображението на живота, на своята съвест, своята съдба, които му казват: оттук започва смъртта! Съвременният театър, напротив, си затваря очите пред тези сили, той е изцяло изграден върху лъжа. Той създава фикции, гради измами, залъгва наивното съзнание на хората, докато удари часът на разплатата. Той играе ролята на страуса, без да подозира, че тя е и смешна, и опасна роля. Той иска да бъде приятен, когато трябва да бъде горчив, върви по посоката на най-слабата съпротива, за да падне, може би неочаквано, във вълчите ями на пустотата.

С театъра се правят, несъмнено, опити за възраждане, за нов завои към една разумна всенародност. Чувството за театрално зрелище е вродено в народа, то трябва само да се култивира и облагороди, за да посее в душата му тъкмо най-благотворните семена. Онзи държавник, който съзнае тази нужда за народа си и я реализира, ще му принесе най-голямото благо. И всеки, който е допринесъл за това макар с малките усилия на личната си воля, ще има, струва ми се, място в голямото и вселюбящо сърце на народа.

Сп. „Хиперион“, г. V, 1926, кн. 4.

Моис Бенароя

„О-ХО, НИЙ СИ ЖИВЕЕМ!“

1.

Когато преди години спрях вниманието си на *Ернст Толер*, бях извлякъл няколко значителни положения:

Ернст Толер, като човек само, е шедьовър на своето време.

Той е безспорно голям талант. Питам се дали е гений?

Виждах в него творец, който притежава всички данни да се издигне до художник на революцията; още повече, че сам той е изпитал подемите на революцията и последствията от нейното потушаване в Германия.

2.

Оттогава се минаха години. Промени настанаха и в живота на Толера, и в мира, който той поиска да обсеби в своето творчество.

Увлечен от стихийността на промените, той написа още няколко пиеси. Най-важната носи заглавието: „О-хо, ний си живеем!“ И тази пиеса дигна голям шум, както и предшествувалите я. Другите възбудиха интерес и затова, защото авторът, който изскачаше от тях, като голям дух, лежеше в затвора, – жертва на победената съветска република в Мюнхен. Днес интересът към пиесата: „О-хо, ний си живеем!“ се увеличава и поради обстоятелството, че младият режисьор *Ервин Пискаторе* е открил в Берлин своя революционен театър с нея.

3.

Фактът е неоспорим: Ернст Толер с Ервин Пискаторе са произвели сензация. Кому обаче се пада по-голям дял от сензацията: на автора или на режисьора? Защото по онова, което се изнася, явствува, че авторът е вмъкнал в пиесата си някои работи по давлението на режисьора. Казват даже, че на представлението крайт на пиесата:

„Така не умира революционер. Проклет свят, той трябва да се преустрои“ – е турен от режисьора. В печатаната книга го няма.

Ако е съдено на Толера да живее в съзнанието на човечеството след много десетки години, този не незначителен факт ще се коментира, и то сигурно в полза на Толера, а не в полза на режисьора, който е искал да произведе по-голям ефект и да прави концесия на левите.

Пиесата направи сензация още и затова, защото е построена с оглед на техническите усъвършенствувания: всички сцени се приготвят наведнъж в етажи; и според действието се осветяват с прожектори, без да има нужда да се сваля или дига завесата или пък да се завърти сцената.

И защото се придружава с филмове, които илюстрират времето и средата, взети като предпоставка на пиесата.

Твърди се обаче, какво тези прийоми, усвоени от автор и режисьор, не били новооткрити. В една или друга форма те били използвани някога, а впоследствие изоставени, като нехудожествени. Значи: искат да кажат, какво въпреки обстоятелството, че пиесата и постановката произвеждат сензация, те не бива да се считат като неизменни ценности. Въпросът е дали тази пиеса, при по-друго време, би могла да произведе толкова силно впечатление, какъвто е случаят с големите творения на изкуството; – т.е. дали пиесата е само от актуелно значение или съхранява черта на вечността...

4.

При прочит на пиесата човек е наклонен да се съгласи с скептиците по отношение на художествената ѝ стойност.

За мене обаче творенията на Толера са ценни и като човешки документи, и като такива те говорят доста много...

Многозначещ е фактът, че пиесата увлича и че против нея пискат заинтересованите партизани – от дясно и от ляво.

Че хората от дясно не ще искат никога да простят на Толера, е нещо самопонятно. Но че и хората от ляво не остават доволни от него, макар да е техен открит привърженик, е един добър признак в полза на Толера, а именно, че въпреки партийната принадлежност, въпреки интересите на движението, той не е в състояние да измени на своята художествена правда, която е някак си и негова житейска правда.

Негови привърженици го упрекват, че той си остава интеллигент-радикал, който в края на краищата не може да се освободи от манията да иска да преустрои света в дискуссионния клуб. Но личи си, че той нито желае, нито може да се освободи от проблемата за съдбата на личността в революцията. Защото: историята недвусмислено доказва, че силните личности, ако не желаят да чезнат до края на живота си като демагози и пленници на бездушието и тъпоумието на тълпите, ще трябва или да се отдалечат, или да станат жертва. Примерите от френската революция са вече класически. А съдбата, която постигна Троцки, Раковски и т.н., не се нуждае от повече коментари.

Кой би посмел да твърди, че проблемата за личността и колектива е разрешена? Кой би дръзнал да подчертае, че в случай на конфликт между тях, колективът е прав, ако, разбира се, нямаме очевиден случай на измяна?

5.

И тъй:

Предмет на новата пиеса на Толера са преживяванията на един революционер, който в деня на помилването му, заедно с другари, от смъртната присъда полудява, и едва след осем години – в 1927 – оздравява и има вече възможност, свободен, да прецени онова, което го окръжава, и то със запазения си критерий от времето преди полудяването.

Нещо като пролог:

Когато осъдените биват помилвани, завърза се един разговор, какво собствено означава помилването.

Един казва: Милост. Кой би помислил, че господата се чувствуват толкова слаби.

Друг казва: Лош признак. Кой би могъл да помисли, че господата се чувствуват толкова силни?

Как се развиха събитията и чия преценка е излязла вярната?

Пиесата е построена на положението, че силни са излезли господата и че другите, т.е. революционерите, са били подхвърлени на промени: – едни измениха на делото на пролетариата и се издигнаха до министерски постове; втори се примириха с положението си; трети се отчаяха; четвърти уж са верни на революцията, но им недостига сила и т.н.

Конкретният случай, който се има пред очи, е Германия.

Предвид на всички тези факти, излезлият здрав от лудницата революционер от 1919 год. се отвращава и решава да си отмъсти на един, по негово мнение, ренегат, издигнал се до министерски пост. И когато да извърши деянието, друг от противен лагер го изпреварва. По съмнение бива връщан в лудницата от властите, които са винаги нормални. При разпитването той отправя до професора по психиатрия въпрос: кой е действително нормален: – той ли, който вярва в доброто и справедливостта, или всички поддръжници на днешното общество, чийто представител се явява и самият професор, който застъпва подобни „нормални“ възгледи:

– – Какво, щастие? – Вие страдате от надценяване на тази идея. Призрак. Фобия. Понятието за щастие лежи като тампон в главата Ви – – – – –

– – Какво искате Вие? Да сринете основите на живота, да свалите небето на земята, абсолютното, да? – Луда идея! Вие действувате на масата, на слабите по дух, като отрова – – –

6.

Очевидно в пиесата се касае за един конфликт в душите на онези, които изнесоха мировата война, които направиха метежи (или дигнаха революция) и осъмнаха пред пепелища, от гледище на техните стремежи. За нашия случай не е важен самият факт, че съществува неизбежен остър конфликт между застъпниците на „добрия“ ред на нещата и недоволниците, стремящи се към възстановяването на хиледолетното царство на земята. В случая не е важен и другият по-значителен факт за устройството на днешния свят – на базата на класовото подразделение и господство.

Това са работи, които се знаят. Единствено важният факт е състоянието в душите на онези, които, веднъж дигнали знамето на революцията, е трябвало да го видят как се вардаля в калта.

Настъпилата след мировата война резолюция, която безспорно е регистрирала успехи и не закъснява да укаже навред своето историческо влияние, има и неуспехи, и създаде цяло поколение, което живее с разгромени души. Защото то не е в състояние да намери покой, нито в спомените за някакво славно минало, нито в изгледите на едно бъдеще, обещаващо им нещо отранно. Поколение, което вижда също как израства едно друго младо, неспособно и нежелаещо да бере грижите на миналото.

И тъкмо тук израства най-големият трагизъм: да си изпитал всичкия ужас на ада по бойните полета, да се заречеш, щото още веднъж да пожертвуваш живота си в името на стремежа да предпазиш бъдещи поколения от най-големите ужаси – и да не можеш да допринесеш никаква полза, понеже страдание, което не изпитваш сам, не представлява страдание:

„Какво значат страдание и познание на милиони, когато следващото вече поколение е глухо за тях?...“

И какво се извлича от всичко това? – Че се питаш: ти ли си луд или другите се намират в лудница и си внушават, че им е добре ...

7.

Въпросът следователно тук досега: 1) съдбата на излезлите вън от строя инвалиди, и 2) света в 1927 год.

Върху съдбата на излезлите вън от строя инвалиди може всякак да се говори. Сам Толер в друга една своя пиеса „Хинкеман“ ни дава образ тъкмо на *Хинкеман*, което значи инвалид, недъгав, импотентен вследствие нараняване. И той служи като символ на цялото поколение, което не можа да продължи живота си наравно с новото, което го замества, както беше по-рано, преди войните, когато старото отстъпваше мястото си на новото.

Хинкеман е импотентен; има съпруга, която му изневерява; и той не се чувства в правото си да ѝ отмъщава, при все, че тя и любовникът ѝ се държат предизвикателно. Случва се що се случва. Един ден съпругата сама се наказва, като се хвърля от балкона. Но може ли това да даде удовлетворение на импотентния? Ами че тя не се е хвърлила от балкона заради него...

Така бе и със света през 1927 год., който още продължава да си живее – по-самоуверено вече – свой живот, без да иска да знае за изхвърлените от строя, като инвалиди.

Изглежда някак си, че светът смята като инвалид и този тип, който представлява централната личност в пиесата; – не защото е непоправим идеалист, а защото бидейки такъв, се самообесва, понеже не иска, не може да се примири с действителността:

– – И тъй продължавайте да се въртите в карусела, танцувайте, смейте се, плачете, размножавайте се – желая ви щастие!... Аз ще се махна... О, лудост на света! – – –

Ето че на тази база се роди мълчалив конфликт между автор и режисьор. Режисьорът сметна, че неоправимият идеалист, който не възприема максимата: неуспехът е даден за да подтикне към по-силна борба, трябва да излезе от строя. Защото неговата истина не е абсолютната; първо, понеже се оказва слаб, и още по много други причини.

Светът в 1927 год. можеше да си бъде какъвто ще; може той да си е и да бъде още за дълго такъв; – за здравите поколения важи по-друга истина от тази, която се нарича безсилие и отчаяние.

Впрочем, как изглежда светът? Изборът между лудница, хаос и публичен дом ли е, както се твърди?

8.

Требва да се подчертае, че Толер е преди всичко тенденциозен, като осветява всички къшета на света. Използуването от негова страна на филмове, за да се представят времето и средата на действието, не може да преследва друга цел...

Но това никак не значи, че не е прав в заключенията, с които ни се налага. Това е именно неговата сила...

Какво собствено твърди той, което да не са наклонни да приемат всички, без изключение, за вярно?

Като се вземе за основа стопанския строй – господството на капитализма, т.е. стръвната борба за измъкване все по-големи печалби, на най-високото стъпало на обществената скала, като всесилни, стоят представителите на финансовия капитал. Покрай татко, който си има скришно

своя метреса, – мама не му отстъпва; бате открива дълбокия смисъл на живота в кабаретата; и в проститутката – висш идеал; а сестрата – безспорно, и тя трябва да си има любовник, и то от знатен род.

У Толер е даден случаят с дъщерята на социалистически министър, която има за любовник подведомствен на бащата граф. Последният комплотира против враговете на държавата, представлявани от министъра – социал-демократ; министъра социал-демократ пък от своя страна взима строги мерки против размирното стачкуващо работничество. Със знанието и от средата на графа, излиза студента, който убива министъра и забягва в странство; и вместо него набедяват оздравелия луд.

За характеристика на този тип дъщеря може да послужи следната извадка от сцената между нея и графа в шамбър-сепаре на един хотел-ресторант. Тя счита за особена грация, като подхвърля на графа: „Може би вие, мъжете, да ме отвращавате. Може би вие да ми се виждате страшно скучни... Нежни в леглото могат да бъдат само жените. Не отричам, че желая да прелъстя малката блондинка...“

Да не се приказва и за състоянието на семействата, от които най-вече се рекрутира необходимото количество от проститутки в буржоазното общество. Някои твърдят, че семейството там е вече една фикция и указват само на причините, които не могат да не го доразрушават, доколкото все още някъде може да съществува.

Но не само фактът на материалното проституиране е най-важният. Важен е новият манталитет, който се създава изобщо в днешното общество, частично – у жената, момата. По този повод да спомним пиесата на Бернард Шоу: „Занаята на мадам Варен“, където проникват подобни съждения, макар и турнати в устата на една сводница към характерната си дъщеря: „Къде бихме били днес, ако бяхме взели присърце глупавите приказки на поповете? – Единственият път, по който една жена би се грижила прилично за себе си, е този, да бъде добра към един мъж, който може да си позволи да бъде добър към нея“...

Така е у Шоу преди около 30 години. Какво означават тези белези: израждане или предизвестие за оформяването на един нов тип жена, която се освобождава от робството на своя пол и т.н., и т.н.?

У Толер в 1927 год. се явява типът на крайната идеалистка, която застъпва вече възгледа, че абсурдно би било да се отказват хиледите на слади на живота; тази крайна идеалистка не отдава никакво внимание на обстоятелството, че прекарва няколко нощи със своя приятел, без да мисли и без да иска даже да се свърже за цял живот с него, при все че той моли за това. Значи: няма вече любов; и ако дойде работата до дете, то това би било само случайност, защото тя не е и помислювала за това.

9.

Може ли впрочем да се посочи на нещо свето в света?

Беше време, когато хората си втълпяваха надеждата да се създаде добро, като се извоюва общото право на гласоподаване. Днес то е постигнато; и виждаме изборите да предизвикват голямо раздвижване. Но носят ли те добро? В името на кого ли те стават? Чудато ли би изглеждало мнението: „Какво ме интересува избора? Покажи ми твоята вяра, старата вяра, която отвлича и земята, и небето, и звездите?“

Единични ли са случаите, когато милиони принасят жертви, за да издигнат свои водители на най-високото стъпало, и когато ги издигат, последните мислят повече за себе си? Няма нужда да се споменават и случаите на отвратително бездушие у милионите, когато ги яхат типове, които многократно им са причинили най-големи мъки и страдания.

Ах, да, отвратителна е картината на днешната действителност в света... и когато Толер ни развежда из света и ни осветлява някои къшета, той постига безспорният резултат: че ни отвръща по-силно от него...

Революционна романтика или груб реализъм?

10.

Някога някои очакваха, щото „Маршът на баталионите“ да окаже очистително въздействие. Понастоящем едва ли може да се говори за подобно въздействие... Може обаче и да дойде...

Засега увлеченията са от рода на онези, за които някога един умен държавник беше казал: „На тълпата са нужни само хляб и зрелища“...

Хората, без да могат даже да хрускат незагрижено резени с масло и шумка, танцуват фокстрот и чарлстон; и то още по-диво, по-буйно, отколкото предишни поколения танцуваха полка и валс...

Проститутката, сутеньорът и перверсът дават тон на днешния живот. Тях разиграват шарлатанинът, пияният и милионерът.

Проститутката, сутеньорът и робът-наемник се гърчат в унисон: „О-хо, ний си живеем!“ и всички други им пригласят: „Да, да, така е; те имат право! Да живее животът!“...

11.

Лудница, хаос или публичен дом е светът?...

12.

Така е: да живее животът!...

Така ли е обаче?... Съмнително, решително не...

Първо: защото блясъкът на фойерверка не може напълно и всички да ослепи...

Второ: защото съществуващите противоречия не може да не подхранят стремежа за тяхното премахване...

Трето: защото...

13.

„О-хо, ний си живеем!“ – Светът си живее свой живот. И не бере достатъчно, не, никак грижи за излезлите от строя инвалиди, импотентни...

Има ли потентни, здрави, силни? Кой са те? Какви са те?...

Толер, при все че не е освободен от скептицизъм, застава упорито на гледището, че върху това не бива да има съмнение; и указва на определени фактори.

Този е и тенденциозният момент: светът е и лудница, и хаос, и публичен дом, преди всичко, защото в него власт имат „нормалните“, които преследват една единствена цел: да измъкват повече облаги и наслади за себе си; и защото потиснатите и експлоатираните са една невежествена и безволева маса, представлявана от себични и дребнави водители.

Интересното е, че тъкмо тази страна на въпроса не намира своето място в действието или поне, като илюстрация; а остава да се подразбира от по-раншните му творения и от едно очевидно отстъпление.

В днешно време, когато биваме оглушавани от виковете за участието на масите в определяне съдбините на народите, на обществата, на държавите; когато представителите на изкуството полагат най-големи старания, за да извадят масите на сцената, като действащи лица, биваме почти изненадани от факта, че те не се налагат вече като необходимост. И там, където те биха вече се явили, то тяхното явяване не предвещава нищо добро. Досега ние сме ги виждали да се явяват там, където трябва да се руши, както напр. в Хауптмановата драма „Гъкачи“; така и в подобната драма на Толер „Разрушители на машината“. Където обаче се правеше опит да се конструира масата като творещ фактор, е трябвало да се превърне в индивидуалност, както напр. също у Толер в „Маса-човек“. Но резултатът бе, че масата, когато може да се яви като индивидуалност, тя се проявява като сляпа сила, като съдба, без обаче да притежава съзнание, разсъдък, воля... Способна за действие се явява масата само, когато я използват демони на разрушението. Колчем се опитат да я импулсират творчески, тя си остава бездушна; и с това убива своите истински доброжелатели.

В последна сметка доброто от социалните борби ще се измъкне при участието на личността. Ахилесовата пета остава: създаването на истински индивидуалности, които, като са намерили себе си, си изработват

действително отношение към колектива, без обаче да гледат на него като средство за свои цели, но като цел, на която може да се направи жертвата на своето аз.

Това е първичното.

Вторичното е вярата и съзнанието, че доброто не е фикция, не е фобия...

Връщане към индивидуализма ли означава това?

Толер не е още толкова смел... Има нужда от още една твърда крачка...

14.

Пиесата на Толера, при всичките правдивы констатации, е по-скоро израз на разочарование и отчаяние не само от съвременното следвоенно буржоазно общество; но и от онези представители на четвъртото съсловие, които само са го яхали, без да му донесат доброто. Собствено: че Толер, у когото бие пулсът на нашето време, бива тласкан да напише пиеса, в която настроението е значително понижено в сравнение с онова, което владее в по-раншните му пиеси, е признак на недоволство и от работите там, където революцията е успяла, без обаче да донесе очакваното. Инак няма обществено оправдание цялата пиеса, още по-малко нейният край.

Възражението, че в пиесата се илюстрира само положението на следвоенна Германия, не е убедително. Следвоенна Германия е класическият пример, при който може да се посочат както подемите, така и пораженията на революцията. В останалите страни случаите са или по-страшни, или пък по-малко крещящи от гледище на Толера. Какво е положението напр. в Унгария? В други страни не е имало подеми; затова и пораженията не се чувствуват тъй, както напр. в Германия.

Самото заглавие на пиесата „*О-хо, ний си живеем!*“, ако не е грозен упрек, страшно обвинение, най-малко е смях през сълзи, като иска да каже:

— Светът е и хаос и лудница и публичен дом, а хората си внушават, че им е добре; не искат сякаш и да знаят. В екстаз те непрестанно викат: „*О-хо, ний си живеем!*“... И по такъв начин тези викове оглушават писъците на нещастните и те не се чуват — — —

15.

Ернст Толер е на кръстопът; — оттам и очевидната разлика между пиесата и основното настроение и убеждение у него. Докато разстоянието между стремежа и действителността ще бъде голямо, личността не ще бъде освободена от шурма за злите и добрите духове, които ще я разочароват и отчайват, ободряват и импулсирват...

За какво има повече основание: за оптимизъм или песимизъм?

И да е напълно вярно, че опитът за революция не даде големи успехи, все таки трябва нещо да е останало. Такова е значението на големите събития в живота на обществата, че изменят, в един или в друг смисъл, и самата действителност, и душевните предразположения.

Вслушайте се в разговорите между хората от поколението, което изнесе войната и непосредствените събития от нея, и ще установите, че промяната е чувствителна. Към по-добро или към по-лошо? Проф. Вернер Зомбарт, като говори за стопанското развитие на света, посочва на следната съществена промяна: Докато преди войните светът е бил капиталистически и се ориентирвал социалистически, сега той иска да бъде социалистически, но е ориентиран преди всичко капиталистически.

Сам Толер не вижда само черно. Примерът с идеалистката, която спи с своя приятел, без да мисли за женитба, е симптоматичен. Този случай се изнася не да се сочи за упадък на морала, както някои биха го таксували. Той нито помислюва да го сочи за грях и неморалност; а го дава, като предзнаменование, че на базата на онова, което други считат грях и неморалност, се ражда една нова жена. Тя има девиз: воля към честност, сила за нова работа и при първи несполуки. От отношенията на жената в дадена епоха се съди за нейното културно състояние.

Напредъкът не се състои в това, че може да задоволи представителите на такава или онакава концесия. Той иска да види преди всичко човекът, свободен от предразсъдъци, със своя етика, с вяра в доброто и като служител на това добро...

Сп. „Хиперион“, г. VII, 1928, кн. I.

БЕЛЕЖКИ

С. 9. Андрейчин, Иван Ст. (подпис: Ив. Ст. Андрейчин). Анекдот и символ. // *Из нов път*, 1, 1907, № 2. Това е една от статиите на И. Андрейчин (заедно с „Декадентство и символизъм“ и „Нашата поезия“), с които кръстникът на българския символизъм проправя път на новото направление у нас на страниците на редактираното от него модернистично списание „Из нов път“. Преодоляването на позитивистичния дух в литературата в полза на символистичния е основен патос тук, макар че текстът е насочен и към прякото представяне на френските символисти, чиито произведения биват публикувани в настоящия брой на списанието. Своеобразният преглед на „литературните родове“, който Андрейчин прави в статията си, се свежда до класификацията им около обобщенията „анекдот“ (представително за реалистичния тип литература) и „символ“ (модернистичната литература, която авторът пламенно приветства). Това деление – в различни вариации и формулировки – ще остане централна фигура на българската модернистична критика през следващите две десетилетия.

С. 13. Франция след войната в 70 год. – става дума за Френско-пруската война (1870–71 г.).

С. 13. „La Tour d’Ivoire“ (фр.) – „Кулата от слонова кост“. Знаков топос на символистите – символ на убежището им от шума и суетата на света в абстрактните селения на изтънчената красота.

С. 14. „Les Loisirs de Berthe Livoilé“ (фр.) – „Следобедите на Берт Ливоле“, роман на Робер Шефер.

С. 14. „Grève d’Amour“ (фр.) – „Бряг на любовта“ роман на Робер Шефер.

С. 14. „Le Prince Narcisse“ (фр.) – „Принцът Нарцис“ – роман на Робер Шефер.

С. 14. „La Revue Indépendante“ (фр.) – френско модернистично списание за литература и изкуство (1884–1895).

С. 14. La Revue Wagnérienne – списание (1885–1888), създадено от Едуар Дюжарден с една-единствена цел – прослава на Рихард Вагнер. В него се оформя кръг от сътрудници символисти, сред които Пол Верлен, Стефан Маларме, Вилие дьо Лил Адам, Юисманс, Катюл Мандес.

С. 14. „Les Hantises“ (фр.) (1886) – „Мании“ – сборник разкази на Едуар Дюжарден.

С. 14. „Les Lauriers sont Coupés“ и **„L’Initiation au Péché et à L’Amour“** (фр.) – „Лаврите са отсечени“ (1887), „Посвещаване в греха и любовта“ (1898) – романи на Едуар Дюжарден.

С. 14. „La Légende d’Antonia“ (фр.) – „Легенда за Антония“; драматическа трилогия на Едуар Дюжарден, включваша пиесите „Antonia“ („Антония“) (1891), „Le Chevalier du passé“ („Рицарят от миналото“) (1892) и „La Fin d’Antonia“ („Край на Антония“) (1893).

С. 15. „Рицаря на Лебеда“ – прозвище на Лоенгрин – легендарен средновековен персонаж, вдъхновявал редица модернисти.

С. 16. Décadents et Symbolistes par Gustave Kahn. – La Poésie Contemporaine par E. Vigié-Lecocq – La Poésie Nouvelle par André Beaunier. – Propos de Littérature par Albert Mockel. – La poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental par Robert de Souza. –

Les Poètes Maudits par Paul Verlaine. Les Livres des Masques par Remy de Gourmont – La Littérature de tout-à l’heure par Charles Morice. – Figures et Caractères par Henri de Régnier (оттам е почерпена статията „Декаденство и Символизъм“). – L’Art en silence par Camille Mauclair. – Les Poètes d’Aujourd’hui par A. Van Bever et Paul Léautaud – etc. – „Декаденти и символисти“ от Гюстав Кан. – „Съвременната поезия“ от Е. Вижие-Льокок. – „Новата поезия“ от Андре Боние. – „Разговор за литературата“ от Албер Мокел. – „Народната поезия и сантименталният лиризм“ от Робер дьо Суза. – „Прокълнатите поети“ от Пол Верлен. – „Книга на маските“ [„Le Livre de masques“] от Рьومي дьо Гурмон. – „Скорошната литература“ от Шарл Морис. – „Фигури и характери“ от Анри дьо Рение (...) – „Тихо изкуство“ от Камий Моклер. – „Днешните поети“ от А. ван Бевър и Пол Леотод. – и т.н.

С. 17. Кьорчев, Димо (подпис: Д. К.). Литературната критика. // *Слънчоглед*, 1, 1909, № 3–4. Този много ранен опит на модернизма да формулира предмета, целите и задачите на литературната критика е почти изцяло в сферата на негативното – остро ироничен, на места почти памфлетно звучащ. За Димо Кьорчев т. нар. „формална критика“ е априори излишна и натоварена с порочни намерения практика, която не може практически да ни каже нищо повече от това, което авторът внушава чрез своя текст; дидактичните опити да се категоризира, поучава и „дресира“ писателят пък са сред най-порочните аспекти на критическия занаят. Доколкото критиката изобщо има място в отношенията между твореца и неговата публика, то тя не заличава, а напротив – подчертава границите между автора и критика. Разбира се, подобна постановка е невъзможна на българска почва, където литературата расте при „най-лоши условия“ и където критиката гради правила и закони за неща, достъпни не за разума, а за сърцето.

С. 24. Радославов, Иван (подпис: Ив. Радославов). Градът. // *Наш живот*, 5, 1911–12, № 7–8. Това е първата статия, която категорично акцентира върху урбанистичната специфика на модерната поезия и връзката между модерната градска среда и усложнената духовност на модерния творец. Радославов подчертава, че с пасторалността на старото време вече е свършено и дори нещо повече – че бъдещето на българското изкуство зависи от това дали ще бъде разбран, приет и интерпретиран новият живот в условията на мегаполиса.

С. 24. Je t’aime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

Ch. Beaudelaire

Последната строфа на стихотворението „Епилог“ от „Малки поеми в проза“ от Шарл Бодлер.

към теб, о столице покварена, с бандити,
с развратници, които предлагат ти без свян
наслади – тайна за бедняците затрити.

(Прев. Кирил Кадийски)

С. 24. „Далеч от нас градът светеше с малки електрически лампи, като изтегнат в премяната си от хиляди златни звънчета изморен Пиеро.“ (Никола Янев) – При направените от нас проучвания не можахме да установим от кой текст на Никола Янев е този епиграф. В изданията посмъртно негов сборник „Любов“ (1930) – единствената книга на Никола Янев, можем да срещнем сродна метафора – със светлините на

големия град като звънчета върху дрехата на полегналия Пиеро (в повестта „Бряг“, с. 47–118). Но текстът е твърде различен: „Когато съвсем мръкваше, аз излизах из града, слизах при морския бряг и гледах как потъмнява небето. Грамадният Пиеро окачваше златни звънчета по дрехите си и лягаше да спи.“ Възможно е епиграфът да е взет от някой по-стар вариант на повестта, публикуван в литературната периодика.

С. 24. Верхарн като автор на „Les Villes tentaculaires“ (фр.) – има се предвид стихосбирката на Емил Верхарн „Градове-октоподи“ (1895)

С. 25. „Il pleut dans mon cœur comme il peut sur la ville!“ (фр.) – стих от „Романси без думи“ на Пол Верлен: „Сърцето ми сълзи лее / тъй както навън вали“ (прев. Кирил Кадийски).

С. 28. „Ô, Satan, patron de ma détresse“ (фр.) – стих от „Литании за Сатаната“ на Шарл Бодлер: „О, Сатана, помилуй безкрайната ми нищета“ (прев. Г. Михайлов).

С. 29. tour d'ivoire (фр.) – кулата от слонова кост. Вж. бел. към „Анекдот и символ“ на И. Андрейчин.

С. 33. Райнов, Николай (подпис: Н. Р.). Изкуство и стил. // *Везни*, 1, 1919–20, № 3. Това е първата концептуална естетическа статия на Николай Райнов във „Везни“. В нея се маркират идеи, които Райнов ще доразработва в ред сродни публикации – като „Източното и западното изкуство“ (*Везни*, 1, 1919–20, № 8), „Символ и стил“ (*Везни*, 2, 1920–21, № 1) и „Живописен и декоративен стил в разказа“ (*Златорог*, 2, 1921, № 1–2). Подобно на Гео Милев, той разглежда стила като процес на абстрахиране на всичко случайно и временно и въздигане на художествения образ до символ, способен да изразява универсални духовни прозрения. Различното в неговия контекст е особеният акцент върху източното изкуство, разглеждано като възможна перспектива за западното.

С. 33. Севрски порцелан – фин и скъп порцелан, който се изработва във френския град Севр.

С. 33. Сега е поврат към синтез – и никога Изкуството не ще се върне към средните аналитични пътеки. – С тези думи Николай Райнов на практика подкрепя основната теза на Гео Милев за ключовото различие между реалистичното и модерното изкуство – едното се гради върху анализ на реалността, а другото върху синтез. Сравни с казаното във „Фрагментът“: „Логиката е анализ. Изкуството е синтез: фрагмент.“

С. 35. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Фрагментът // *Везни*, 1, 1919–20, № 4. „Фрагментът“ е един от най-значимите естетически манифести на Гео Милев. В него това понятие е натоварено с ново съдържание и е превърнато в код, чрез който се разчита модерното изкуство. Самият текст е написан в стил, който го превръща в илюстрация на неговото послание – идеята за минимум от средства, максимална съгъстеност, оставяне на широки полета между отделните фрагменти, които могат да бъдат преодоленни само интуитивно и асоциативно, отказ от миметизъм, обстоятелственост и следване на логичните причинно-следствени връзки – това са характеристиките на авангардното изкуство, майсторски вместени под една основна: неговата фрагментарност.

С. 36. „Хомер – Анти-Хомер“ – има се предвид Омир.

С. 39. Мутафов, Чавдар (подпис: Чавдар Мутафов). Пейзажът и нашите художници. // *Златорог*, 1, 1920, № 1. Използвайки пейзажа като пример, Чавдар Мутафов дава израз на своите виждания за сложната диалектика на взаимоотношенията между субективното

и обективното в изкуството, разгледана в развитието на естетическите виждания при различните художествени течения и описваща на практика затворен кръг от импресионизма до авангарда (или до експресионизма, кубизма и футуризма). За разлика от други теоретици на българския авангард Мутафов разглежда импресионизма като изкуство на субективизма, а експресионизма като освобождаване на вътрешното съдържание и превръщане на субекта в обект. Прилагайки тази гледна точка към родното изобразително изкуство, Ч. Мутафов изгражда една схема от взаимозависимости между творчески визии и художествени средства, чрез която по негово мнение може да бъде изградена относително точна характеристика на всеки от съвременните български художници.

С. 46. pendant (фр.) – подобие.

С. 48. р. Изонцо – река в дн. Словения, чиято долина е част от Алпийския сектор на Италианския фронт през Първата световна война; сцена на дванадесет големи битки между италианската и австро-унгарската армии през 1915–1917 г.

С. 49. Freiheitsgrade (нем.) – степени на свободата.

С. 49. Holzschnitt (нем.) – парче дърво, цепеница; гравюра върху дърво.

С. 50. raumhaft (нем.) – пространствен.

С. 50. geräumig (нем.) – просторен.

С. 53. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Източно и западно изкуство. // *Везни*, 1, 1919–20, № 8. Тази студия, излязла и като отделна брошура, е от основно значение за разбирането на специфичните естетически възгледи, следвани и проповядвани от Николай Райнов. Подобно на повечето модернисти, и той разбира изкуството като израз на духовни феномени, но същевременно и като дълбоко закодирани езотерични тайни, предавани чрез специфична символика, осезаема в орнамента. Той е и единственият сред теоретиките на българския модернизъм, който отдава първостепенно значение на източното изкуство като контрапоз на западното – и като изкуство на духа, използващо специфични средства, за да изрази неизразимото и трансценденталното, и като таен език, способен да възплътява космогонични замисли – функции, които според Райнов са специфични за модерното изкуство, развиващо се при следването на източни модели.

С. 53. Преди шестдесет години японското изкуство даде на първите импресионисти нов свят от шарки. – До 70-те години на XIX век Япония е практически затворена страна и оскъдните данни за японското изкуство достигат чрез посредничеството на малцина авантюристи, успели да се промъкнат в нея. Нещата се променят в така наречения „период на реформите“ Мейджи, когато Япония се отваря за външния свят – и приема чужденци на своята територия. В края на XIX век в Париж е организирана голяма изложба на японска графика, която оказва съществено влияние върху художниците на ранния модернизъм – особено върху импресионистите и постимпресионистите.

С. 54. асирийската майолика – майоликата (от итал. Maiolica) е разновидност на керамиката. Произвежда се от естествено оцветена лекотопима глина. Изделията се декорират с калаена глазура. От майолика се изработват както съдове, така и монументални скулптурни изображения. Изработката на майолика е съществувала отпреди няколко хилядолетия в Египет, Вавилон и други страни на Древния Изток.

С. 54. ...византийското изкуство със своите завети начева отново да говори в творбите на мнозина. – Използването на двуизмерната стилистика и яркия условен колорит на византийската иконопис може да се проследи както при руския и славянския, така и изобщо при световния художествен авангард. Тези тенденции са доловими и в българското изобразително изкуство през 20-те години – особено в творбите на Пенчо Георгиев, Иван Милев, Сирак Скитник и на самия Николай Райнов.

С. 56. кръстът Тау – Наречен е по буквата „тау“ от гръцката азбука, понеже има същата форма. Гръцката „тау“ произлиза от финикийската буква „тау“, която имала Х-образна форма и означавала „белег, знак“. Древните египтяни използвали знака Т, за да обозначат плодородието, но и живота. Обединен с кръг – символ на вечността, той става „анх“ – символ на вечен живот. В библейско време, понеже този символ бил последната буква от еврейското писмо, Т станал знак за края на света, служил също и за знак на Каин; станал знак на спасението на израилтяните, поставен на вратите им, за да бъдат защитени домовете им, когато Ангелът на Смъртта минел по Египет, за да унищожи „всички първородни в тази страна“ – това го превърнало в общ защитен знак. Алтернативно название на този кръст е „египетски кръст“, а в християнските църкви – кръст на свети Антоний.

С. 56. другоземците хиксози – Хиксосите нахлуват в Древен Египет през 1720 г. пр.Хр. и владеят страната повече от век, след което биват победени от фараона Амасис.

С. 56. царете от Тебанската династия – Теба е град в древен Египет, в поречието на Нил, близо до останките от древния Луксор. В края на Новото царство става център на тебанската триада със своя собствена династия. Наричан е още Диополис – град на слънцето.

С. 56. Дьолакроа не пускаха в Салона – Салон (или още Парижки салон) е една от най-престижните френски изложби, организирана редовно от Френската академия за изящни изкуства. По инициатива на Луи XIV Кралската академия за изящни изкуства започва провеждането на редовни изложби с произведения на своите членове. Първата е на 23 април 1667 г. Традицията продължава повече от три века. През 1725 г. изложбата се провежда за първи път в Лувъра. В периода 1748–1890 е най-крупната културна проява в света. От 1791 г. Салонът става достъпен за всички художници, не само за членове на академията. В същото време Салонът е официализирал изискванията на естетическия канон, поради което не само Дьолакроа, но и други новатори в изобразителното изкуство не са допускани в него.

С. 56. Буда – принц Сидхарта Гаутама, живял в Индия, получил просветление и приел името Буда – което означава на санскрит „пробуден“. Основна фигура в будизма, формулирал неговите философски принципи и положил основата на неговите духовни практики.

С. 56. Варуна – един от пазителите на света според хиндуистката митология – заедно с Индра, Яма и Кубера. Брахма поверил на Варуна западната посока. Пазителят живеел във великолепен бял дворец, построен на дъното на морето, където отивали душите на загиналите асури, които Варуна съдел според добрите и лошите им дела.

С. 56. Рудра – едно от превъплъщенията на Шива, представлящо неговата разрушителна хипостаза, символ на силите на яростта и гнева.

С. 58. главулците с образ на Хатор – има се предвид Хатхор – египетска богиня на музиката, любовта и съдбата, богиня на небето, хранителка на фараоните и властелин на далечните страни. Изобразява се като крава или жена с рога на крава и слънчев диск. В началото е била персонафикация на Млечният път. Изобразяват я с рога, с които издига Слънцето на небето.

С. 58. жреците-хиерофанти – от гр. иерофантис, което значи тълкувател на свещеното. Титла, давана на най-висшите адепти в древността, на посветените в мистериите и тайнствата. Иерофантът е олицетворявал фигурата на демиурга и е бил тълкувател на езотеричните доктрини.

С. 58. Жълтата шарка означава великодушие и власт; синята – справедливост и могъщество; бялата – свенливост и мълчание; червената – честолюбие и борба; зелената – ненасита, чар и вълшебство; багрената – мъдрост, сръчност и просвете-

ност; черната – съзерцание, тайна и съдба. – Тук Райнов, тълкувайки цветната символика, на практика следва основната символика на цветовете в смисъла, в който я тълкуват масонството и теософията. Същото се отнася и до други пасажии от тази статия – например при тълкуването на геометричните елементи и орнаментите.

С. 59. В този път на повдигане и облагородяване на символа има голямо значение творческата работа на Густав Климт и на русите. – Трябва да се отбележи, че самият Николай Райнов като художник е типичен последовател на сецесиона в изобразителното изкуство – и по-точно на школата, разработвана от австриеца Густав Климт и руснака Михаил Врубел, често определяна и като „символизъм“ в живописата.

С. 60. Защото тъкмо в орнамента (в неговия характер, постройка, скелет, шарки и форми) теоретиците дирят не само разликата между източно и западно изкуство, а и между отделни стилове на тия две изкуства. – Николай Райнов вероятно има предвид книгата на Вилхелм Ворингер „Абстракция и вчувстване“ (1908), оказала значително влияние върху оформянето на неговите естетически възгледи.

С. 60. царица Маат-Ка-Ре (от 21 династия) – известна още като царица Хатшепсут, майка на фараона Тутмос II. 21-ва династия е времето на Средното царство (XXI–XVIII в. пр.Хр.).

С. 60. Озирис – един от главните богове и културни герои в египетската митология, божествената персонификация на властта на фараоните, бог на производителните сили на природата и владетел на подземното царство.

С. 61. лингам – един от най-почитаните символи в хиндуистката религия, изобразяван най-често като заоблен на върха цилиндър от камък. Изобразява половия член на Шива в съвкупление с Правати.

С. 62. кравата на Хатор – специфично изображение на богинята Хатхор: с рога, а понякога и с уши на крава – вж. бел. по-горе.

С. 62. „мъртва природа“ – с този термин Райнов превежда на български понятието натюрморт (от лат. natura morta).

С. 67. Райнов, Николай. Символ и стил. (Подпис: Николай Райнов) // *Везни*, 2, 1920–21, № 1. Този текст е сред основните, с които Николай Райнов аргументира своя оригинален възглед за естетиката на модерното изкуство – като „декоративно“ и „синтетично“ изкуство, изразяващо своите послания чрез един дълбоко символичен стил и език. Генезисът на самото изкуство според него е свързан със символиката на езотеричното, намираща своя най-точен и най-лаконичен израз в йероглифа и орнамента. Другото основно различие между синтетичното изкуство и аналитичното „неизкуство“ е видно в масата като основна характеристика – като пресечна точка между израза и идеята, като нещо, което не принадлежи на сетивния свят, но което бива изграждано от духа и превръщано в пряк негов израз, и най-сетне – като основно средство на стила, мислен като цел на творческото усилие.

С. 67. Апис – древноегипетски бог на плодородието, изобразяван като бик със слънчевия диск между рогата си. Принадлежи към пантеона на древния град Мемфис. В някои периоди се е вярвало, че в него е въплътена душата на Озирис.

С. 67. манвантара (санскр.) – „периодът на Ману“. Мярка за време в хиндуизма, епоха на боговете деви. С термина „манвантара“ се обозначава Денят на Брахма. В космологията на хиндуизма манвантара е период на проява на активността, на живота на Вселената. Противопоставя се на пралайя. Продължителността му е 4 320 000 земни години. Обикновено обаче се използва терминът „калпа“.

С. 67. пралайя (праляйя) (санскр.) – изчезването на материалната Вселена след

периода Кали-Юга, последния период от калпата, която отразява цикличното съществуване на света в зависимост от бодърстването или съня на Брахма. Праляй съответства на съня на Брахма и има продължителност 2,16 милиарда години.

С. 67. Ра – древноегипетски бог на слънцето.

С. 68. гностици (гр.) – представители на религиозни течения, опитващи се да съчетаят евангелието с източноелинистичната теософия, окултизма и митологията.

С. 69. тонзура (лат.) – бръснато място на главата – знак за принадлежност към духовенството в католицизма.

С. 69. чакра (санскр.) – „колело“. В йога чакрите са седемте енергийни възела на човешкото тяло.

С. 69. Зеруан – в древноиранската митология върховен бог, повелител на времето и съдбата.

С. 70. дагоба (синх.) – мемориална постройка с конична форма, съхраняваща реликви на будистки духовници; най-много са построени на о. Цейлон.

С. 71. Астарта – финикийска богиня на плодородието и чувствената любов.

С. 71. Агни – хиндуистки бог на огъня.

С. 71. Вайа (Ваю) – хиндуистки бог на вятъра.

С. 71. Сурия – хиндуистки бог на слънцето.

С. 71. Брама (Брахма) – върховният хиндуистки бог на сътворението, създател на Вселената. Част от божествената троица (тримурти) заедно с боговете Вишну и Шива.

С. 71. Вишну – хиндуистки бог, пазител на Вселената.

С. 71. Шива – хиндуистки бог, рушител на всичко създадено.

С. 72. кръстът Тау – наречен е по буквата „тау“ от гръцката азбука, понеже има същата форма. Древните египтяни използвали знака „Т“, за да обозначат плодородието и живота. Обединен с кръг – символ на вечността, той става „анх“ — символ на вечен живот. В библейско време, понеже този символ бил последната буква от еврейското писмо, „Т“ станал знак за края на света, служил също и за знак на Каин.

С. 76. Магдаленската епоха – Горният палеолит (14–13 хил. пр.Хр.).

С. 78. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Живописен и декоративен стил в разказа. // *Златорог*, 2, 1921, № 1–2. Този текст не е само оригинална типология на прозаичното слово и трактат за това как трябва да се пише добра проза, както на пръв поглед изглежда. Делението на стила като най-висша характеристика на писателското майсторство на „живописен“ и „декоративен“ има скритите амбиции да очертае междата между класическата и модерната проза, а описвайки декоративната проза, Райнов на практика обосновава теоретически и собствените си прозаични текстове.

С. 78. В живопис, архитектура, графика и декоративно изкуство можем да говорим за стилове, а в роман, повест и разказ трябва да говорим само за стил. – Николай Райнов влага различен смисъл в думата стил при изобразителните изкуства – където стилът е мислен като персонална или културноисторическа характеристика, и при прозата – където стилът разграничава типологията при използване на словото – на два големи дяла: аналитично и синтетично, сиреч реалистично и декоративно.

С. 79. В разказа намираме три изразни средства: език, слог и стил. – В концепцията на Н. Райнов те са и йерархизирани като писателски умения – най-нисшето е езикът, а най-висшето е стилът. Стилът е сръчност при използване на словото, слогът – композиционни умения, намиране на съзвучия и баланс; стилът – придаване на уникално звучене на слога – вече като индивидуална характеристика.

С. 81. ...в разказа можем да допуснем две стилни посоки: живописна и декора-

тивна... – Живописната стилистика тук съответства на реализма, а декоративната – на модерното изкуство.

С. 82. ...римският и палестинският свят по времето на Тиберий... – Има се предвид годините на управление на Тиберий Цезар Август (15–37 г. сл.Хр.). Това е и времето, в което е живял и е бил разпнат Исус Христос.

С. 86. В тая точка живописецът държи по отношение на декоратора същото положение, каквото заема лирикът към епика изобщо... – В концепцията на Н. Райнов живописният и декоративният стил са йерархизирани по начин, аналогичен с йерархизацията при Гео Милев. За сравнение вж. във „Фрагментът“: „Епос: логика: анализ: обективност. Лирика: асоциация: синтез: субективност. Лириката е изкуството на новото време. Новото време отрича обективното изкуство на старото време.“

С. 87. приставеното изречение – подчиненото изречение.

С. 90. Карановски, Иван (подпис: Ив. Карановски). Естетика на символа. // *Парнас*, 1, 1921–22, № 1–3. Текстът прави мащабен опит за аналитично подреждане и съвместяване на феномените на психичното и естетическото. Изложена е една обстойна теория на символа – с нюх както за архитектурониката, така и за функционалността на психо-естетическата фигура.

С. 91. Th. Ribot, Essay sur l’imagination créatrice. Главата „L’imagination plastique“. Edit Felix Alcan, Paris, 1908). – Рибо, Т. Опит върху творческото въображение. Главата „Пластическото въображение“.

С. 93. Henri Bergson, Essay sur les données immédiates de la conscience. Felix Alcan, Paris, 1908, и Paul Souriau, La suggestion dans l’art. Felix Alcan, Paris, 1909). – Бергсон, Анри. Опит върху непосредствените дадености на съзнанието. (...) Париж, 1908; и Сурио, Пол. Внушението в изкуството. (...) Париж, 1909.

С. 94. Höffding, Esquisse d’une psychologie fondée sur l’expérience. Traduction française par L. Poitevin. Edit. Felix Alcan, Paris, 1906). – Хьофлинг (Хералд Хьофлинг). Ескиз върху психология на опита. Прев. на фр. Л. Путовин. (...) Париж, 1906.

С. 96. „J’ai cherché trente ans, mes soeurs“ (Maurice Maeterlinck, Serres chaudes, suivies de quinze chansons, p. 119, Bruxelles, 1900). – „Търсих тридесет години, сестри мои“ (Морис Метерлинк. Оранжеви, с продължение от 15 песни..., с. 119, Брюксел, 1900). Това е 13-ото стихотворение от цикъла продължение. Първата стихосбирка на Метерлинк „Serres chaudes“ (1889) е преведена на бълг. ез. от Гео Милев (и с негов предговор) под загл. „Горещи цветарници : Избрани поеми и песни“ и е издадена в библ. „Везни“ (1920).

С. 96. J’ai cherché trente ans, mes soeurs, ou s’est-il caché? J’ai marché trente ans, mes soeurs, Sans m’en rapprocher... – „Трийсет годин дирих, сестри мои, – / Де е той! / Трийсет годин ходих, сестри мои, / И не седнах за покой...“ (Тук и нататък цит. по превода на Г. Милев.)

С. 96. J’ai marché trente ans, mes soeurs. Et mes pieds sont las, Il était partout, mes soeurs, Et n’existe pas... – „Трийсет годин ходих, сестри мои, / Отмалнях; / Той навсъде беше, сестри мои, / Нийде аз го не видях...“

С. 96. L’heure est triste enfin, mes soeurs, Ôtez mes sendales, Le soir meurt aussi, mes soeurs. Et mon âme a mal... – „Тъжен час е вече, сестри мои, / Морен час; / Вечерта умира, сестри мои, / Скръб в душа си нося аз.“

С. 97. Vous avez seize ans, mes soeurs, Allez loin d’ici, Prenez mon bourdon, mes soeurs, Et cherchez aussi! – „Вий сте млади още, сестри мои, / Добър път! – / Ето моя посох, сестри мои, – / Претърсете пак света.“

С. 97. Marcel Braunschvig, Le sentiment du beau et le sentiment poétique. Felix Alcan, Paris, 1904. – Марсел Брауншвиц. Чувството за красота и поетическото чувство. Париж, 1904.

С. 97. Edgard A. Poë, traduction inedite de Victore Orban, Paris, Atelier Micheli, Berlin, 1906. – Едгар А. По. Неиздадени преводи на Виктор Орбан. Париж... Берлин, 1906.

С. 99. Guillaume Ferrero. Les lois psychologiques du symbolisme, Felix Alcan, Paris, 1885. – Гийом Фереро. Психологическите закони на символизма. Париж, 1885.

С. 101. Мутафов, Чавдар (подпис: Чавдар Мутафов). Плакатът. // *Златорог*, 2, 1921, № 3. Статията е вероятно първият сериозен акцент върху феномените, които се намират в граничната територия между изкуството и индустрията, но които именно поради тази си позиция имат шанса да послужат като маркери в художествените търсения на авангарда. Плакатът е положен между стилното и баналното, между гротескността, анонимността и мимолетността на градския пейзаж и рязката провокативност на художествения жест, способен да превърне клишето в послание. Същевременно това е и една от първите статии, в които специфичният експресивен стил на критика Чавдар Мутафов намира пълното си покритие.

С. 103. талми-изкуството – от talma (англ.) – къса наметка, пелерина, преносно – изкуството на модата.

С. 105. Innen-Dekoration – (нем.) вътрешна декорация.

С. 106. ...не е ли впрочем и самият плакат художествена индустрия? – Този въпрос, както и концептуалното акцентирание върху баналното, обикновеното, ролята на шрифта и други технически аспекти ясно показва близостта между този текст и естетиката на конструктивизма.

С. 109. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Гений и школа. // *Хиперион*, 1, 1922–23, № 2. Според Радославов геният е феномен, изразяващ натрупаната духовна енергия на цели поколения – той не зависи от традицията, социума и историята. Талантът е нещо различно и се идентифицира с „школите“ в изкуството, той е звезда от съзвездieto на гения и неговата роля е да завърши и окръгли неговото дело.

С. 110. Обикновеният талант е нещо друго. Той е това, което обикновено разбират под думата школа. – Според Иван Радославов геният е отвъд делението на изкуството на школи и течения; той е отвъд историята и е независим от тежненятия на епохата. Грижата за школата е оставена на неговите талантлив ученици и последователи. В ред други текстове подобна йерархия е мислена спрямо българският символизъм, където най-близко до тази визия за гения стои Теодор Траянов, а останалите от задругата „Хиперион“ са просто талантливи.

С. 112. Стоянов, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Трагедията на живописца. За изкуството на художника Борис Георгиев. // *Хиперион*, 1, 1922–23, № 4–5. Този текст, който първоначално е беседа, изнесена в Художествената академия (София, 3 юни 1922 г.), излага един типичен за модернизма на 20-те години на ХХ в. модел на естетическа критика. И въпреки че поводът му е творчеството на Борис Георгиев, той се разраства в анализ на изкуството въобще – с акцент на проблематиката на класическото и модерното, на школата и гения. Осева тема е „трагедията на живописца“, която авторът вижда във

факта, че това изкуство, бидейки двуизмерно, по зададеност не „живее във времето“, а това от своя страна го обрича на застиналоост, на откъснатост от живота. В този контекст на Борис Георгиев е призната изключителната съдба по силата на някаква „подсъзнателна“ ориентация да надхвърли ограничеността на изкуството си.

С. 114. Кватроченто (итал.) – периодът на Ранния италиански ренесанс (XV в.).

С. 115. ...че като онзи раб лукав на Евангелието, заровили са своя талант в земята – препратка към евангелската притча за заровения талант. (Вж. Библия, Нов завет, Евангелие на Матей, 25:18.)

С. 118. ...със скептицизма на някой Тома – намек за св. апостол Тома Неверни.

С. 119. „Ave Natura“ (лат.) – „Здравей, Природо“; по аналогия с молитвеното „Ave Maria“.

С. 119. „Който умножава знанието, умножава скръбта“, казва Еклесиаст. – перифраза на „Който трупа познание, трупа тъга“ (Библия, Стар завет, Еклесиаст, 1:18.)

С. 120. „Ессе Homo!“ (лат.) – „Ето човека!“

С. 120. И не като Заратустра слиза той от планината, и не слова на гордост мълви той към слънцето: – „О, велико светило! какво би било твоето щастие, ако нямаше тези, на които светиш!“ – цитат от „Тъй рече Заратустра“ на Фр. Ницше.

С. 121. паламник – паломник, от лат. „palmarium“. Буквалното значение на думата е „човек, който държи палмова клонка“ (с палмови клонки са посрещнали Христос в Йерусалим според Новия завет). Паломници са наричали поклонниците по светите за християнството места.

С. 122. Силоамска купел – според разказа на църковния историк Евсевий Памфил (ок. 260/4 – ок. 340), когато веднъж не достигнал елей за кандилата, патриарх Нарцис дал благословията си да влеят в тях вода от Силоамската купел; направили това и слезият от небето огън не само ги запалил, но и ги държал горящи до края на пасхалното богослужение.

С. 123. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Стил и стилизация. // *Хиперион*, 1, 1922–23, № 6–7. Подобно на повечето критици на модернизма, и Иван Радославов разглежда стила като извънвременно и строго индивидуално понятие – като неповторима характеристика на творческата личност. Подчергана е разликата между стил и стилизация, при което последната е определена само като „шлифовка“ на вече готовото произведение. Може да се предположи, че това оразличаване е и камък в градината на Николай Райнов, който разглежда стилизацията като една от най-важните характеристики на модерното изкуство и ѝ възлага много по-различни и по-висши функции.

С. 124. Няма и не може да съществува стар и нов стил. – За разлика от Гео Милев, Николай Райнов и други модернисти, Иван Радославов принципно разглежда стила в литературата като абсолютна, а не като исторически обусловена характеристика. В неговия контекст стилът е до голяма степен синоним на самата творческа потенция – като същевременно ѝ придава индивидуална характеристика.

С. 126. Сирак Скитник (подпис: Сирак Скитник, псевд. на Панайот Тодоров Христов). Тайната на примитива. // *Златорог*, 4, 1923, № 1. „Тайната на примитива“ е може би най-задълбоченият текст, обосноваващ връзката между примитивното и модерното изкуство в годините между двете световни войни. Сирак Скитник търси тази връзка в унификацията на човешкото – в изхавяването на индивидуалността, във вторичността на всеки жест в контекста на модерната западна цивилизация – и вижда в примитивното онази насъщна невинност и автентичност, която може да спаси изкуството и човешкия дух.

С. 126. Той искаше да се изгорят картинните галерии, да се унищожат библиотеките... – Тук Сирак Скитник перифразира първия манифест на футуризма, публикуван от Филипо Томазо Маринети на 20 февруари 1909 г. във в. „Фигаро“. Конкретният текст в т. 9 от манифеста гласи: „Ще унищожим музеите, библиотеките, всички видове академии...“

С. 128. Преди много години Рембо пише: не мога да търпя съвременните картини, искам да гледам стари табели, шампи, неграмотни олеографии... – свободен превод от „Един сезон в ада“ на Артюр Рембо.

С. 129. Гоген замина за остров Таити... – Френският художник Пол Гоген всъщност пътува два пъти до Таити – първия път след драматичната свада с Ван Гог, втория – през 1894 г., когато се установава трайно на острова – където и умира през 1903 г.

С. 131. Перфанов, Иван (подпис: Ив. Перфанов). Природата в новото изкуство. // *Златороз*, 4, 1923, № 5. Този профетично написан текст всъщност разглежда експресионизма като мост към метафизичното и като абстрактно изкуство, което е изцяло продукт на човешкия дух. Тук Перфанов аргументира тезата, че в художественото произведение природата е също духовен феномен. Съответно натурализмът е разгледан като изчерпване на духовното и надмогване на мъртвата форма, при което върховното единство между бога, човека и природата се разпада и човекът потъва в хаоса и ограничеността на това разпадане.

С. 132. Марцински, Методата на експресионизма – Г. Марцински. „Експресионистичният метод в живописата. Изкуството на съвременна Европа“, посветена на творчеството на М. Шагал, Валтера Рутман, Е. Хекел, Л. Мейднер и др. Излиза на рус. ез. през 1923 г. в превод на Б. В. Казански в Петроград. Не се откриха сведения за автора.

С. 132. Екарт фон Сюдо, Немската експресионистическа култура и живопис – Eckart von Sydow. „Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei“. Berlin, [1920].

С. 132. Хаузенщайн, Върху експресионизма в живописата – Wilhelm Hausenstein. „Über Expressionismus in der Malerei“. Berlin, 1919.

С. 132. Ландбергер, Импресионизъм и експресионизъм – Franz Landsberger. „Impressionismus und Expressionismus“. Leipzig, 1919 (1922).

С. 132. Фриц Бургер, Въведение в модерното изкуство – Fritz Burger. „Einführung in die moderne Kunst“. Berlin, 1917. Издадена след смъртта на автора (1916), книгата е известна като най-добре продаваната немскоезична книга върху изкуството.

С. 134. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Музиката и другите изкуства. // *Алм. „Везни“*, 1923, с. 81–83. Това е една от сравнително късните авангардни естетически програмни статии на Гео Милев. Тя до голяма степен обобщава изводите от „Против реализма“, „Фрагментът“ и „Небето“. Новото тук е, че основен аргумент за отхвърляне на мимезиса се явява музиката, поставена в позицията на първично изкуство и заемаща върховно място в йерархията на изкуствата – именно поради своята отдалеченост от реалността и поради невъзможността да бъде обвързана с някакво конкретно съдържание. Според Гео Милев от музиката е извлечен музикалният принцип на структуриране на творбата и на преживяване на творческия акт – експресията, или създаването на нови форми чрез самите художествени средства и въздействието им по чисто сугестивен път.

С. 135. логика ad absurdum (лат.) – логика на абсурда.

С. 135. suggestion (фр.) – внушение.

С. 136. „De la musique avant toute chose!“ (фр.) – „Музиката преди всичко!“ . Цитатът е от програмното стихотворение „Поетическото изкуство“ на П. Верлен.

С. 137. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Болката на днешното изкуство. // *Южно небе*, 1, № 1, 19 ян. 1924. Тази кратка статия на Николай Райнов е посветена на ценностната криза, изживявана от изкуството след Първата световна война. Неин акцент обаче са зародишните оздравителни процеси, които авторът, подобно на Гео Милев, вижда в обвързването на естетическо и етическо. Според Райнов импресионистичният принцип „изкуство за изкуството“ е вече отживял; в западната творческа практика, развиваща се най-вече под влиянието на Ницше, се осъзнава етическото значение на изкуството, мислено като отговорност пред историята и ангажираност към проблемите на днешния ден, и е редно и в българското изкуство да бъдат изоставени остарелите школи и да настъпят подобни процеси.

С. 137. ...Рамсей Мак Доналда, който ще бъде утре негли пръв министър на Велико-Британия... – Има се предвид Джеймс Рамзи Макдоналд, който наистина застава начело на лейбъристкото правителство на 23 януари 1923 г.

С. 139. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Поезията на младите. // *Пламяк*, 1, 1924, № 2. Статията има манифестно значение за постсимволистичния етап на модернизма у нас. Тук Гео Милев заявява кредото на т. нар. си „втори творчески период“, в който прокламира експресионизма чрез критиката, публицистиката и поезията си (публикувани най-вече на страниците на сп. „Пламяк“). Във фокуса на статията е потребността от смисъл и преживяване, от жива човешка реалност в поезията. Гео-Милевият призив към „оварваряване“, към възраждане на примитивното, суровото, живото в изкуството, става емблема за българската авангардистка литература като антитеза на символизма в неговата последна фаза на завършена и самовъзпроизвеждаща се система. Текстът участва и в моделирането на ключовото за периода понятие „мъртва поезия“ по адрес на късния български символизъм, който Г. Милев разпознава в стиховете на Н. Лилиев и Л. Стоянов и в техните „спигонски“ отеквания (творбите на Й. Стратиев, Й. Стубел, И. Мирчев, Д. Симидов, А. Далчев, Д. Пантелеев, Кр. Йорданов, Г. Караиванов, Н. Дончев и пр.). Понятието „мъртва поезия“ тръгва от едноименната статия на Г. Цанев (публикувана два месеца преди „Поезията на младите“ в сп. „Нов път“, 1, 1923, № 1), за да стигне до прословутата статия на А. Далчев и Д. Пантелеев, също назована „Мъртва поезия“ и пряко атакуваща поетиката на Н. Лилиев (*Развигор*, № 188, 13 юни 1925). На т. нар. „мъртва поезия“ Г. Милев противопоставя примери от стихосбирката „Нула. Хулигански елегии“ на Н. Марангозов (Янтар). Така за пръв път той представя естетическата си идеология и като оперативна критика – извявайки я чрез оценъчно обговорени примери от българската поетическа актуалност.

„Поезията на младите“ намира пристрастен отзвук в съвременния печат – от съмишленичество в рецензията на К. Йорданов (Н. Фурнаджиев) за сп. „Пламяк“ (в сп. „Нов път“, 1, 1924, № 8) до яростно отхвърляне в статията „Да се разберем“ от З. Д. (в сп. „Чернозем“, 1, 1924, № 7–8).

С. 139. ...една „мъртва поезия“ – цитат на определението на Г. Цанев за поезията от късния символистичен етап (в ст. „Мъртва поезия“, отпечатана в сп. „Нов път“, 1, 1923, № 1).

С. 144. memento! (лат.) – помни!

С. 146. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Творчество и форма. // *Хиперион*, 4, 1925, № 9–10. За И. Радославов формата е индивидуален феномен, постижим единствено от гениалния или изключително талантлив творец, докато по-малките таланти

възприемат наготово създадените вече форми, като само дооформят техните характерни черти. Творците „от първи ред“, създали своя форма в българската литература, според него са Ботев, Пенчо Славейков и, разбира се, Теодор Траянов.

С. 147. Ето защо една „Илиада“ днес би била невъзможна, също и една „Божествена комедия“ даже... – Поставяйки категорично своя акцент върху формата, чрез която творците се помнят и въздействат върху нас, Иван Радославов обвързва самата форма с исторически обстоятелства, както и с национални и лични специфики – и по отношение на невъзможността за битие на класическото в модерното днес е близък с Гео Милев – но не е така краен в преценките си: например за него „Кървава песен“ е истинско творческо дело на един от тримата достойни майстори – редом с Траянов и Вазов – а не „абсурден анахронизъм“.

С. 149. Янев, Янко (подпис: Янко Янев). Поезия на съзерцанието. // *Хроники*, 1, 1926–27, № 1. Това емоционално напрегнато есе вижда поезията в пределите на магията и съня – и същевременно като територия, в която видимият свят разбулва най-същностния си и автентичен образ. Там, където подсъзнателното не е постигнато като освобождение от лъжливата сетивност, имаме според него „мъртва“ поезия, която само копнее по битие, без сама да бъде такава. Като пример за такава е посочена поезията на Лилиев, чиято студенина, абстрактност и пустота е видяна като следствие от цивилизацията с нейната уморена и късна култура. В същото време – и като пряко следствие от националните катастрофи, според Янко Янев се пробужда „аспаруховската същност“ на българския дух и чрез него се твори дива, но „жива, огнена, луда“ поезия – като макар и да не се посочва, вероятно се има предвид поезията на Фурнаджиев и Багряна.

С. 149. ...тогава тя е мъртва и нейната стихия се състои само от копнежа по битие, по живот. Такава е поезията на Николай Лилиев. – След Гео Милев и след прочутия памфлет на Далчев и Пантелеев „Мъртва поезия“ Янко Янев на свой ред определя поезията на Лилиев като мъртва. За разлика от своите предходници обаче, той не влага негативно съдържание в това определение – напротив, разглежда специфичното отчуждение от живота като естествено следствие от развитието на цивилизацията с нейната „уморена и късна култура“ – и от специфичната българска история, свързана с насилие и разруха. Същевременно Янев подчертава, че тази поезия на девствеността и бяна е излишна и дори опасна за българския художествен дух – и че при всичките ѝ индивидуални качества тя отстъпва на човека и времето – „жива, огнена, луда“, като очевидно в случая се има предвид най-вече поезията на Фурнаджиев.

С. 152. Мутафов, Чавдар (подпис: Ч. М.). Двойственост в изкуството. // *Изток*, 2, № 40, 17 окт. 1926. В тази статия Чавдар Мутафов теоретизира върху прехода от елитарна (буржоазна) към масова (популярна) култура, който в България се осъществява тъкмо през 20-те години. Подобни възгледи той изказва и в статията „Банално изкуство“ (*Изток*, № 41, 24 окт. 1926). Релевантни в този контекст са понятията възвишено – насъщно, вечно – преходно, творец – зрител, космос – човек.

С. 152. Девета симфония – става дума за Симфония № 9 на Лудвиг ван Бетовен.

С. 153. Мутафов, Чавдар (подпис: Чавдар Мутафов). Банално изкуство. // *Изток*, 2, № 41, 24 окт. 1926. Статията е показателна за част от програмата на кръга „Стрелец“ за преодоляване на поетиката на символизма чрез връщане към ежедневието, простото,

баналното, към един съвременен реализъм. Това разбиране се противопоставя на неоромантичната идея за изключителността, която има важна роля за символизма. Мутафов се обявява за изкуство, което всеки би намерил в себе си, за изкуство, в което въображаемата граница между личността на художника и безличието на публиката не съществува. Статията е показателна и за прехода от елитарна към масова култура, който в България се извършва именно през 20-те години.

С. 154. „Симплицисимус“ – немско сатирично списание, което излиза от 1896 до 1967 г., озаглавено по романа на Ханс Якоб Кристофел фон Гримелсхаузен „Приключението на Симплицисимус“.

С. 156. **Кръстев**, Кирил (подпис: Кирил Кръстев). Разсъдъчна поезия. // *Изток*, 2, № 50, 26 дек. 1926. Статията, подобно на „Поезия на мисълта“ (*Изток*, № 52, 12 ян. 1927) на Константин Гълъбов, е част от програмата на кръга „Стрелец“ за преодоляване на чувствителността на символистичната естетика чрез внасяне на разсъдъчен елемент. Тя свидетелства за прехода от една интуитивна – лирическа, поетика, каквато е поетиката на символизма, към една логическа – епическа, поетика, представител на която е Атанас Далчев.

С. 157. „Братя Карамазови“ – роман на Ф. М. Достоевски.

С. 158. **Спасов**, Павел (подпис: Павел Спасов). Пулсът на времето. // *Хиперион*, 6, 1927, № 4. Текстът поставя проблема за съвременната литература като неуспяваща да улови пулса на своето време. Необходимостта да се надхвърлят границите на завещаното, да се тръгне по нови пътища е видяна не като незачитане на традицията, а като способност за претворяване на напрежението, ритъма, пулса на настоящето. Постановява се една виталистична концепция – трябва да присъства животът, за да се излезе от омагьосания кръг на предшествениците, в който писателят е само повторител, епигон, а известността му е нетрайна, славата – бързо угасваща. Едва през овладяването на живота и съвременния ритъм, преобръщайки съществуващото и познатото, новото изкуството може да осигури своето достойно място сред „старите майстори“.

С. 159. *sub specie aeternitatis* (лат.) – от гледна точка на вечността.

С. 161. **Гълъбов**, Константин (подпис: К. Гълъбов). Същина и задачи на литературната критика. // *Философски преглед*, 1, 1929, № 2. Студията на проф. К. Гълъбов е вероятно най-задълбоченият текст, чрез който художествената критика между двете световни войни се опитва да дефинира себе си. Особено характерно е специфичното раздвояване на критическия акт между интуиция и разсъдъчност, третирането на критическия текст като рожба на творчески акт, в който разглежданото художествено творение се преоформя и преживява естетически, но без в резултат на това самият критически текст да се превръща в произведение на изкуството. В студията са разгледани и различните направления в модерното критическо мислене, определени като есеистична, естетическа, психологическа, историческа и прочее критика, като са посочени примери от немската критическа и философска практика и (когато ги има) българските им адекватности.

С. 164. ...при капването на Нютоновата ябълка – има се предвид широко популярният анекдот за Нютон, който бил осенен от идеята за закона за гравитацията в момента, в който една ябълка му паднала на главата.

С. 169. „Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes“ (нем.) – „Езиковата и метрическа форма на Гьотевите химни“.

- C. 170. „Das Erlebnis und die Dichtung“ (нем.) – „Преживяването и поезията“.
- C. 171. „Die romantische Schule“ (нем.) – „Романтичката школа“.
- C. 171. „Wesensschau“ (нем.) – „Поглед в същността“.
- C. 171. „Der Untergang des Abendlandes“ (нем.) – „Залезът на Запада“.
- C. 171. „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ (нем.) – „За наивната и сантиментална поезия“.

C. 175. **Гео Милев** (подпис: Гео Милев). Родно изкуство. // *Везни*, 2, 1920–21, № 1. Статията продължава една тенденция, типична за Гео-Милевата културна критика и особено отчетливо формулирана преди това в „Посоки и цели“ (*Везни*, 1, 1919–20, № 2), а също и в „Стефан Маларме“ (*Везни*, 1, 1919–20, № 7). Става дума за тенденцията към създаване и насърчаване на „юнифицирано изкуство“ и „юнифицирана естетика“, както Гео ги нарича, – изкуство и естетика, които да се родят органично със световното духовно битие. Релевантни в този контекст са различията световно – родно, битие – бит, всемир – провинция.

Първата част на този текст изразява най-пълно вижданията на Гео Милев по твърде актуалния по това време въпрос за „родното“ в изкуството. Според него националното чувство е подсъзнателно и като такова е активен елемент в духовния живот на човека. Изведено обаче от подсъзнание в съзнание, то се превръща в национализъм – чиято територия е битът, етнографията и историята, но не и изкуството. Творчеството на един истински художник прочее е „родно“ не по силата на сюжет и тематика, а вследствие на спецификата, която той внася в своята творба поради националната си принадлежност, и чрез особените ценности, които внася в кръга на „мировата душа“. В този смисъл изкуството на съвременността е интернационално ориентирано и противостои на ретроградните тези за национална ограниченост. Втората част на „Родно изкуство“ представлява остра полемика с управлението и художествената практика на Народния театър и Операта, интерпретирани именно на базата на „родното“. Тук очевидна е връзката с нереализираните амбиции на самия Гео Милев като театрал и режисьор.

C. 175. **Дружество „Родно изкуство“** – възникнало през 1919 г., то събира творци на изобразителното изкуство, които са обединени от недоволството си срещу казионните обществено-политически кумири и издигат на тяхно място идеализираната и стилизирана представа за българското. Тук са художници като Иван Лазаров, Никола Танев, Александър Божинов, Константин Щъркелов, Борис Денев. Негов председател от 1927 г. е Сирак Скитник. Течението просъществува до началото на 40-те години, включвайки още Владимир Димитров-Майстора, Цанко Лавренов, Васил Стоилов, Иван Милев и др.

C. 175. **Heimatkunst** (нем.) – „Родно изкуство“. Литературно течение, възникнало в края на XIX в. в Германия като антиурбанистична и антикосмополитична реакция. Неговите водачи: А. Бартелс, Ф. Лиенхард, Т. Крьогер, Х. Зонрей, огласяват необходимостта от „истински немска литература“, която ще се постигне, като всеки писател пише, концентрирайки се върху спецификата на своя регион. Някои от тези автори стигат до отявлен антисемитизъм.

C. 177. „Песен за селяка“ – стихотворение на Стилиян Чилингиоров.

C. 177. „Победни песни“ – стихосбирка на Кирил Христов.

C. 177. „Старият воин“ – драма на Кирил Христов.

C. 177. „Дядовата Славчова унука“ – повест на Тодор Влайков.

C. 177. „Румънски изстъпления в Добруджа“ – Не е надеждно в националната библиография да се открие точно това заглавие. Навярно с него Г. Милев визира многобройните издания от края на Първата световна война и непосредствено след нея, които

разказват за живота на добруджанското население под румънска окупация – като напр. брошурата „Румънските жестокости над отвлеченото добруджанско население в Молдова“ (1918), или пък излезлия през 1920 г. обширен пътепис на Стилиян Чилингиров „Равна Добруджа“, включващ и сюжета за този 3-годишен исторически епизод.

С. 178. ...в поемите на Верхарна гърми пулсът на „цяла Фландрия“ (toute la Flandre) – героичната Фландрия на l'Escaut и борбите против Алба – Г. Милев визира стихотворенията на Е. Верхарн, посветени на борбите на белгийския народ срещу испанското потисничество, чиято кулминация е кървавото нашествие на армията на херцог Алба, изпратен през 1567 г. от крал Филип II Испански да потуши размириците. Сред тези творби е и стихотворението „Еско“ („L'Escaut“), където река Еско е символ на единството на фландрския народ в порива му за свобода.

С. 180. „Самодивска китка“ – стихосбирка на Кирил Христов.

С. 180. „Боян Магесникът“ – пиеса от Кирил Христов.

С. 180. „Над зида“ – пиеса от Ана Карима.

С. 180. „Янка войвода“ – действително загл. „Яна войвода“ – пиеса от Ана Карима.

С. 180. „Божана“, „Магда“ – пиеса от Евгения Марс.

С. 180. „Към Пропаст“, „Ивайло“, „Хъшове“ – драми на Иван Вазов.

С. 183. книгата на Рих. Вагнера: „Das Judentum in der Kunst“ (нем.) – „Еврейството в изкуството“.

С. 184. „Сватбата на Кречински“ – драма на А. В. Сухово-Кобилин.

С. 184. „Ренесанс“ – става дума за театър „Ренесанс“.

С. 186. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). Общочовешко или национално изкуство. // *Хиперион*, 1, 1922–23, № 1. Според И. Радославов тази дилема е лишена от основания, тъй като всяко истинско изкуство е и двете. В същото време според него творческият гений не се побира нито в рамките на времето, нито в рамките на пространството. Той се подчинява единствено на свободния дух и въздейства независимо от епохата и произхода на автора. Изкуството е национално в друг смисъл – всяка голяма творба е проява на „расовия гений“ на своя творец и принадлежи на народа му. Тази принадлежност се долавя в подробностите и спецификата на мислене и действие, но не е ограничаваща, защото истинското произведение е колкото общочовешко, толкова и национално – независимо от своята тематика.

С. 188. „Regina mortua“ (лат.) – в превод „Мъртвата царица“. Първата стихосбирка на Т. Траянов (1909), емблематична книга на българския символизъм.

С. 190. Савов, Ботьо (подпис: Ботьо Савов). Скитско и славянско в българската литература. // *Хиперион*, 3, 1924, № 4–5. Този текст представя българската литература чрез символиката на една опозиция, вдъхновена от модерните за времето философски контексти на Фр. Ницше и О. Шпенглер. Концептуални ядра на статията на Б. Савов са „скитското“ и „славянското“, като в тях се влагат смислите съответно на стихийното, първичното, неовладяното, деструктивното, от една страна, и на хармоничното, култивираното, овладяното, съзидателното, от друга. За формулирането на опозицията си Б. Савов е явно задължен на ницшеанското противопоставяне Аполоново – Дионисиево начало. В текста му звучат и типичните тогавашни тенденции културата да се мисли през понятия като „раса“ и „племе“. В този дух е концептуализирана новата българска литература.

С. 193. аполонийско и дионисийско чувство – по Ницшевата културологична

дихотомия Аполоново (хармонично, култивирано) и Дионисиево (стихийно, примитивно) начало.

С. 192. Gott reift ohne unsern Willen (нем.) – Господ зрее без нашата воля.

С. 197. Ерос – древногръцки бог, вдъхновител на любовта (лат. Купидон). В психоаналитичната литература става символ на еротичното изобщо.

С. 197. Като ослепения Елеазар... – герой на Леонид Андреев от разказа „Елеазар“ (1906).

С. 197. „крила на воля да размаха“ – „И няма никога душа / криле по воля да размаха! – цитат от Яворовата поема „Нощ“.

С. 197. „саморазяждането на покоя“ – цитат от Яворовото стихотворение „Аз страдам“.

С. 197. витриол (лат.) – сярна киселина.

С. 199. апейрон (гр.) – „безкраен“. Понятие на древногръцката философия, въведено от Анаксимандър. Означават безкрайно и неопределено първовещество.

С. 200. Тъй „сянката на мъж и сянка на жена“ у Яворова... – цитат от Яворовото стихотворение „Сенки“.

С. 201. „De profundis“ (лат.) – в превод: „От дълбините“. Едно от последните произведения на О. Уайлд (1897).

С. 202. ...libertas minor на св. Августина... – Св. Августин разграничава две степени на свободата на избора: *libertas minor* (лат.), малка свобода, разбирана като възможност да не се греши; и *libertas major*, голяма свобода, разбирана като невъзможност да се греши.

С. 202. „Мъртвата царица“ – „Regina mortua“. Вж. бел. към „Общочовешко или национално изкуство“ на И. Радославов.

С. 205. ...в своето безизходно „страдание между истината и лъжата“ – цитат от поемата „Песен на песента ми“ на П. К. Яворов.

С. 206. трета вигилия (лат.) – трета стража (от 12 до 3 ч.). При древните римляни „вигилия“ е нощна стража от три часа. При католиците – всенощно бдение. В символическата поезия думата влиза в обращение с особения си акцент на старинност и тържественост.

С. 207. „Безнадеждна и плаха“, душата му тръгва по пътя на родината. – перифраза по: „безнадеждна, плаха, / душата сви по своя път“ – от стихотворението „Аз не извиках от вълнение...“ на Н. Лилиев.

С. 207. „Не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора...“ – цитат от стихотворението „Безкрайна жал...“ на Н. Лилиев.

С. 208. ...гения, който създаде Фауста... – Й. В. Гьоте.

С. 209. Бенароя, Моис (подпис: М. Бенароя). Българската национална душа. Опит за уясняването ѝ. // *Хиперион*, 4, 1925, № 5–6. Статията е особено интересна с това, че продължава една рядка културологична линия на изследване на българската литература, набелязана от Ботьо Савов (в „Скитско и славянско в българската литература“). И тук, както при Б. Савов, са очевидни влиянията от Фр. Ницше и О. Шпенглер, а в българската художественолитературна и критическа идейност основни опори са подирени в творчеството на Т. Траянов и Л. Стоянов.

С. 210. От това гледище поставеният от Ботьо Савов въпрос за славянската и скитската стихия в българската душа представя извънреден интерес. – Става дума за статията на Ботьо Савов „Скитско и славянско в българската литература“, публикувана в сп. „Хиперион“, 3, 1924, № 4–5.

С. 211. грюндерство (нем.) – „учредителска треска“. Масово организиране на промишлени, строителни и търговски предприятия.

С. 214. Рафке – новите богаташи – става дума за новобогаташката прослойка от периода след Първата световна война в Германия (die neuen Reichen).

С. 216. Изблици като: „подъл и див“ е българският народ, низости от рода на „коли, сечи, беси“... – цитатите са по К. Христов.

С. 216. душата – „безнадеждна плаха“ – цитат от стихотворението „Аз не извиках от вълнение...“ на Н. Лилиев.

С. 217. „Съюзници разбойници“ – стихотворение от Любомир Бобевски.

С. 218. „Марш на варварите“ – стихотворение на Т. Траянов.

С. 218. „Песен на песните“ – стихотворение на Т. Траянов.

С. 221. „Аполон и Мидас“ – комедия на Л. Стоянов.

С. 223. Гълъбов, Константин (подпис: К. Гълъбов). На Велика Сряда. // *Изток*, 1, № 29, 2 май 1926. Статията представлява първият манифестен текст на кръга „Стрелец“. Макар и индиректно, в нея са изразени основните насоки на промяна в българската литература от края на 20-те години, а именно – завръщане към действителността и колективитета, завръщане към някои възлови семантични линии на възрожденската литература. Чрез мита за възкресението на Христос Гълъбов изразява надеждата за раждането на едно ново поколение в българската култура.

Стр. 224. Гълъбов, Константин (подпис: От литературния кръг „Стрелец“). Към младежта. // *Изток*, 2, № 38, 1 окт. 1926. Авторството на К. Гълъбов е засвидетелствано в спомени на бивши членове на литературния кръг, а също така и от самия Гълъбов в трета глава на брошурата „Пагубната дейност на един критик. Владимир Василев“. Текстът е определен манифестен, като в него се посочва основната цел на кръга „Стрелец“: намирането на родния баланс между родното и чуждото в модерната българска литература; разбирането на родното като вникване в съкровените дълбини на българската душа, а не само във външните белези на българския живот; мисията на стрелците да бъдат „писателите от новото време – българи и все пак европейци“.

С. 226. Илиев, Атанас (подпис: Ат. Илиев). Зовът на родината. // *Изток*, 2, № 40, 17 окт. 1926. Текстът развива идеите на К. Гълъбов от статията „Към младежта“ (*Изток*, № 38, 1 окт. 1926). Той застъпва основните концепции на кръга „Стрелец“, а именно – за органическо свързване на родното и чуждото; за приобщаване към ценностите на западноевропейската култура, като в същото време се извърши и вдълбочаване в родното; за създаване на синтетична култура между Изтока и Запада. В статията си Илиев се противопоставя на „повърхностното“, „външно“ разглеждане на проблема за родното. Тези идеи по-късно Гълъбов развива в полемичните си статии „Нашата култура и най-новата ни литература“ (*Изток*, 2, № 51, 2 ян. 1927) и „На Димитър Шишманов“ (*Стрелец*, 1, № 4, 28 апр. 1927).

С. 229. Гълъбов, Константин (подпис: Д-р К. Гълъбов). Нашите културни задачи. // *Изток*, 2, № 44, 14 ноем. 1926. Текстът развива идеите на Гълъбов, изложени преди това в статията „Към младежта“ (*Изток*, 2, № 38, 1 окт. 1926). Явно е влиянието на Г. Милев

(със статията „Родно изкуство“ – *Везни*, 2, 1920–21, № 1). Гълъбов се обявява за едно изкуство, едновременно национално и общочовешко. Според критика литературата трябва да бъде близо до живота и неговите големи въпроси. Само на основата на съзнателното европеизиране е възможно да се изработи липсващият критерий за ценното и физиономичното в българските културни прояви, което да бъде запазено от похищението на Запада – внушава той.

С. 232. Илиев, Атанас (подпис: Ат. Илиев). Конфликтът между родното и чуждото. // *Изток*, 2, № 49, 19 дек. 1926. Текстът продължава идеите на Илиев от статията „Зовът на родината“ (*Изток*, 2, № 40, 17 окт. 1926) и кореспондира със статията „Подвигът на първите“ на Асен Златаров (*Изток*, 2, № 47, 5 дек. 1926). Илиев се обявява за вдълбочаване в родното по пътя на диалектичното развитие, а не по пътя на бавната еволюция. Според него следосвобожденската епоха в българската култура е създала едно фалшиво противопоставяне на родното и чуждото, което писателите от кръга „Стрелец“ желаят да преодолеят. Подобно на Златаров, Илиев вижда във Възраждането източник на идентификационни енергии. Статията има полемичен характер, като отговоря на обвиненията от страна другите литературни кръгове, че програмата на „стрелците“ не е оригинална.

С. 232. сп. „Художник“ – илюстрирано литературно-художествено списание, излизало в периода 1905–1907 и през 1909 г. В списването му като редактори участват Симеон Радев, Александър Балабанов, Павел Геннадиев. Списанието дава трибуна на ранния български символизъм.

С. 234. „Подвигът на първите“ – статия от Асен Златаров (*Изток*, 2, № 47, 5 дек. 1926).

С. 235. Гълъбов, Константин (подпис: Проф. К. Гълъбов). Нашата култура и най-новата ни литература. // *Изток*, 2, № 51, 2 ян. 1927). Текстът обосновава програмата на кръга „Стрелец“ и развива идеите на Гълъбов, застъпени преди това в статията „Към младежта“ (*Изток*, 2, № 38, 1 окт. 1926) и на Атанас Илиев от статията „Зовът на родината“ (*Изток*, 2, № 40, 17 окт. 1926). В нея Гълъбов изяснява някои от основните идеи на кръга „Стрелец“: за скъсване с „византийско-мюсюлманския ориент“, за по-голямо приобщаване към ценностите на западноевропейската култура, за по-задълбочено отнасяне към родното, за запазване на „физиономичното“ в българската култура. Статията има полемичен характер, като отговоря на обвиненията от страна на кръга „Златарог“, че програмата на „стрелците“ не е оригинална.

С. 235. „Крайт на западната култура според Шпенглер“ – книга на Константин Гълъбов (1925).

С. 236. „Хиляда и една нощ“ – арабски сборник с приказки, събирани в продължение на хилядолетия от различни автори, преводачи и учени. Сборникът датира приблизително от около 800–900 г.

С. 236. „Gesta Romanorum“ (лат.) – „Римски деяния“ – латински средновековен сборник с анекдоти и истории, съставен в края на XIII или началото на XIV в. Сборникът все още предизвиква литературен интерес, от една страна, като изключително популярна за времето си книга, от друга, като източник на сюжети за Джефри Чосър, Джовани Бокачо, Уилям Шекспир и др. Авторството му не е изяснено.

С. 236. „Панчатантра“ (деванагари) – „Пет принципа“, „Петокнижие“. Древноиндийски сборник с поучителни истории, в чиято основа са залегнали будистки текстове. Предполага се, че книгата е дело на Вишнушарман (ок. 200 г. пр.Хр.).

С. 239. Мутафов, Чавдар (подпис: Чавдар Мутафов архитект). Родна архитектура. // *Изток*, 2, № 58, 26 февр. 1927. Статията е отглас на актуалния за 20-те години проблем за родното, разглеждането на който е основна задача на кръга „Стрелец“. Мутафов доразвива идеите на Гео Милев, изложени преди това в статията „Родно изкуство“ (*Везни*, 2, 1920–21, № 1) и в неговата статия „Родна живопис“ (*Изток*, 2, № 57, 19 февр. 1927). Според критика наличието на роден стил в архитектурата е твърде проблематично. Постигането на родното е немислимо без силното влияние на чуждото. Напълно в духа на експресионизма Мутафов открива родното в отклонението от нормата, в сътвореното от старите възрожденски майстори.

С. 240. стоковата къща Вертхайм – има се предвид прочутата някога сграда на универсалния магазин „Вертхайм“, който се е намирал непосредствено до централния „Потсдамер платц“ в Берлин. Семейство Вертхайм е една от най-богатите търговски фамилии в Германия, преди през 1938 г. хитлеристкият режим да конфискува техните имоти.

С. 242. Радославов, Иван (подпис: Иван Радославов). „Родно“ или „чуждо“. // *Хиперион*, 6, 1927, № 9–10. Тук И. Радославов апострофира някои основни тези от водената по това време (най-вече в рамките на кръга „Стрелец“) дискусия, като посочва, че такава дилема всъщност не съществува и няма нищо по-погрешно от това родното да бъде противопоставяно на чуждото. Според него те са винаги в процес на взаимопроникване и асимилация, чрез което именно се съгражда националната култура – ето защо страхът от чуждото е присъщ на нищите духом и само посредствеността се крие зад лозунга-джийското търсене на свое и родно.

С. 242. Опасност, която не избегнаха даже поети като Пенчо Славейков и Кирил Христов. – В казуса с разглежданото „подражание на това, което народния дух е дал през вековете“ Радославов очевидно има предвид „Самодивска китка“ на Кирил Христов, както и някои поеми на Пенчо Славейков, разработващи фолклорни мотиви – като „Коледари“ например. В подхода на двамата поети обаче има същностни разлики, които са останали вън от вниманието на този текст.

С. 243. Упрекват Бай Ганьо за неговия карикатурен европеизъм... – Според Радославов образът на бай Ганьо сменя в себе си дилемата родно–чуждо в нейния примитивен вид – и присъствието на тази дилема заедно с всички противоречия, дължащи са на забавената ни от робството еволюция, е практически неизбежно.

С. 244. Само посредствеността и ограничеността имат всички интерес да шумят срещу „чуждото“, маскирайки се зад близките за всекиго лозунги за свое, за „родно“. – За кого се отнася това пристрастно и общо взето несправедливо обвинение, става ясно от цитираната в края литература – като основен повод за критичните „бележки“ на Радославов е посочена „Физиономията на българина и проблема за родното“ на Атанас Илиев.

С. 246. Андреев, Симеон (подпис: Симеон Андреев). Българският културен парадокс. // *Златорог*, 11, 1930, № 5–6. Статията на Симеон Андреев предполага една различна гледна точка към осмислянето на родното – като противостоящо на традицията проявление на парадоксалната творческа воля за промяна на светоусещането и националната съдба. Тази воля е определяна от автора като културен парадокс – агресивен в своето отношение към всичко досегашно, негигивен в своите усилия и изцяло обречен в своята битка с традиционното. Симеон-Андреевата трактовка на родното като парадокс е сама по себе

си парадоксална, макар и да не е лишена от основания. Тя вижда в самата идея за родното културен космополитизъм, който въпреки своята обремененост ще остане в културната памет като колективно или индивидуално усилие и който чрез тази си обречена битка всъщност създава културната история на нацията.

С. 252. Янев, Янко (подпис: Янко Янев). *Философия на родината*. // *Златорог*, 15, 1934, № 6. За Янко Янев родината е метафизическо, психологически обосновано духовно пространство – тя е пространството, преживяно като съдба. В същото време тя е и онтологическа същност, която бива погубвана от цивилизацията с нейния рационализъм, универсализъм и духовно номадство. Важен момент в този текст е разграничението между отечество и родина, сродно според автора с разграничението между епоса и лириката. Съдбовността на отечеството е политически зададена, докато на родината – метафизически. Затова именно родината като духовно понятие дава живот на културата и историята.

С. 254. deus implicitus [...] deus explicitus (лат.) – *implicitus* – най-неясният, най-неопределеният; *explicitus* – ясният, определеният. *Deus Explicitus*, *Deus Implicitus* (букв. „ясният бог, неясният бог“) – активна или пасивна форма на битието в пралайя (вж. бел. към статията на Н. Райнов „Символ и стил“). Сътворението включва периода на активността на Бог, който според схващанията на херметизма има две проявления – активност, или екзистенция (*Deus explicitus*), и пасивност (*Deus implicitus*). Двете форми са идеални и завършени; те са като будното и спящото състояние на човека.

С. 259. Милев, Гео (подпис: Г. Милев). *Театрално изкуство*. Книгоиздателство „Везни“, Ст. Загора, 1918. Текстът е представен по варианта от сборника „Нов свят“, 1942 г., подготвен от съпругата на писателя Мила Гео Милева. Според изследователя на Гео-Милевото творчество Г. Марков този по-късен вариант на студията, писана през 1918 г. в Германия, е автентичен, дописан от самия автор.

„Театрално изкуство“ представя възгледите на Г. Милев за един изчистен, модерен в режисьорската си стилистика театър, като на отделни места – в разработките на „Хамлет“ от Шекспир, „Призраци“ от Ибсен, „Пелеас и Мелизанда“ от Метерлинк и „Едип цар“ от Софокъл – авторът дава съвсем конкретни режисьорски и сценични предложения, издаващи интереса му към театъра като спектакъл, не само към драматургичния текст.

Разглеждана в контекста на цялостното критическо творчество на Г. Милев, студията внася редица нови и съществени нюанси в неговия терминологичен апарат. Особено характерно е гравитирането около темата за „реалността“. Студията разслоява това понятие чрез редица производни от „реалност“ термини, като тук – в сравнение с другите статии на този автор – картината е най-усложнена. Двете противоположни естетически линии се изграждат в следните понятия: неабсолютна реалистика – реализъм (импресионизъм, класицизъм, натурализъм) – неизкуство – природа, от една страна, и: абсолютна реалистика – символизъм – монументално изкуство – изкуството, обособено като ритъм – стил, от друга. Реализмът е определен като „безцелно и безсмислено копиране на реалността“, „безцелно изобилие на подробности“. Реалистиката – като „сливане с душата на нещата“. От „реалистика“ обаче тръгва и производната „иреалистика“. Недостигът на названия, които да отразяват динамичната критическа мисъл на Г. Милев, които да следват всички нюанси, долавяни от нея, поражда един индивидуален терминологичен език с трудно учленими различия, един своеобразен теоретичен идиолект.

В „Театрално изкуство“ Г. Милев задълбочава и линията на търсене на разграничението в областта на поетиката: „имитация на външната действителност“ срещу „преобра-

жението“ – това е новата антиномна вариация. В този контекст е изяснено и друго ключово поетическо понятие за естетиката му – понятието „ритъм“ като „стилизирано, художествено съчетание на елементите.

В крайна сметка, в хода на това лавинообразно „налепяне“ на терминология и динамично изясняване на понятия, прозвучава лайтмотивът на критическата и творческата нагласа на Г. Милев. И колкото и необичайно да звучи, като се имат предвид общоприетите квалификации на ранните му статии, това е етическата мяра за нещата. Каквото и да се говори за естетските тенденции на този автор, не може да се отрече, че корективът на етиката остава доминанта в творчеството му от край до край. В периода след Септемврийските събития от 1923 г. Гео-Милевата безкомпромисна представа за етика намира израз в измерения по-конкретни, по-близки до конвенционалните – тя се проектира в проблематиката на доброто, злото, справедливостта и е мислена в неразлъчна близост със съдбата на „Човека“. Но в така наречените му естетски студии критерият за етическо присъства с не по-малка плътност. Там той е проектиран в една безпощадна отговорност към изкуството, културата (разграничена от цивилизацията), към истината (яростно противопоставена на лъжата). Затова не е случаен фактът, че в хода на динамичното акумулиране на термини и техни производни се очертава една постоянна граница с етическа стойност – тази между „истинското изкуство“ и „лъже-изкуството“ (опозиция, обмисляна и в „Модерната поезия“).

С. 259. театърът на Елисаветината епоха в Англия – Елизабетинският театър, както наричат английския ренесансов театър (ранния модерен английски театър). Включва драматургията на Шекспир и на редица други значителни автори.

С. 259. ...най-новият опит: Клоделовият театър в Hellerau – има се предвид поставянето на пиесата на Пол Клодел „L' Annonce faite a Marie“ („Благовещение“) в театъра в Хелерау – Германия, през 1913 г.

С. 259. „panem et circenses“ (лат.) – „хляб и зрелища“.

С. 260. „Едип“ – става дума за трагедията на Софокъл „Едип цар“.

С. 260. „Лоенгрин“ – опера от Рихард Вагнер.

С. 262. След изречението „**Но той не създава едно драматическо лице на сцената, а импровизира едно драматическо лице**“ в оригинала от 1918 г. четем следното: „Такава една игра ще има всичките добри и лоши качества на една импровизация; в най-добрия случай – ако актьорът притежава извънмерно много и силен „темперамент“ – той ще създаде един Хамлет, Шейлок, Освалд, Хлестаков тъй, както не би могъл да ги представи никой друг – и ще бъде поразителен; но същевременно той ще бъде изложен и на всичките случайности и капризи на импровизацията: той няма никога да може да повтори играта си, да играе Шейлок и днес тъй, както го е играл вчера, и ето – той става жертва на своята импровизация – и играе днес тъй лошо, както никой друг. Импровизацията е изкуство на момента, на темперамента и зависи от всичките капризности на момента и темперамента. А това – не е изкуство. Актьорът-импровизатор не е художник. Неговата игра е толкова художествено произведение (а тя трябва да бъде такава) – колкото например: всичките безбройни италиански станси, канцонети, мадригали и прочее импровизации от времето на Ренесанса. Истинският художник, в поезията например, не е този, който твори само със своя темперамент, а онзи, който съчетава с темперамента и един голям художнически такт – и създава една здрава художествена сграда, поставена върху непоколебими основи, тъй че – да си послужим с евангелския образ, – когато дойдат бури, ветрове и реки, тя не рухва, а остава.“ (**Хамлет, Шейлок** – герои на У. Шекспир съответно от драмите „Хамлет“ и „Венецианският търговец“; **Освалд** – герой от драмата „Призраци“ на Х. Ибсен; **Хлестаков** – герой от комедията „Ревизор“ на Н. Гогол.)

С. 265. Paul Verlain: De la musique avant toute chose (фр.) – Пол Верлен: Музиката

преди всичко. Тези думи на френския поет се превръщат в един от девизите на символизма.

С. 265. Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui, / Les paons blancs ont fui l'ennui du réveil... (фр.) – „Небрежните пауни бели – навън безшумно отлетели, / навън безшумно отлетели, без сън, в просъница печална.“ (прев. Г. Милев) – началото на стихотворението „Ennui“ (в превода на Г. Милев – „Притома“) на М. Метерлинк от първата му поетическа книга „Оранжерии“ („Serres chaudes“, 1889). Вж. бел. към „Естетика на симбола“ от Ив. Карановски.

С. 266. Un coin de la nature (фр.) – Отпечатък на природата.

С. 266. ergo (лат.) – следователно.

С. 267. Пелеас или Мелизанда, или Аглавена – герои от пиесите на М. Метерлинк „Пелеас и Мелизанда“ и „Аглавена и Селизета“.

С. 267. „En ce sens, les petits drames de M. Maeterlinck, si délicieusement irréels, sont profondément vivants et vrais; ils ne sont pas des abstractions, mais des synthèses; en somme ils sont réels, force d'irréalité.“ – „В този смисъл малките пиеси на М. Метерлинк, така фино иреални, са дълбоко живи и истински; те не са абстракция, а синтез; като цяло те са реални, сила на иреалността.“ (Реми дьо Гурмон, Книга на маските, т. I, Париж...)

С. 268. nec plus ultra (лат.) – не по-далеч, краен предел.

С. 268. безумният Лир – главният персонаж на Шекспировата трагедия „Крал Лир“.

С. 272. „Хамлет“ – трагедия от У. Шекспир.

С. 273. agent (лат.) – деятел, движеща сила.

С. 274. „Хамлет“ или „Крал Лир“, или „Макбет“ – трагедии от У. Шекспир.

С. 274. стансовия трохей (гр.) – двусрична стихотворна стъпка от една ударена и една неударена (или една дълга и една кратка) сричка.

С. 275. „Седемте принцеси“ – пиеса на М. Метерлинк.

С. 275. Сфинкс – в древногръцката митология: чудовище, дете на Тифон и Ехидна, с лице и гърди на жена, тяло на лъв и крила на птица; то живеело близо до град Тива, карало всеки преминаващ да отговори на загадката му и убивало онези, които не успеели. Мотивът е интерпретиран от Софокъл в трагедията „Едип цар“.

С. 276. „Videant consules!“ (лат.) – „Нека консулите бдят!“

С. 277. Oswald Herzog: Rhythmus in Kunst und Natur, Berlin, 1914. (нем.) – Освалд Херцог: „Ритъмът в изкуството и природата“, Берлин, 1914.

С. 278. Савов, Ботьо (подпис: Б. С.). Сцената. // *Везни*, 1, 1919–20, № 3. В типично експресионистичен стил този кратък текст акцентира върху драмата като изкуство на настоящето и върху сцената като пространство, способно да компресираща хиляди съдби в едно действие и една идея. За Ботьо Савов духът не само че детронира „династията на Бога“, но и съгражда висшата еманация на човешкия свят, надграждайки своите бастиони над социума; театърът е пряк медиум на духовното и универсалното – той е и най-надеждната барикада против смъртта.

С. 279. Милев, Гео (подпис: Гео Милев). Народен Театър. // *Везни*, 2, 1920–21, № 4–5. Остро полемичен текст, който на практика изразява пълното отрицание на официалната театрална политика, реализирана чрез ръководството, репертоара и художествените стратегии на Народния театър. Гео Милев посочва пагубните последствия от административната намеса и липсата на автономия на Народния театър, както и ниското качество на родния и чужд репертоар. Общата дефиниция на всичко това е изразена с една дума:

„вазовщина“, а драматургичното творчество на Вазов се определя като „най-печалната глава от историята на Народния театър“. От тази гледна точка отношението на тегатрала Гео Милев към официозната театрална политика е съзвучно с авангардисткия патос срещу всичко остаряло и традиционно и финалният му извод е повече от симптоматичен: „Вазовщината трябва да напусне и театъра, и литературата.“

С. 280. Докога, о, Катилина?! – „...докога, о, Катилина, ще злоупотребяваш с търпението ни?“ – думи на Цицерон по повод замисления от Катилина заговор за убийството му.

С. 281. horrible dictu! (лат.) – изреченото е ужасно!

С. 281. Дети пугаются! (рус.) – Децата се плашат!

С. 282. „Магда“ и „Божана“ – драми на Евгения Марс.

С. 282. „Мадам Сан-Жен“ – пиеса от Викториен Сарду.

С. 282. „Женитба“ – пиеса от Н. В. Гогол.

С. 282. „Съвест“ – пиеса от Пол Бурже и Серж Басе.

С. 283. ...писмо от Ивана Вазова – има се предвид „До редактора на в. „Развигор“ (1921, № 3), в което Вазов защитава Народния театър и същевременно отправя укор, че в него се представят пиеси като „Мъртвешки танц“, „Адам, Ева и змията“, „В ноктите на живота“, определени като „символистични дивотии“ и „мъгливи шаради“.

С. 286. Даниел, Исак (подпис: И. М. Даниел). Българската драма. // *Хиперион*, 4, 1925, № 1–2. Погледът на Исак Даниел към българската драма е поглед не само теоретично-критически, но и прагматичен, доколкото той е един от водещите театрални режисьори – утвърден през 20-те години на ХХ и основател на Театър „Студио“. Статията му има фрагментарен характер, тя теоретизира върху липсата на истинска българска драма и същевременно исторически проследява несъвършенствата на наличните пиеси. В теоретичен план според автора драмата е „скица на живот“ и трябва да бъде подчинена на законите на сцената (оттук и упрекът към Вазов и П. Тодоров съответно за книжни герои и книжен език); драматургията не може да се разчленява на отделни литературни школи, защото тя следва по-общия принцип да бъде символична, да си служи с герои символи. И. Даниел вижда немощта на българските драматурзи тъкмо в откриването на подобни символи на живота, какъвто е напр. Москва в „Три сестри“. Затова средищен за статията е П. Тодоров, който е „звено между старата (Вазов, Страшимиров) и новата българска драма“, но неговият неуспех е в маниерността и редуцирането на драматургичния потенциал към философската визия за свръхчовека на Ницше. Драматургията ни не трябва да следва и пряко чуждите образци, защото при смяната на контекста се губят и самите основания за конфликт (недоволството спрямо Яворов). Подходящ двигател за драматургични фабули е българската народна песен, особено през фигурата на Крали Марко – „Вампир“ на Страшимиров е посочен като постижение в тази посока, но станало случайно и неразвито в другите опити на драматурга. Историческият обход през имената, съветите, сполуките и несполуките на българските драми взима за начало „Иванко“ на Васил Друмев, зачерква като напълно безсилни историческите опити на Вазов, минава през А. Страшимиров, П. К. Яворов, Петко Тодоров, Владимир Мусаков, Иван Грозев, за да завърши с положителните примери от Людмил Стоянов – драматическата поема „Томирис“ и комедията „Аполон и Мидас“.

С. 286. par excellence (лат.) – същински, стопроцентов.

С. 290. incipit tragaedia (лат.) – настъпи трагедията.

С. 290. forte (лат.) – силно.

С. 290. Deus ex machina (лат.) – „богът от машината“. Приспособление, използвано

в античната драма. Представлявало е божество, което в края на представлението се намесва „свише“ (механично приспособление в буквалния смисъл е осъществявало спускането), за да разреши сюжетно неразрешим проблем.

С. 291. *ibid* (лат.) – там.

С. 291. *Tant pis!* (фр.) – Толкова по-зле!

С. 291. ...по-далеч от „черту оседлости“ – „Черта оседлости“ (рус.), линия на уседналост, границата на област в Руската империя, в която е разрешено постоянното пребиваване на евреи. Тя е създадена през 1791 г. при управлението на Екатерина II и е премахната с „Декрета за отмяна на вероизповедалните и национални ограничения“ след Февруарската революция от 1917 г.

С. 291. „Три сестри“, „Чайка“, „Вишнева градина“ – пиеси от А. П. Чехов.

С. 293. „На дне“ (рус.) – „На дъното“ (1902), пиеса от М. Горки.

С. 293. „Самотни хора“ – пиеса от Г. Хауптман (1891).

С. 294. *On fait un drame en France!* (фр.) – Във Франция се прави драма!

С. 295. „Потъналата камбана“ – пиеса от Г. Хауптман (1896).

С. 297. Юдит от Хебел – става дума за пиесата на Фридрих Хебел „Юдит“ (1840).

С. 297. *Il ne faut pas abuser* (фр.) – Не трябва да се мамим.

С. 300. *Summa Summarum* (лат.) – сума на сумите.

С. 301. Перфанов, Иван (подпис: Ив. Перфанов). Макс Райнхард. // *Златорог*, 4, 1922, № 7. Макар и писана *in memoiam*, тази кратка статия дава достатъчно ясна представа как в началото на 20-те българските модернисти са си представяли реформата в световното театрално изкуство и ролята на режисьора в модерния театър. В случая огромната заслуга на Райнхард е видяна като „вносяне на стилност“. Под това се разбира акцентирание и максимално използване на пренебрегвани досега технически средства, като експресивно натоварения колорит, звуковото оформление, светлината и т.н., но всичко това – хармонизирано и в някаква степен изговарящо посланието, което режисьорът иска да изрази.

С. 304. Райнов, Николай (подпис: Николай Райнов). Фантастичен театър. // *Пламяк*, 1, 1924, № 1. В този извънредно радикален текст Николай Райнов третира театъра като изоставашо изкуство и разглежда основните имена на модерния театър само като усъвършенстващи реалистичната драматична традиция и едва предчувстващи театъра на бъдещето, условно обозначен като „фантастичен“. Според Райнов той ще бъде постигнат, когато на сцената се поставят не преживелиците на човека, а драмата на неговата душа, изразена чрез художествени видения. Друго – и безспорно актуално – условие е участието на зрителя в самото театрално представление, въвличането му в сценичното действие, заставянето да преживее театралния акт като свое преживяване.

С. 304. майстор Солнес – герой от едноименната драма на Х. Ибсен.

С. 305. Немезис (гр.) – древногръцка богиня на отмъщението; справедливо отмъщение, възмездие.

С. 305. Фатум (лат.) – „воля на боговете“. Неизбежна съдба, предопределение.

С. 305. Ананке (гр.) – древногръцка богиня, майка на Мойрите. Олицетворява неизбежността и държи в подчинение останалите богове.

С. 306. Ирена е вдъхновението, мирът, съзерцанието. Рубек е човекът, създателят, художникът. Но това е и Бранд, и Боркман, и Солнес. – Герои от драмите на Ибсен: „Когато ние мъртвите се пробудим“ (Ирена и Рубек), „Бранд“ (Бранд), „Юн Габриел Боркман“ (Боркман), „Майстор Солнес“ (Солнес).

С. 313. Стоянов, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Театърът като самоцел. Беседа с младите актьори. // *Хиперион*, 3, 1924, № 2. Това е един от текстовете на Л. Стоянов, посветени на театъра, в които авторът излага проекта си за облагородяващия народа театър – за учещия, възпитаващ, развиваш духа театър в противовес на самоцелното изкуство.

С. 315. „Дамата с камелиите“ – роман на А. Дюма-син.

С. 316. Дионисиевското и Аполонийско начало в изкуството – вж. бел. към „Скитско и славянско в българската литература“ на Ботьо Савов.

С. 317. ...както Одисей влиза в Троя, скрит в утробата на дървения кон, който е трябвало да се принесе в жертва на боговете... – Става дума за „троянския кон“ – дървения кон, в който Одисей намисля да се скрият ахейците, за да влязат с хитрост в Троя.

С. 318. Да бъде днес Хамлет, утре Брут, други ден Кориолан... – герои съответно от Шекспировите пиеси „Хамлет“, „Юлий Цезар“, „Кориолан“.

Стр. 320. Дановски, Боян (подпис: Боян Дановски). Новата драма. // *Хиперион*, 5, 1926, № 3. Статията обобщава с манифестен патос възгледите на Б. Дановски, моделирани от обучението му в Италия и от експресионистичната школа на сп. „Везни“, където сътрудничи до закриването на списанието, за да се присъедини после към „Хиперион“. С известен анахроничен оттенък на фона на изключителната динамика на естетическото развитие на 20-те години на XX в. у нас „Новата драма“ поставя въпроса „старо или ново изкуство“. Лайтмотив на текста е нашествието на „инстинктите, идеите, природните сили, съдбата“ срещу света на естетическите стереотипи, или: новото като *творческо* възраждане на древното. Тук разчитаме и известни Гео-Милеви влияния, станали характерни за модернистичната критика от края на второто – началото на третото десетилетие на века въобще – най-вече в специфичното, култово значение, което се отдава на „ритъма“, „синтеза“, „символа“.

С. 320. Комедия дел’арте (итал.) – „професионална комедия“. Театрален жанр, който се развива в Италия през XVI в. от пътуващи трупи. Представленията му се основават на т. нар. „кановачо“, условен сценарий-канава, по който актьорите импровизират. Актьорите обикновено се специализират в една роля и я играят през цялата си кариера. Комедията има типични персонажи, всеки от които се отличава не само по характера и задължителната си маска, но и по облеклото и диалекта, сочещ неговия произход.

С. 320. ...и хитрият Арлекин, и дръзкият Капитан, глупавият Панталоне и нежната Коломбина – герои на Комедия дел’арте.

С. 322. ...на Ромео и Жулиета, на Отело и Дездемона – персонажи на У. Шекспир съответно от драмите „Ромео и Жулиета“ и „Отело“.

С. 324. Стоянов, Людмил (подпис: Людмил Стоянов). Театър и народ. // *Хиперион*, 5, 1926, № 4. В тази статия с помощта на един диахронен преглед от античността до съвременното авторът се опитва да докаже, че театърът е „излязъл“ от народа и трябва да се „върне“ при него – теза, особено актуална за метежния дух на 20-те години с новото отношение на писателите към народа.

С. 324. Дионисийските празници – дионисиите (лат. – вакханалии), древногръцките празненства в чест на бога на виното Дионис.

С. 324. ...които, в образите на Деметра и Дионис, създават около себе си цял кръг от мистерии. – Деметра и Дионис са древногръцки божества, покровители съответно на плодородието и на виното. И двамата са почитани като персонафикации на

възраждащата се природа. В чест и на двамата се провеждат мистерии – първообраз на театъра. Мистерии на Дионис се наричат „дионисии“, а на Деметра – „елевзински мистерии“, по името на гр. Елевзина в обл. Атика, където е тяхното средище.

С. 324. „катарзис“ по израза на Аристотеля (гр.) – „очистване“. Термин, с който Аристотел в „Поетика“ формулира състоянието на върховно съпреживяване на трагедията (в по-широк смисъл – на изкуството). Според него, достигайки до усещането за крайна мъка и състрадание при възприемането на трагедията, зрителят се „очиства“ от тези чувства и това е търсеното въздействие на изкуството върху човека.

С. 324. дитирамби (гр.) – химни в чест на бог Дионис, изпълнявани по време на дионисиите. Имат примитивна драматургична структура и се смятат за първоначало на древногръцката драма.

С. 325. Олимп – планина в Гърция, тачена като обител на древногръцките богове.

С. 326. „категорическия императив“ на Кант – „Да се гарантира свободното и рационално действие на хората е не само добродетел, но и дълг за всеки човек“, формулиран от Кант в „Критика на практическия разум“.

С. 327. Бенароя, Моис (подпис: Моис Бенароя). „О-хо, ний си живеем“. // *Хиперион*, 7, 1928, № 1. Макар написана като рецензия за актуална пиеса на Е. Толер, статията дава представа за характерния за епохата български прочит на създаденото от театралния авангард и го тълкува адекватно в променената след войната ситуация. В нея революционните пориви, вдъхновявали левите авангардисти, изглеждат вече абсурдно, а самият експресионизъм, към който принадлежи Толер, е вече история. В някаква степен от статията можем да съдим за скепсиса и ироничната дистанция, които се оказват актуалният художествен тон през втората половина на 20-те в България – времето на Далчев и на кръга „Стрелец“.

Бисера Дакова, Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Пенка Ватова

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. – 353

Авенариус, Фердинанд (1856–1923) – немски писател, литературен критик и изкуствовед. – 40, 157

Адан, Пол (1862–1920) – френски писател от школата на натурализма и символизма, автор на исторически и социални романи. – 80, 81

Алба, херцог = Фернандо Алварес де Толедо (1507–1582), трети херцог на Алба, испански генерал и губернатор на Нидерландия от 1567 до 1573 г. Заради своята жестокост при опитите да подчини със сила размирните провинции получава прозвището *Железния херцог*. – 178, 352

Алдор, Бернд (1887–?) – немски киноактьор и продуцент. Започнал филмовата си кариера през 1913 г. с филма „Ave Maria“, снима се в киното до началото на 30-те г. на XX в. – 277

Александрийски, Климент (ок. 150–ок. 215) – християнски писател и апологет, представител на Александрийската школа. – 71

Алексиев, Райко (1893–1944) – бълг. художник, карикатурист, сатирик, сътрудник на „Българан“, „Барабан“, „Маска“ и още ред сатирични издания, издател на в. „Щурец“, убит без съд и присъда по време на репресиите след 9 септ. 1944. Псевд. *Фра Дяволо*. – 52

Амасис – стгр. форма на Яхмос. Яхмос I (1570–1546 пр.Хр.), фараон на Древен Египет (1552–1525 пр.Хр.), основател на XVIII династия и на Новото царство. – 341

Анаксимандър от Милет (610–547/540 пр.Хр.) – древногръцки философ, представител на Милетската натурфилософска школа, ученик на Талес. Автор на първото гръцко научно съчинение, написано в проза („За природата“, 547 г. пр.Хр., запазено). – 353

Анджелико, Фра (ок. 1395–1455) – ранноренесансов художник, оказал въздействие върху развитието на италианската живопис. Бил е доминикански монах, светското му име е Гуидо ди Петро. – 320

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. – 81, 353

Андреев, Симеон (1887–1942) – български писател, поет, критик и преводач. Работи в редакцията на в. „Свободна реч“ и „Сговор“. Публикува в сп. „Наш живот“, „Българска реч“, „Златорог“, вестниците „Слово“, „Свободна реч“, „Македония“. Най-голямото му литературно произведение е романът „Еснафи“. – 246, 356

Аненски, Инокентий Фьодорович (1855–1909) – руски поет, критик, естет, драматург, педагог и преводач. – 324

Апия, Адолф (1862–1928) – швейцарски сценограф, един от теоретиците – реформатори на театъра. – 318

Аполодор (180–119 пр.Хр.) – древногръцки писател и филолог. – 70

Апулий = Апулей (123–180) – древноримски писател, автор на романа „Метаморфози“, известен още като „Златното магаре“ – единственият оцелял изцяло древноримски роман. – 79

Аристотел (384–322 пр.Хр.) – древногръцки философ, логик, ученик на Платон, основател на Ликейската школа, автор на „Метафизики“ и ред съчинения с енциклопедичен обхват, учител на Александър Македонски. – 69, 113, 135, 289, 363

Аристофан (ок. 446–385 пр.Хр.) – древногръцки драматург, положил основите на комедийния жанр, известен с острите си политически сатири. – 278

Ахматова, Ана (1889–1966) – руска поетеса, започва в контекста на руския акмеизъм, за да стане една от основните фигури в руската поетична традиция, съпруга на Николай Гумильов. – 159

Б

Баб, Юлиус (1880–1955) – немски драматург и театрален критик. – 166

Бабев, Димитър (1880–1945) – бълг. поет, публицист, критик, преводач. – 142

Багряна, Елисавета (псевд. на Елисавета Любомирова Белчева) (1893–1991) – българска поетеса. Следва славянска филология в СУ (1911–15), дружи с писателите Г. Райчев, К. Константинов, Д. Дебелянов, Д. Подвързачов, Хр. Ясенев, Й. Йовков. От 1921 г. редовно участва в литературния живот. Сътрудничи на „Вестник на жената“, в. „Лик“, сп. „Съвременник“, сп. „Златорог“ и др. Окончателно се утвърждава след издаването на първата си книга „Вечната и святата“ (1927). Изявява се и като детска писателка и преводачка. По-късно сътрудничи на в. „Литературен фронт“, на списанията „Изкуство“, „Септември“, „Пламяк“ и др. От 1952 г. е член на ред. колегия на списание „Септември“. – 349

Байрон, Джордж Гордън (1788–1824) – британски поет, известен с екстравагантното си поведение, водеща фигура в англ. романтизъм, взел участие в гръцката война за независимост. – 179

Балабанов, Александър (1879–1955) – виден български литературовед, преводач и критик, професор в СУ „Св. Климент Охридски“. – 283, 355

Балзак, Оноре дьо (1799–1850) – виден френски писател, един от създателите на класическия роман, обединил романите си в грандиозен и недовършен цикъл, наречен „Човешка комедия“. – 147, 171

Бандело, Матео (1485–1561) – италиански поет и автор на новели. – 10

Баре, Морис (1862–1923) – френски писател, журналист, историк, политик, известна фигура на френския национализъм. – 252

Бартелс, Адолф (1862–1945) – немски поет, критик, литературен историк, журналист, завършил кариерата си като привърженик на нацизма. – 178, 351

Басе, Серж (псевд. на Пол Рибон) (1866–1917) – френски драматург и журналист, военен кореспондент в Първата световна война за в. „Фигаро“, загива на Западния фронт, докато отразява събитията. – 360

Батай, Анри Феликс (1872–1922) – френски поет и драматург. – 293, 321

Бенароя, Моис (1896–1967) – критик, литературен историк, автор на монографията „Теодор Траянов и неговият мир“ (1926), активен участник в литературната заедница „Хиперион“. – 209, 327, 353, 363

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 сферите на философията и на изкуството. Оказва силно влияние върху различните модернистични и авангардни течения в литературата, както и върху по-късни философски направления като екзистенциализма. – 54, 55, 322, 344

Бердслей, Обри Винсент (1872–1898) – английски художник, илюстратор, декоратор, поет, провокирал остро общественото мнение както с еротичните си рисунки, така и с личния си живот. – 59

Бердяев, Николай Александрович (1874–1948) – руски философ и публицист, критик на болшевиизма, теолог и застъпник на религиозните ценности на православието. – 199

Бернар, Сара (1844–1923) – френска актриса, една от най-прочутите в историята на френския класически и романтичен театър. – 184, 315

Бернщайн, Анри (1876–1953) – френски драматург. – 293, 321

Бестелмайер, Герман (1874–1942) – немски архитект, университетски преподавател, пропагандатор и деятел на нацистката архитектура. – 240

Бетовен, Лудвиг ван (1770–1827) – велик германски композитор, един от т. нар. „виенски класици“. Творчеството му се отличава с черти както на класицизма, така и на настъпващия романтизъм. – 349

Блок, Александър (1880–1921) – руски поет, централна фигура в руския символизъм. Популярен, високо ценен и превеждан в България през 10-те и 20-те години на XX в. – както от символистите, така и от авангардистите. – 157

Боало, Никола (1636–1711) – френски поет, теоретик на класицизма, автор на прочутия трактат „Поетичното изкуство“. – 289

Бобевски, Любомир Хаджиниколов (1878–1960) – български поет. – 354

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 символизма. Съден е за нарушаване на обществения морал за стихосбирката си „Цветя на злото“. Многократно е превеждан и тълкуван в България, като още първите символистични манифести виждат в негово лице персонификация на модерните естетически търсения. – 28, 30, 110, 157, 179, 213, 338, 339

Божинов, Александър (1878–1968) – български художник, писател и публицист, един от пионерите в областта на илюстрацията и карикатурата. – 51, 351

Бокачо, Джовани (1313–1375) – флорентински поет и писател, един от родоначалниците на ренесансовия хуманизъм, автор на прочутия сборник „Декамерон“. – 10, 11, 355

Ботев, Христо (1848–1876) – поет и публицист, революционер, български национален герой, загинал като водач на чета по време на Априлското въстание. Творчеството му е безспорен връх във възрожденската и в цялата българска литература. – 148, 158–160, 194, 203, 211, 215, 217, 221, 222, 289, 349

Ботичели, Сандро (1445–1510) – италиански ренесансов художник. – 119, 274

Бош, Йеронимус ван Акен (Хиеронимус Босх) (1450–1516) – холандски художник, един от основните представители на Северния ренесанс. Творчеството му поражда с мощта на въображението, с което преработва библейски сюжети. Оказва голямо влияние върху модерното изкуство, особено върху експресионизма и сюрреализма. – 56

Бояджиев, Иван (1894–1981) – български художник и архитект. – 185

Брам, Ото Абрахамсън (1856–1912) – германски драматичен режисьор, театрален критик. Основоположник на немския сценичен натурализъм. – 274

Бревио, Джовани (1480–1562) – италиански новелист. – 10

Брюсов, Валери (1873–1924) – руски поет, белетрист, критик и литературен историк, основна фигура в историята на руския символизъм. – 79

Бубер, Мартин (Мардохай) (1878–1965) – еврейски философ, теолог, преводач и тълкувател на религиозни текстове, свързан дълбоко с хасидизма. Роден в Австрия, живял в Германия (до 1933), Швейцария и Израел. Централна идея във философията на Бубер е разбирането за битието като „диалог“ (между Бога и човека, между човека и света). – 81

Буберс – вж. Бубер, Мартин – 79

Будевска, Адриана (1878–1955) – прочута българска актриса, един от най-големите изпълнители на трагични роли, има съществен принос за поставянето на родното театрално изкуство на професионална основа. – 281, 282

Бургер, Фриц (1877–1916) – немски архитект, историк на изкуството, проф. от университета в Хайделберг, създател на модерна енциклопедия за история на изкуството. – 132, 347

Бурже, Пол (1852–1935) – френски критик, романист, поет и драматург, добил популярност с психологическите си романи. Член на Френската академия (от 1894 г.). – 360

Бьоклин, Арнолд (1827–1901) – швейцарски художник-символист, известен с петте варианта на своята картина „Островът на мъртвите“ (Die Toteninsel). – 75

Бьом, Макс Хилдеберд (1891–1968) – немски политик и журналист. – 252

Бьорнсон, Бьорнстерн (1832–1910) – норвежки писател, поет, драматург, общественик и журналист, носител на нобелова награда за литература за 1903 г. – 79

В

Вагнер, Рихард (1813–1883) – немски композитор, диригент, постановчик, писател. Неговата музика и личните му контакти са оказали влияние върху Фридрих Ницше и съответно – върху философската основа на модерното изкуство. – 179, 213, 337, 358

Вазов, Иван (1850–1921) – български писател, поет, драматург, академик, министър на образованието, определян като партиарх на българската литература. Вазов е пионер в редица литературни жанрове на българска почва, застъпник за възрожденските ценности и патриотичния патос в литературата, привърженик на реалистичната традиция и ангажмента на литературата за формирането на българската нация и нейната ценностна система. Тези му позиции предопределят негативното отношение на различните модернистични поколения към него – особено остро е нападан от кръга „Мисъл“ и от Гео Милев. – 32, 148, 204, 211, 212, 217, 220–222, 237, 282–285, 289, 291, 296, 349, 352, 360

Валковски, Ясен (1902–1960) – псевд. на Асен Вълкадинов, български поет и писател, авангардист, сътрудник на „Пламяк“, „Новис“ и ред други издания, автор на стихосбирката „13 некролози в жълто“ (1923), сборника с експресионистични разкази „Караул“ (1927) и др. – 142

Васерман, Якоб (1873–1934) – немски писател. – 83, 84

Веласкес, Диего Родригес де Силва (1599–1660) – испански художник в двора на крал Филип IV. – 63

Верлен, Пол (1844–1896) – френски поет-символист, един от „прокълнатите“, основна фигура в историята на модерната поезия. – 30, 157, 188, 337, 338, 339, 347, 358

Верхарн, Емил (1855–1916) – белгийски поет, пишец на френски, оказал силно влияние както върху символизма, така и върху авангардизма в България, превеждан от Гео Милев. – 24, 30, 309, 339, 352

Вигеланд, Густав (1869–1943) – норвежки скулптор. – 59

Виеле-Грифен, Франсис (1864–1937) – френски поет-символист. – 55

Вижие-Лекок, Е. – френски литературен критик и историк; автор на „La poésie contemporaine, 1884–1896“ („Съвременната поезия, 1884–1896“, 1897). – 12, 338

Визан, Танкред дьо (псевд. на Винсент Биетрикс) (1878–1945) – френски писател и литературен историк. – 55

Виспянски, Станислав (1869–1907) – полски драматург и живописец. – 138

Вишнушарман (ок. III–II в. пр.Хр.) – древноиндийски духовен учител, автор на „Панчанатра“. – 355

Владимир Димитров-Майстора (1882–1960) – един от най-талантливите български художници на XX в. – 351

Влайков, Тодор (1865–1943) – български писател, общественик, политик, основател и лидер на радикалдемократическата партия, академик, председател на Българския учителски съюз. – 351

Ворингер, Вилхелм (1881–1965) – немски теоретик и историк на изкуството. – 342

Врубел, Михаил (1856–1910) – руски художник, чието творчество е сред най-ярките примери за възможностите на декоративния стил на сецесиона. – 59, 116, 342

Г

Гео Милева, Мила (Милица Димова Керанова) (1891–1969) – актриса и преводачка, съпруга на Гео Милев. – 357

Георге, Стефан (1868–1933) – немски поет, есеист и преводач, привърженик на символизма, издател на сп. „Bletter 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 в. – 178

Георгиев, Борис (1888–1962) – един от най-известните извън България български художници, ученик на Николай Райнов. – 112, 117–120, 345, 346

Георгиев, Пенчо (1900–1940) – български художник и сценограф. Специализира приложни изкуства в ателието на Пол Лоран и при други големи френски художници (1929–1934). Творческата си дейност започва през 1926 г. като сценограф в Народната опера и Художествения театър в София, а по-късно продължава и в Градския театър – Русе (1926–1929). През 20-те и 30-те г. на XX в. създава и редица живописни творби, които изобразяват сцени от народния бит и скоро се оценяват като шедеври („На смъртния одър“, „Към пазара“, „Задушница“, „Прощаване“, „Дунавски рибари“ и др.). Стилът му отрича съществуващото традиционно разбиране за битова живопис, за разказвателност и етнографичност и се стреми към извеждане на идеята на преден план, използвайки лаконичен художествен израз. – 340

Гобино, Жозеф-Артюр дьо (1816–1882) – френски романист, социолог и историк, основоположник на теорията за неравенство между расите. – 72

Гог, Винсент ван (1853–1890) – холандски художник, постимпресионист, един от най-великите майстори в историята на живописа. Оказал е съществено влияние върху развитието на авангардната живопис. – 116, 347

Гоген, Пол (1848–1903) – френски художник, постимпресионист, смятан за един от предтечите на художествения авангард. Неговите картини от тихоокеанските острови поставят един от акцентите върху примитивизма и наивизма в естетиката на модернизма. – 116, 129, 347

Гогол, Николай Василиевич (1809–1852) – руски писател и драматург от украински произход, един от класиците на руската литература. – 84, 358, 360

Гойя, Франческо (1746–1828) – испански художник, живописец и график, един от най-разкрепостените артисти от тази епоха. Графиките му – особено сериите „Капричос“ и „Бедствията на войната“ са оказали същностно въздействие върху модерното изобразително изкуство. – 63

Голдони, Карло (1707–1793) – италиански драматург. – 320

Горки, Максим (1868–1936) – псевд. на Алексей Максимович Пешков, руски писател и драматург, привърженик на комунистическите идеи, председател на Съюза на съветските писатели по времето на Сталинисткия режим. – 137, 361

Гоцолли, Беноцо (1421–1497) – италиански ренесансов художник, майстор на фреската. – 119

Грабовски, Адолф – (1880–1969) – един от основателите на немската геополитическа школа. – 252

Гранучи, Николо (1530–1603) – италиански новелист. – 10

Гримелсхаузен, Ханс Якоб Кристофел фон (1621–1676) – германски писател и пътешественик, описал преживяванията си в „Приключенията на Симплицисимус“ в стила на пиктореската. Смятан за един от най-значителните, близки до народа писатели на XVII в. – 350

Грозев, Иван (1872–1957) – български поет, драматург, литературен критик и теоретик, привърженик на символизма, теософ, сътрудник на „Хиперион“. – 202, 297, 360

Грос, Георг (1893–1959) – немски художник, експресионист и дадаист. – 152, 154

Грюневалд, Матиас (1475–1528) – немски художник, една от основните фигури в немския Ренесанс. – 161

Гундолф, Фридрих (1880–1931) – германски поет, професор на Хайделбергския университет, литературен историк. – 166

Гурмон, Реми дьо (1858–1915) – френски писател, критик, есеист, текстовете му са оказали сериозно влияние при оформянето на поетиката на френския символизъм. – 14, 15, 144, 338, 359

Гълъбов, Константин (1892–1980) – български критик, литературовед, есеист, писател, преводач и редактор. Следва немска филология в Гьотинген и Кил, Германия (1911–1915). Завършва с докторат. От 1921 г. е лектор, а от 1926 до 1970 е професор в Софийския университет. Основател е на катедрата Немска филология (1923), декан на Историко-филологическия факултет (1933–1936). Дописен почетен член на Германската академия в Мюнхен, член на българския ПЕН-клуб, основател на Дружеството на българските есеисти (1928). Автор е на изследвания в областта на немската класическа литература, на немската историческа граматика и фонетика, на монографии, студии и статии по въпроси на българската литература и култура. През десетилетието след Първата световна война организира литературния кръг „Стрелец“. Редактира (1926–1927) литературните седмичници „Стрелец“ и „Изток“. – 161, 223, 224, 229, 235, 245, 350, 354, 355

Гьоте, Йохан Волфганг фон (1749–1832) – немски поет, белетрист, драматург, теоретик на изкуството, една от основните фигури в литературната класика. – 84, 109, 110, 146, 170, 177, 179, 187, 188, 210, 287, 353, 369

Гюдженев, Димитър (1891–1979) – български художник, професор в Художествената Академия. – 51

Д

Далчев, Атанас (1904–1978) – един от най-видните български поети и преводачи. Автор е на поезия с ярко философска проблематика. Превежда стихотворения и белетристика от френски, испански, италиански, немски и руски писатели. Носител е на Хердеровата награда на Виенския университет (1972). – 140, 142, 224, 348–350, 363

Даниел, Исак (1894–1940) – български режисьор, учил режисура във „Фолкстеатър“ – Австрия, утвърдил се в българския театър през 20-те и 30-те години на XX в. с естетически позиции, обединяващи педагогическите методи на реформаторите Станиславски, Райнхард и значимото в модерното европейско сценично изкуство. – 286, 360

Дановски, Боян (1899–1976) – български режисьор, театрален педагог и теоретик, драматург. Следва инженерство и музика в Милано, Италия. От 1921 г. става редовен сътрудник на сп. „Везни“, чийто редактор оказва решително въздействие за ориентирането му към експресионизма. След спирането на „Везни“ сътрудничи на „Хиперион“. След 1928 г. се занимава с театър. Специализира в Германия. Автор е на „Гусларски песни“ (1928), „Драматически видения“ (1929), специализирани изследвания за театър и др. – 199, 299, 300, 320, 362

Данте Алигиери (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. – 146, 171, 264, 315

Де Вега, Лопе (1562–1635) (пълно име Феликс Лопе де Вега Карпо) – испански бароков писател, поет и драматург. – 260, 310

Дебелянов, Димчо (1887–1916) – виден български поет-символист. – 32, 199, 201

Дебюси, Клод (1862–1918) – френски композитор, сочен за един от основоположниците на импресионизма в музиката. – 55, 277

Делакруа, Фердинан Виктор Йожен (1798–1863) – френски живописец и график. Водещ представител на романтизма във френската живопис. – 112, 179

Демел, Рихард (1863–1920) – поет, драматург и романист, най-видният представител на немския литературен символизъм. – 141

Днев, Борис (1883–1969) – български художник. От 1909 до 1914 учи живопис в Мюнхен при проф. Лео фон Льоффтц, Карл фон Маар и Анджело Янк. От 1914 до 1935 е военен художник на София. Създава много композиции на военна тематика. Работи в областта на пейзажа и портрета. – 45–50, 52, 351

Джиорджионе (истинско име Джорджо Барбарели да Кастелфранко) (ок. 1477–ок. 1510) – един от първите венециански художници, рисува в стила на Зрелия Ренесанс. – 114

Дикенс, Чарлз Джон Хъфман (1812–1870) – английски писател, един от най-известните писатели на Викторианския период. – 79, 84

Дилтай, Вилхелм (1833–1911) – германски историк, психолог, социолог и философ, един от основоположниците на т. нар. „стара херменевтика“. – 169, 170

Днепровна – руска актриса от трупата на Суворинския театър в Петроград. – 184, 185

Донай, Морис (1859–1945) – френски драматург, член на Френската академия от 1907 г. – 293

Донев, д-р Стойко (1872–1948) – виден български тифлопедагог, първият директор на Държавния институт за слепи (създаден през 1905 г. по идея на проф. Иван Шишманов), секретар на Министерство на просвещението в правителството на Ал. Стамболийски. – 281

Дончев Джаров, Николай (1898–1988) – български поет, писател и преводач от фр., ит. и рус. ез. Изследва френското и италианското влияние върху българската литература, работи за българо-френското културно сближаване. Получава престижни награди от френското правителство и Френската академия. – 140, 348

Дончев, Георги (1884–1950) – оперен певец (бас) и режисьор, работил в „Оперна дружба“. – 183, 184

Достоевски, Фьодор Михайлович (1821–1881) – руски писател и публицист, един от класиците на руската литература. – 79, 81, 83, 84, 138, 147, 195, 199, 237, 350

Друмев, Васил (ок. 1840–1901) – български писател, духовник и политик от Консервативната партия. Той е автор на първата българска повест и първата българска драма с оригинален сюжет. След Освобождението е митрополит на Търновската епархия и на два пъти министър-председател на България. – 289, 360

Дуван-Торцов, Исак Езрович (1873–1939) – руски актьор, режисьор и театрал. – 181, 183, 283

Дьолакроа, Фердинан Виктор Йожен (1798–1863) – френски художник, един от най-значителните представители на романтизма. – 56, 57, 341

Дюжарден, Едуар (1861–1949) – френски поет, редактор на парижкия печатен орган на символистите „Revue Indépendante“. – 13, 14, 16, 337

Дюма-син, Александър (1824–1895) – френски драматург, син на Александър Дюма, член на Френската академия (от 1874 г.) – 362

Дюрер, Албрехт (1471–1528) – немски художник, график, математик и изкуствовед, значим творец от времето на Реформацията. – 63, 73

Е

Евклид (ок. 365–300 пр.Хр.) – древногръцки математик, живял в Александрия. – 114

Евреинов, Николай Николаевич (1879–1953) – руски режисьор, драматург, критик и театрален теоретик, автор на музикални произведения. – 114, 181

Еврипид – (480–406 пр.Хр.) – един от най-великите трагичи на Класическа Гърция, заедно с Есхил и Софокъл. – 325

Евсевий Памфил (Евсевий Кесарийски) (ок. 260/4 – ок. 340) – кесарийски епископ в Палестина, наричан „отец на църковната историография“. Като близък на Константин Велики той поставя основите на византийската идеология за отношенията между светската и църковната власт. – 346

Елин Пелин (1877–1949) (псевд. на Димитър Иванов Стоянов) – български писател. – 148, 213, 222

Епиктет (ок. 50–ок. 140) – гръцки философ-стоик. – 35

Еренщайн, Алберт (1886–1950) – немски поет експресионист. – 157

Есхил (525–456 пр.Хр.) – древногръцки драматург, един от бащите на античната трагедия. – 325

Ж

Жид, Андре (1869–1951) – френски писател. – 110

З

Заратустра (гр. Зороастър) (ок. 628–551 пр.Хр.) – легендарен реформатор на иранската религия, вдъхновил Фр. Ницше за представителното му съчинение „Гъй рече Заратустра“. – 120, 346

Златаров, Асен (1885–1936) – български учен и общественик, основоположник на биохимията в България. Изявява се и като белетрист. – 229, 355

Златин, Мойсей Маркович (1882–1953) – руски емигрант; главен диригент и художествен ръководител на Софийската опера през 1922–1924, 1929 и 1932–1936 г. Преди идването си в България е бил диригент и преподавател в Московската консерватория. В България поставя над 20 опери. – 182–184

Зола, Емил (1840–1902) – френски романист, основател и виден представител на натурализма. – 85, 147, 266, 268

Зомбарт, Вернер (1863–1941) – немски икономист, историк и социолог, философ-неокантианец. – 336

Зонрей, Хайнрих (1859–1948) – немски писател и журналист, един от водачите на движението „Родно изкуство“ (Heimatkunst) в Германия. – 351

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. – 14, 21, 287, 305–310, 325, 357, 358, 361

Иванов, Вячеслав (1866–1949) – руски поет-символист, философ, преводач, драматург, литературен критик, една от водещите фигури на руския „Сребърен век“. – 54

Ивановски, Павел Петрович (ок. 1866–1929) – руски драматичен режисьор. През 1910–15 г. е режисьор на Народния театър в България. – 181

Иванцов, Иван Владимирович (1880–?) – руски оперен артист и режисьор, емигрант след 1919 г. – 181–184

Илиев, Атанас (1893–1985) – български философ и психолог, сътрудничи на вестниците „Изток“, „Стрелец“, „Литературен глас“, на списанията „Българска мисъл“, „Златорог“ 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). – 224, 226, 232, 245, 354, 355, 356

Исаков, С. К. – руски историк на изкуството и колекционер, автор на описания на музейни сбирки, портрети на художници и пр. – 55

Й

Йорданов Лазаров, Крум (1900–1958) – български поет и преводач. – 140, 142, 143, 348
Йорданов, К. (псевд. на Н. Фурнаджиев в сп. „Нов път“) – вж. Фурнаджиев, Никола – 348

К

Кадийски, Кирил (1947) – български поет, есеист, преводач. – 338, 339

Кайнц, Йозеф (1858–1910) – австрийски актьор. – 315

Калдерон, (Педро Калдерон де ла Барка) (1600–1681) – испански драматург, водещ представител на барока. – 260, 310, 325

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. – 130, 265

Кант, Имануел (1724–1804) – немски философ от епохата на Просвещението, един от най-влиятелните мислители в историята на западната философия. – 326, 363

Каравелов, Любен (1834–1879) – енциклопедист, поет, писател, журналист, пише библиографски трудове, статии по нумизматика, лексикография, българска литература, култура, политическа история, допринася много за развитието на обществената мисъл в България през Възраждането. – 217

Караджов, Димитър (1885–1923) – български композитор. Учи музика във Виена, Дрезден и Берлин, след 1920 г. живее и работи в София. Автор е на музикално-сценичните произведения „Дъщерята на Пилат“, „Младият крал“, „На морския бряг“ и „Милкана“, на симфонична музика, камерни произведения, драматургични творби и др. Представителна фигура за историята на българския модернизъм. Свързан с кръга на Гео Милев от периода на сп. „Везни“. – 184, 297, 298

Караиванов, Георги (1897–1985) – български писател. – 140, 142, 143, 224, 348

Карамзин, Николай Михайлович (1776–1826) – руски историк, писател, поет и публицист. – 79

Карановски, Иван (Иван Тодоров Атанасов) (1882–1960) – български писател. – 90, 142, 344, 359

Карима, Ана (псевд. на Ана Тодорова Велкова) (1871–1949) – българска писателка, журналистка, общественичка. – 352

Катилина, Луций Сергий (ок. 106–62 пр.Хр.) – римски политик, увековечен в речите на Цицерон, в които великият оратор го разобличава като заговорник против Римската република. – 280, 360

Келерман, Бернхард (1879–1951) – немски белетрист, есеист и автор на пътеписи. – 79

- Киплинг, Джоузеф Ръдиард (1865–1936) – британски писател и поет. – 79
- Кирилов, Иван (Иван Христов Киров) (1876–1937) – български писател. – 291
- Климт, Густав (1862–1918) – австрийски художник-символист, основател на школата в изобразителното изкуство, известна като Виенски сецесион. – 33, 59, 342
- Клингер, Макс (1857–1920) – немски график, живописец и скулптор. – 157, 162
- Клодел, Пол (1868–1955) – френски поет и дипломат, брат на известната френска скулпторка и художник-график Камий Клодел. – 259, 269, 289, 358
- Коненков, Сергей Тимофеевич (1874–1971) – руски художник, скулптор. – 130
- Константинов, Алеко (1863–1897) – писател, общественик, автор на разкази, фейлетони, пътеписи. Най-известната му книга е „Бай Ганьо“. – 214, 237
- Константинов, Константин (1890–1970) – български писател и преводач, автор на разкази и пътеписи, на детска литература, както и на един роман („Кръв“, 1933). – 28, 371
- Крейг, Едуард Гордън, известен още като Гордън Крейг (1872–1966) – английски театрал, представител на модернизма. – 269, 271
- Криницки, Марк (псевд. на Михаил Владимирович Самигин) (1874–1952) – руски писател и драматург. – 81
- Кромвел, Оливър (1599–1658) – водач на Английската революция, виден английски военачалник, генерал, антироялист и държавник. – 138
- Кръстев, д-р Кръстьо (1866–1919) – първият български професионален литературен критик след Освобождението, писател, публицист, преводач, общественик, част от 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, прокаращ естетиката на субективния идеализъм от края на XIX в. – 161, 168, 208, 212
- Кръстев, Кирил (1904–1991) – есеист, литературен критик, кинокритик, публицист и изкуствовед. Редактор на в. „Тракиец“, в. „Просветно единство“. В периода 1952–61 работи в Отделението за изкуствознание при БАН. Сътрудничи на вестниците „Тракиец“, „Изток“, „Стрелец“, „Литературен глас“, „Слово“, на списанията „Българска мисъл“, „Философски преглед“, „Златорог“ и др. Създател и редактор на сп. „Crescendo“ (1922) в Ямбол. Редактор и съредатор на библиотека „Знание“ (1940–41), „Съвременна изкуство“ (1946–47), „Научен мироглед“ (1947), „Реалистично четиво“ (1947). Носител е на наградата „Николай Райнов“ на СБХ за 1989. – 156, 350
- Крьогер, Тим (1844–1918) – немски писател, адвокат, автор на многобройни разкази и романи из селския живот, един от водачите на движението „Родно изкуство“ (Heimatkunst) в Германия. – 351
- Кузмин, Михаил Алексеевич (1872–1936) – руски поет, преводач, прозаик, композитор, представител на руския Сребърен век. – 79, 81
- Курциус, Ернст Роберт (1886–1956) – немски филолог, преводач, специалист по романски литератури, внук на историка-археолог Ернст Курциус (1814–1896). – 171
- Кьорчев, Димо (1884–1928) – български критик, философ и политик. Заедно с Трифон Кунев издава литературния алманах „Южни цветове“ (1907), а с Елин Пелин редактира сп. „Слънчоглед“ (1909), в периода 1922–1927 г. издава списание „Пролом“. – 17, 338

Л

Лавренов, Цанко (1896–1978) – български художник. Първата работа, която му носи известност е акварелната рисунка „Иконописец“, от 1926 г., изпълнена в традицията на средновековната миниатюра. Скоро след нея се появяват и първите пейзажи от Стария Пловдив и Рилския манастир, създадени в същия стил. Пейзажите от Рилския манастир поставят началото на един дълъг манастирски цикъл, връх в който са творбите от престоя

на Лавренов в Света Гора (1935–1936). Освен като художник Цанко Лавренов през целия си живот се изявява и като художествен критик. – 351

Лазаров, Иван (1889–1952) – български художник. През 1912 г. завършва Държавното художествено училище специалност скулптора при проф. Жеко Спиридонов. След това специализира в Академията за изобразителни изкуства в Мюнхен и в Художествената академия в Дрезден, като стипендиант на Министерството на просвещението. През 1919 г. става учител по рисуване в София, а по-късно и преподавател по скулптура в Държавната художествена академия. През 30-те години е избран за ректор на Държавната художествена академия. След 1944 г. попада в затвора. Освободен е от академик Тодор Павлов. През 1949 г. основава Института за изкуствознание при БАН и е негов директор до края на живота си. – 351

Ландбергер, Франц (1883–1964) – немски изкуствовед и историк на изкуството, изследовател на експресионизма. – 132, 347

Лафорг, Жюл (1860–1887) – френски поет, символист и импресионист. – 110

Леопарди, Джакомо Талдегардо Франческо ди Салес Саверио (1798–1837) – италиански поет, есеист, философ и психолог. – 187

Лерберг, Шарл ван (1861–1907) – белгийски поет символист. – 309

Лесинг, Готхолд Ефраим (1729–1781) – немски философ, драматург, писател, критик, един от най-видните представители на Просвещението. – 94, 170, 289

Лесков, Николай Семьонович (1831–1895) – руски писател. – 79

Либерман, Макс (1847–1935) – немски художник от еврейски произход, смятан за един от големите представители на импресионизма. – 75

Лиенхард, Фридрих (1865–1929) – немски поет от Елзас, писател и драматург, един от водачите на движението „Родно изкуство“ (Heimatkunst) в Германия. – 351

Лил-Адам, Вилие дьо (1838–1889) – френски писател, поет и драматург. – 337

Лилиев, Николай (1885–1960) – псевд. на Николай Михайлов Попиванов – български поет символист. – 25, 28, 140, 141, 143, 149, 157, 159, 191, 192, 196, 202, 207, 216, 217, 348, 349, 353, 354

Лилиенкрон, Детлев фон (цялото му име е Фридрих Адолф Аксел барон фон Лилиенкрон) (1844–1909) – немски поет, белетрист и драматург. – 30

Липи, Филипино или Фра Филипо Липи (1406–1469) – флорентински художник от периода на ранния Ренесанс. – 119

Лондон, Джек (1876–1916) – американски писател. – 137

Лоти, Пиер (псевд. на Луи Мари-Жулиен Вио) – френски писател. – 84

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. – 341

Люне-По, Орелиен-Мари (1869–1940) – френски драматичен режисьор, актьор, писател. Утвърждава символизма в театъра. Поставя пиеси от Х. Ибсен, О. Уайлд, А. Жари, П. Клодел, М. Метерлинк, А. Стриндберг, Ж. Ануи и др. – 271

М

Маат-Ка-Ре – вж. Хатшепсут – 60, 342

Майол, Аристид (1861–1944) – френски художник и скулптор. – 55, 56

Макдоналд, Джеймс Рамзи (1866–1937) – британски политик, на два пъти министър-председател на Обединеното кралство (1924; 1929–1935). – 137, 348

Маларме, Стефан (1842–1898) – френски поет, един от водещите представители на символизма. – 35, 124, 147, 337

Мандес, Катюл (1841–1909) – френски писател и поет. – 337

Мане, Едуар (1832–1883) – френски художник импресионист. – 56

Марангозов, Николай (псевд. *Н. Янтар*) (1900–1967) – български поет. Истинското му име е Николай Цанев Нейков, използва и псевд. *Валерий Есен* и *Николаус*, с които подписва ранните си публикации във в. „К’во да е“. Авангардната му стихосбирка „Нула. Хулигански елегии“ (1923) излиза с псевд. *Н. Янтар*, даден му от издателя Гео Милев. Вече завършил висшето си образование в Дрезден и Берлин, Николай Марангозов работи като архитект и активно публикува в списание „Златорог“. Лирическата поема „На повратки в село“ (1940) предизвиква широк обществен отзвук. Близки до народнопесенната стилистика на тази творба са и поемите „Легенди“ (1943), „Заник и поник в Балкана“ и „Родословие“. Най-значимата книга на Марангозов е антологичната „Годишни кръгове. Стихотворения и поеми. 1919–1943“ (1948). – 144, 348

Маринети, Филипо Томазо (1876–1944) – италиански поет, писател, журналист, издател и основател на първото авангардистко движение на XX в. – футуризма. – 124, 126, 321

Марлоу, Кристофър (или Кит) (1564–1593) – английски драматург, поет и преводач от епохата на кралица Елизабет I. – 310

Марс, Евгения (псевд. на Евгения Павлова Дончева) (1877–1945) – българска писателка, авторка на разкази и пиеси; общественичка, сред основателките на *Клуб на българските писателки* (1930) и най-дългогодишна негова председателка (1932–1938). – 284, 352, 360

Марцински, Г. – автор на книгата „Експресионистичният метод в живописата. Изкуството на съвременна Европа“. – 132, 347

Майерхолд, Всеволод Емилевич (1874–1940) – руски режисьор, актьор и продуцент, представител на символизма. – 271

Менар, Луи (1822–1901) – френски поет, учен-химик, познавач на античността и Древния Изток, живописец, изкуствовед. – 68

Месел, Алфред (1853–1909) – немски архитект, известен както със своите вили за едрата буржоазия, така и със скромни комунални домове. За негови шедеври се смятат сградите на универсални магазини. – 240

Метерлинк, Морис Матерлинк (1862–1949) – белгийски драматург, поет и есеист. – 30, 38, 81, 96, 97, 193, 266, 267, 272, 274, 275, 289, 296, 297, 306–311, 344, 357, 359

Микеланджело Буанароти (1475–1564) – италиански ренесансов художник, скулптор, поет и архитект, представител на Флорентинската школа. – 55, 56, 98, 116, 124, 321

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 Света Неделя през 1925 г. През февруари 1918 г. Гео Милев заминава със съпругата си 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, Гео Милев издава списание „Везни“ (1919–1922), което се оформя като трибуна на експресионизма. В започналото да излиза през януари 1924 г. списание „Пламък“ Гео Милев 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. – 35, 134, 139, 175, 259, 279, 339, 344, 346–349, 351, 352, 354, 356–360, 362

Милев, Иван Лалев (1897–1927) – български художник и сценограф, един от основните представители на българския сецесион. – 185, 340, 351

Милев, Тодор – редактор и основател в. „Изток“; фармацевт по образование, учил в Германия след I световна война, непраткуващ професията си и живеещ като свободен интелектуалец; възприел в Германия модната за времето идея за „Паневропа“. – 224

Минков, Светослав (1902–1966) – български писател, един от членовете на литературния кръг „Стрелец“. – 224

Мирчев, Иван (1897–1982) – български поет. За пръв път печата стихове през 1914 г. в сп. „Бисери“, редактирано от Ив. Ст. Андрейчин. От 1916 до 1918 е редактор на сп. „Хризантеми“ (Стара Загора). Сътрудничи със стихове на сп. „Везни“, „Начало“, „Съдба“, „Златорог“, „Читалище“, „Пламък“, „Септември“, на в. „Млада България“, „Светлоструй“, „Литературен час“, „Литературен подем“, „Лост“, „Литературен фронт“ и др. – 140, 199, 224, 348

Митов, Антон (1862–1930) – български живописец, изкуствовед, критик, историк на изкуството, обществен деец, дописен член на БАН (1918). Завършил е Флорентинската художествена академия при проф. Джузепе Чарамфи през 1885 г., сред основателите на Държавното рисувално училище в София, преподавател в него и професор по история на изкуството. А. Митов е работил в различни жанрове – битова композиция, пейзаж, портрет, натюрморт. Ярък публицист и добър лектор, Митов е един от най-активните участници в културния живот на България по онова време. – 185

Михайлов, Георги (1893–1950) – български поет и преводач. – 339

Михайлов, Панчо (1896–1965) – български писател белетрист, сред членовете на литературния кръг „Стрелец“. – 224

Михайловски, Стоян (1856–1927) – български писател и общественик. Литературната си дейност започва през 1872 в сп. „Читалище“ (Цариград). Печата и в „Периодическо списание на БКД“, сп. „Мисъл“ и в. „Ден“. Сатирично-публицистичното моралистично творчество на Михайловски е жанрово разнообразно – басни, епиграми, афоризми, пародии, поеми, драми. Поезията му, изпълнена с митологични и библейски мотиви, има амбицията да постигне триединство между философия, поезия, политика. – 197

Младенов, Стефан (1880–1963) – български езиковед и диалектолог, специалист по индоевропейско езикознание, славистика, балканистика, българистика и учен със световна известност и авторитет. – 169

Молиер, Жан-Батист Поклен (1622–1673) – френски драматург, режисьор и актьор, един от майсторите на комичната сатира. – 187, 302, 317

Молца, Франческо-Мария (1489–1544) – италиански поет, смятан за един от значимите лирици на XVI в., последовател на Фр. Петрарка. – 10

Моне, Клод (1840–1926) – френски художник, един от основните представители на импресионизма. – 55

Мопасан, Ги дьо (1850–1893) – френски писател-натуралист, считан за най-големия майстор на късия разказ. – 11, 83, 147

Мореас, Жан (1856–1910) – френски поет символист. – 110

Морозов, Петър Петров (1880–1951) – български график, живописец и изкуствовед. Завършва живопис в Държавното рисувателно училище в София при Ив. Мърквичка, Ив. Ангелов и Я. Вешин. – 185

Мунк, Едуард (1863–1944) норвежки художник символист, предтеча на експресионизма. Най-известната му картина е „Викът“. – 33, 59, 116

Мусаков, Владимир (1887–1916) – български писател и драматург. – 296, 360

Мутафов, Александър Наков (1879–1957) – български художник, един от първите български маринисти. – 51

Мутафов, Чавдар (1889–1954) – български писател модернист. Публикува основните си произведения между двете световни войни – „Марионетки“ (1920) и „Дилетант. Декоративен роман“ (1926). Автор е на множество художествени есета, разкази и манифести, литературна критика, статии за изобразителното изкуство и др. – 39, 101, 152, 224, 239, 339, 340, 345, 349, 350, 356

Мърквичка, Иван (1856–1938) – български художник от чешки произход, крупна фигура на българския художествен живот след Освобождението, един от създателите на новото българско изобразително изкуство. – 185

Мюрже, Анри (1822–1861) – френски писател и поет. – 124

Мюсе, Алфред дьо (1810–1857) – френски писател, поет и драматург, един от най-ярките представители на френския романтизъм. – 110

Н

Наполеон Бонапарт (1769–1821) – владетел на Франция и първият френски император с титла „Наполеон I Велики“. – 114, 254

Неволин, Минко (псевд. на Минко Савов Попов) (1881–1972) – български поет, белетрист и драматург. – 142

Нервал, Жерар дьо (псевд. на Жерар Лабрюни) (1808–1855) – френски поет, есеист и преводач. Печели популярност със своя превод на Фауст, високо оценен от самия Гьоте. Жерар дьо Нервал става близък приятел на Теофил Готие и Александър Дюма и една от водещите фигури на френския романтизъм. – 32

Нерон (Луций Домиций) (37–68) – римски император и син на Домиций Ахенобарб и на Агрипина Младша. – 321

Николаев, Николай (1852–1938) – първият български хоров диригент; композитор, обществен деятел. – 184

Николаев, Дончо (1896–1974) – български художник, рисува предимно битови и исторически композиции, портрети на известни личности и обикновени хора. – 185

Нилус, Сергей Александрович (1862–1929) – религиозен писател и обществен деец. – 185

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, в последствие се извършва преценка на всички ценности и критика на 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“, „Есе Номо“, „Залезът на боговете“, „Човешко, твърде човешко“ и др. – 35, 137, 191, 193, 204, 215, 294–296, 304, 346, 348, 352, 353, 360

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. – 35, 170

Нютон, Исак (1643–1727) – английски физик, математик, астроном, алхимик, философ и политик. – 164, 350

О

Овидий (Публий Овидий Назон) (43 пр.Хр.–17 сл.Хр.) – древноримски поет, познат главно с произведението си „Метаморфози“. Заедно с Вергилий и Хораций се счита за един от тримата канонични поети на латинската литература. – 121

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. – 36, 339

Опенхаймер, Франц (1864–1943) – немски социолог. – 210

П

Пантелеев, Димитър (1901–1993) – български поет, един от основните участници в литературния кръг „Стрелец“. – 140, 142, 224, 348, 349

- Пастернак, Борис Леонидович (1890–1960) – руски поет и писател. – 159
- Пенев, Боян (1882–1927) – български литературовед. Завършва славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ (1907) и от 1909 г. преподава там. Той е един от най-изтъкнатите български литературни историци и критици от първите десетилетия на XX в. Многобройните му приноси са в областта на литературната история и на литературната критика върху българската литература от Възраждането до съвременните му писатели. Автор е и на четири томни труд „История на новата българска литература“. – 245
- Перфанов, Иван – литературен критик, активно сътрудничил на сп. „Златорог“. През 20-те години публикува статиите „Новото немско изкуство“ (1924), „Природата в новото изкуство“ (1923), „Макс Райнхард“ (1923), „Франк Ведекинд“ (1924). Пише отзиви, сред по-важните от които са „Masse-Mensch“ от Ернст Толер“ (1922) и „Разрушение и сътворяване на художествената форма“ от Ото Граутоф (1922). Печата белетристични произведения в сп. „Пламък“. – 131, 301, 347, 361
- Петров, Никола (1881–1916) – български художник. – 50
- Петър Велики (Петър I Алексеевич) – цар (1682–1721) и император (1721–1725) на Русия от династията Романови. – 227
- Пехщайн, Макс (1881–1955) – немски художник, експресионист. – 130
- Пилат Понтийски – прокуратор на римската провинция Юдея (26–36 г.), осъжда Исус Христос на смърт. – 120
- Пискатор, Ервин (1893–1966) – немски драматург и театрален режисьор. – 327
- Плавт (Тит Макций Плавт) (254–184 пр.Хр.) – известен римски комедиограф. – 262
- Платон (427–347 пр.Хр.) – древногръцки философ, ученик на Сократ и учител на Аристотел. Основател е на Атинската академия. – 68–70, 74, 112, 121, 253, 313
- Плутарх (46–127) – древногръцки историк, биограф и есеист. Неговите трудове включват „Успоредни животописи“ и „Моралия (обичаи, нрави)“. – 68–70
- По, Едгар Алън (1809–1849) – американски писател, поет, редактор и литературен критик, една от водещите фигури на американския романтизъм. – 31, 79, 81, 157, 345
- Полевицкая, Елена Александровна (1881–1973) – руска актриса. При гастрол в България през 1920 г. е наградена от цар Борис III с „Дамски кръст – III степен“. – 184, 185
- Попдимитров, Емануил (Емануил п. Димитров) (1885–1943) – български поет, философ, литературен критик, писател и общественик, застъпник на символизма. – 200, 207, 217
- Праксител (ок. 390–ок. 330 пр.Хр.) – древногръцки скулптор. – 320
- Пушкин, Александър С. (1799–1837) – руски поет, прозаик и драматург, една от централните фигури в историята на руската литература, представител на романтизма. – 146, 178, 183, 315
- Пшибишевски, Станислав (1868–1927) – полски писател и драматург, пише на немски и полски, представител на декаданса. – 30, 84, 187, 309
- Пьолциг, Ханс (1869–1936) – немски архитект, художник и дизайнер. – 240

Р

- Рагон, Ж. М. (1789–1866) – френски писател, масон, специалист по символите. Радев, Симеон (1879–1967) – български писател, дипломат, историк и публицист. – 68
- Радославов, Иван (1880–1969) – български критик. 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). Сътрудничи със статии, стихове, рецензии, прегледи на списанията „Ново време“, „Работническо дело“, „Наш живот“, „Художник“, „Съвременна мисъл“, „Родно изкуство“, „Завети“, „Септември“. – 24, 109, 123, 146, 186, 242, 245, 338, 345, 346, 348, 349, 352, 353, 356

Райнов, Николай (1889–1954) – български писател, главен редактор на списанията „Зеница“ и „Орфей“, вестниците „Камбанар“ и „Анхира“. Първата му книга „Богомилски легенди“ (1912) е публикувана с псевд. *Аноним*. Заради романа „Между пустинята и живота“, посветен на живота на Исус Христос, е отлъчен от православната църква. – 33, 53, 67, 78, 124, 137, 204, 304, 339, 340, 342–344, 346, 348, 357, 361

Райнхард, Макс (1873–1943) – австрийски режисьор, актьор и театрален реформатор. – 181, 182, 269, 271, 274, 301–304, 361

Райчев, Петър (1887–1960) – български оперен певец, режисьор и педагог. От 1920 г. започва успешната му международна оперна кариера, като с успех пее в Италия и други европейски музикални центрове. Партнирал си е на сцените с най-изтъкнатите певци на своето време, включително и с Ф. Шаляпин. – 183, 184

Ракитин, Никола (1885–1934) (псевд. на Никола Василев Панчев) – български поет. Участвал в Първата световна война. Работи като учител в Плевен (1908–1933). Директор на Военно-историческия музей в Плевен (1933–1934). Несправедливо обвинен в злоупотреба с държавни пари и оклеветен, Ракитин се самоубива. – 142

Раковски, Георги С. (псевд. на Съби Стойков Попович) (1821–1867). – български книжовник, революционер и възрожденец. – 158, 159

Раковски, Кръстьо (1873–1941) – болшевишки политически и държавен деец, дипломат; от български произход. – 328

Расин, Жан (1639–1699) – френски драматург – трагик, един от тримата велики френски драматурзи на XVII в., заедно с Молиер и Пиер Корней. – 124, 187

Рафаел – Рафаело Санти (1483–1520) – италиански художник и архитект, една от водещите фигури в европейския Ренесанс. – 75, 152

Рембо, Артюр (1854–1891) – френски поет, един от най-великите представители на първото поколение френски символисти. – 30, 128, 157, 347

Рембранд (Рембранд Хармензон ван Рейн) (1606–1669) – холандски художник и гравьор, представител на Холандския златен век. – 33, 56, 63, 115, 116, 124

Ренар, Жюл (1864–1910) – френски писател. – 80

Рение, Анри дьо (1864–1936) – френски поет, един от първите символисти. – 55, 338

Рибо, Теодол (1839–1916) – френски психолог, смятан за родоначалник на френската психология. – 91, 344

Рилке, Райнер Мария (1875–1926) – австрийски поет, един от най-значимите творци на поезия от края на XIX и началото на XX в. – 192

Ричардсън, Самюел (1689–1761) – английски писател. – 79

Роден, Огюст (Франсоа Огюст Рене Роден) (1840–1917) – френски скулптор, един от основоположниците на импресионизма в скулптурата. – 55, 56

Рубенс, Питър Пол (1577–1640) – фламандски художник, учен, колекционер и дипломат, представител на барока. – 73, 75

Ръскин, Джон (1819–1900) – английски писател, публицист, социолог и литературен критик. – 53, 112, 73, 75

Ръорих, Николай Константинович (1874–1947) – руски художник, философ, писател, археолог, пътешественик и общественик, баща на художника Светослав Ръорих. – 33, 129, 196

Рюисдал, Якоб ван (1628–1682) – холандски художник. – 63

С

Савов, Ботьо (1881–1959) – писател белетрист, юрист, общественик. – 190, 210, 278, 352, 353, 359, 362

Савов, Гочо (Григор Савов) (1880–1966) – български художник. – 185

Сакети, Франко (ок. 1330–1400) – италиански поет и писател новелист, последовател на Бокачо. – 10

Самен, Алберт (1858–1900) – френски поет. – 157

Сарафов, Кръстю (1876–1952) – един от първите български професионално подготвени актьори, завършил актьорско майсторство в Санкт Петербург. – 276

Сарду, Викториен (1831–1908) – френски драматург, доминиращ на парижката сцена в периода на Втората империя. Изпод перото му са излезли над 70 пиеси, много от които били написани специално за нашумели актриси като Сара Бернар и Виржини Дажазе. – 360

Сегантини, Джовани (1858–1899) – италиански художник. – 63

Сезан, Пол (1839–1906) – френски живописец, който осъществява връзката между импресионизма и кубизма. – 53, 57

Сенека (Луций Аней Сенека) (4 пр.Хр.–65 сл.Хр.) – римски философ и писател. – 262

Сенкевич, Хенрик Адам Александер Пиус (1846–1916) – полски писател, автор на исторически романи. – 79

Сен-Мартен, Клод дьо (1743–1803) – френски философ окултист, алхимик, последовател на Сведенборг и Бьоме, основател на Ордена на мартинистите. – 67

Сервантес, Мигел де Сааведра (1547–1616) – испански романист, драматург и поет, считан за най-великия испански автор. – 80, 84

Симидов, Димитър Асенов (1898–1984) – български писател и преводач от френски език. Използва също фамилията Симидчиев. – 140, 143, 348

Сирак Скитник (1883–1943) – псевд. на Панайот Тодоров Христов, живописец, художник и театрален критик, писател. През 1908 заминава за Петербург, където учи живопис в частното училище на Леон Бакст (състудент на Марк Шагал и Василий Кандински). Член на групата „Мир искусства“, която в края на XIX в. и началото на XX в. 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 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). Сътрудничи активно на списанията „Българска реч“, „Съвременник“, „Везни“, „Хиперион“, „Златорог“, „Художествена култура“ и др. Естетически и творчески се противопоставя на миметичния принцип в изкуството и в разбирането си за модерен стил се ориентира към експресионизма. – 45, 47–50, 52, 126, 185, 340, 346, 347, 351

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“, чиято I ч. излиза в 1911 г. – 31, 32, 37, 148, 159, 160, 193–195, 199, 204, 205, 211–213, 217, 220, 222, 242, 245, 349, 356

Славейков, Петко Р. (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). – 217

Словацки, Юлиуш (1809–1849) – полски поет и драматург. Наред с Адам Мицкевич и Зигмунт Крашински, той е смятан за един от основните представители на романтизма в полската литература. – 138, 177

Сократ (470 или 479–399 пр.Хр.) – древногръцки философ, едно от най-важните имена на европейската философска традиция. – 68, 253

Сологуб, Фьодор (псевд. на Фьодор Кузмич Тетерников) (1863–1927) – руски поет, писател, драматург, публицист, виден представител на символизма. – 81

Софокъл (496–406 пр.Хр.) – древногръцки драматург. – 109, 187, 259, 278, 325, 357–359

Спасов, Павел (1905–1980) – български поет, писател, драматург, публицист и преводач. – 158, 350

Станиславски, Константин Сергеевич (1863–1938) – руски актьор, режисьор, педагог и теоретик на театъра. Създава школа и направление, които представляват нов етап в развитието на сценичния реализъм. – 181, 271

Стерев, Димитър (1863–?) – писател, поет, драмописец и един от първите пътешписци. – 291

Стоилов, Васил (1904–1990) – български художник. – 351

Стоянов, Людмил (1886–1973) – е български поет, писател и литературен критик. От 20-те години на ХХ в. развива активна публицистична и литературна дейност. Участва в Балканската и Междусъюзническата войни. Става съредактор на сп. „Хиперион“ и „Везни“. – 112, 141, 143, 192, 196–199, 201, 202, 208, 217, 221, 298, 299, 313, 324, 345, 348, 353, 354, 360, 362, 378

Стратиев, Йордан (1898–1974) – български поет и преводач. – 140, 142, 143, 348

Страшимиров, Антон (1872–1937) – български писател, драматург, публицист и политик. – 211–213, 222, 281, 282, 292, 296, 360

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. – 38, 124, 187, 278, 283, 284, 309

Стубел, Йордан (1897–1952) – български поет. – 140, 142, 143, 348

Сухово-Кобилин, Александър В. (1817–1903) – руски драматург. – 352

Сюдо (Сюдод), Екарт фон (1885–1942) – немски изкуствовед, етнолог и журналист. – 132, 347

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. – 128, 129, 157, 207, 289

Танев, Никола (1890–1962) – български художник. – 45, 46, 48, 50, 52, 351

Техет, Карл (1877–1920) – австрийски писател сатирик. – 252

Тиберий Цезар Август (42 пр.Хр.–37 сл.Хр.) – римски император (15–37). – 82, 344

Тициан (Тициано Вечели, Вечелио) (1476/77 или 1489/90–1576) – един от най-известните художници от Венецианската школа през късния Ренесанс. – 115

Тодоров, Петко Ю. (1879–1916) – български писател, известен най-вече като автор на идилии и драми („Зидари“ – 1902 г., „Първите“ – 1907 г. и „Змейова сватба“ – 1910 г., пише още и поезия. Един от четиримата представители на кръга „Мисъл“. – 32, 180, 213, 294–297, 360

Толер, Ернст (1893–1939) – немски драматург и поет, един от най-ярките представители на немския експресионизъм. – 289, 327–336, 363

Толстой, Лев (1828–1910) – руски писател, общественик и мислител, един от класиците на руската литература. – 81, 84, 109, 128, 237

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, автор е на книгите „Regina mortua“, „Химни и балади“, „Български балади“ и др. – 31, 121, 148, 158–160, 178, 191–196, 198–200, 202, 206, 213, 217, 221, 222, 245, 289, 345, 349, 352–354

Троцки, Лев Давидович (1879–1940) – большевишки революционер и марксистки теоретик. – 328

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. – 81, 138

Тутмос II – четвъртият фараон от XIV династия в Древен Египет. Той построява някои второстепенни монументи и започва поне две второстепенни военни кампании, но прави твърде малко по време на управлението си. Неговото управление обикновено е датирано от 1493 до 1479 г. пр.Хр. – 342

Тьорие, Клод-Адемар Андре (1833–1907) – френски поет, белетрист и драматург. – 79

У

Уайлд, Оскар (1845–1900) – ирландски драматург, писател и поет, теоретик на модерното изкуство, един от най-успешните драматурзи на късновикторианска Англия. – 53, 82, 112, 124, 127, 187, 201, 275, 311, 316, 353

Уистлър, Джеймс (1834–1903) – американски художник, определян като импресионист, най-известната му картина е „Майката на Уистлър“. – 56

Уитман, Уолт (1819–1892) – американски поет, есеист и журналист. „Стръкчетата трева“ е една от най-известните му стихосбирки. – 157

Ф

Филип II Испански (1527–1598) – крал на Испания (1556–1598), крал на Неапол и Сицилия (1554–1558) и крал на Португалия под името Филип I (1580–1598). – 352

Фиренцуола, Аньола (Анджиоло) (1493–1543) – италиански поет и писател – новелист и романист, последовател на Дж. Бокачо. – 10

Фитбоген, Готфрид (1878–1941) – немски литературен историк. – 169

Флобер, Гюстав (1821–1880) – един от най-известните френски писатели, майстор на психологическата проза. Най-известният му роман е „Мадам Бовари“. – 16, 79, 83, 147

Фолкелт, Йоханес (1848–1930) – германски философ. Формира философските си схващания под влиянието на Кант, Хегел и Шопенхауер. – 168

Фослер, Карл (1872–1949) – немски филолог и романист. – 171

Фрайтаг, Густав (1816–1895) – немски писател. – 289

Франклин, Бенджамин (1706–1790) – американски общественик, учен, издател, дипломат и изобретател. – 193

Франс, Анатола (1844–1924) – псевд. на известния френски писател Жак Анатола Франсоа Тибо. – 79–82, 84

Франциск Асизки (ок. 1182–1226) – италиански духовен реформатор, католически светец, основател на францисканския орден, автор на множество текстове с религиозна и философска проблематика. – 120

Фуйе, Алфред (1838–1912) – френски философ, обединяващ идеите на волунтаризма с принципите на позитивизма, занимава се с народопсихология. – 228

Фурнаджиев, Никола (1903–1968) – български поет, един от ярките представители на обновлението в българската поезия след Първата световна война. – 348, 349

Х

Хаджихристов, Иван (Иван Х. Христов) (1892–1970) – поет-символист, сътрудничи на „Везни“, „Хиперион“, „Златорог“, „Пламяк“. – 198, 207, 224

Хазенклевер, Валтер (1890–1940) – немски поет и драматург, един от основоположниците на немския експресионизъм. – 278

Хайм, Рудолф (1821–1901) – немски философ, историк и публицист. – 170, 171

Хайне, Кристиан Йохан Хайнрих (1797–1856) – един от най-значителните немски поети на XIX в. – 187

Хайне, Томас Теодор (1867–1948) – немски художник илюстратор и карикатурист. – 154

Хамсун, Кнут Хамсун (1859–1952) – един от най-значимите норвежки автори. – 84, 147, 187, 283, 284

Хансон, Ула (1860–1925), шведски поет, прозаик и литературен критик. – 79

Хатшепсут – първата жена фараон в Древен Египет (1525–1503 пр.Хр.), дъщеря на Тутмос I и сестра и жена на Тутмос II. Името ѝ е споменато в Библията, защото е майка осиновителка на Мойсей. – 342

Хаузенщайн, Вилхелм (1882–1957) – немски писател, журналист, изкуствовед, представител на левия немски експресионизъм; политик, дипломат. – 132, 347

Хауптман, Герхарт (1862–1946) – немски писател и драматург, един от най-видните представители на немския натурализъм. – 334, 361

Хебел, Фридрих (1813–1863) – немски писател и драматург, автор на пиеси, представящи конфликта между новото поколение и традициите. – 53, 297, 310, 325, 361

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. – 227, 228

Хенрих IV (1367–1413) – крал на Англия в периода 1399–1413 г. – 302

Херодот (484–425) – старогръцки историк. – 79, 83

Херцог, Освалд (1881–1939) – немски скулптор експресионист. – 359

Хефеле, Херман (1885–1936) – немски историк и литературен историк и критик, романист. – 171

Хилдеберд – вж. Бьом, Макс Хилдеберд – 252

Ходлер, Фердинанд (1853–1918) – швейцарски живописец и график. – 98

Хокусай, Кацушика (1760–1849) – японски художник, гравьор и творец на дървени гравюри. – 57

Холц, Арно (1863–1929) – немски поет, драматург, белетрист и литературен критик. – 195

Хофман, Ернст Теодор Амадеус (известен с инициалите си Е.Т.А. Хофман) (1776–1822) – немски писател, композитор, диригент и музикален критик, художник – живописец, график и карикатурист. – 79

Христов, Кирил (1875–1944) – български поет, писател и драматург, преводач. Започва литературната си дейност с преводи от С. Я. Надсон и А. А. Плещеев. Заедно с Антон Страшимиров редактира сп. „Наш живот“. През Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война е военен кореспондент и сътрудник на в. „Военни известия“. – 31, 199, 213, 217, 220, 242, 291, 351, 352, 354, 356

Хусерл, Едмунд (1859–1938) – немски философ, баща на феноменологията. Сред учениците му най-известен е Мартин Хайдегер. Оказва влияние и върху Жан-Пол Сартър, Морис Марло-Понти и Мишел Анри. – 171

Хьолдерлин, Йохан Кристиан Фридрих (1770–1843) – немски поет и писател, един от първите предшественици на романтизма. – 170

Ц

Цанев, Георги (1895–1986) – български критик и литературен историк. Ръководител на Катедрата по история на българската литература към Софийски университет (1950–61). Декан на Историко-филологически факултет (1951–52). Директор на Института за литература при БАН (1959–63). Завеждащ Секцията по история на българската литература след Освобождението (1950–75). Член-кореспондент на БАН (1952), академик (1974). Сътрудничи с рецензии, статии и прегледи на списанията „Нов път“, „Артист“, „Златорог“, „Училищен преглед“, „Българска реч“, „Философски преглед“ и вестниците „Работнически вестник“, „Развигор“, „Наши дни“, „Литературни новини“ и др. Редактира (1938–1943) сп. „Изкуство и критика“, а през 1945–1948 – гл. редактор на сп. „Изкуство“. – 348

Цанков-Дерижан, Христо (1888–1950) – български писател, поет и преводач. Работи като артистичен секретар (1920) и директор (1920–1923) на Народния театър, извява се като опитен редактор и публицист. – 284

Цицерон, Марк Тулий (106–43 пр.Хр.) – прочут древноримски поет и философ, държавник и блестящ оратор, известен като най-големият стилист на римската проза. – 313, 360

Ч

Чайковски, Пьотр Илич (1840–1893) – руски композитор от епохата на романтизма. – 177, 182, 183

Черен, Илия Иванов (псевд. на Илия Иванов Илиев) (1880–1912) – български писател, загинал в Балканската война. – 198

Чехов, Антон (1860–1904) – руски писател, драматург и лекар, един от световните майстори на късия разказ. – 81, 147, 293, 311, 320, 361

Чилингиров, Стилиан (1881–1962) – български писател, историк, етнограф, изявен обществен деец от началото на ХХ в., политик. Един от основателите на Съюза на българските писатели и негов председател (1941–1944). – 351, 352

Чосър, Джефри (1343–1400) – английски писател, поет, дипломат и политик, предшественик на Ренесанса. – 355

Ш

Шаван, Пюви дьо (1824–1898) – френски художник-символист. – 59

Шагал, Марк (псевд. на Мойше Захарович Шагалов) (1887–1985) – френски художник от руско-еврейски произход, предшественик на сюрреализма. – 266, 347

Шамполион, Жан-Франсоа (1790–1832) – френски историк-ориенталист и лингвист, професор по египтология от Парижкия университет, признат основател на египтологията. – 71

Швоб, Марсел (1867–1905) – френски поет-символист, автор на фантастична проза. – 79, 81

Шекспир, Уилям (1564–1616) – английски драматург и поет, признат в западната култура като най-значимия писател в англоезичната литература. – 109, 110, 138, 146, 179, 259, 264, 286, 287, 302, 305, 310, 315, 325, 355, 357–359, 362

Шели, Пърси Биш (1792–1822) – английски поет, един от най-изтъкнатите представители на английския романтизъм. – 113

Шелинг, Фридрих Вилхелм Йозеф (1775–1854) – немски философ, свързва го близко приятелство с Новалис, Фихте, Шлайермахер и братя Шлегел. – 254

Шефер, Робер – френски писател. – 13, 14, 337

Шилер, Фридрих (Шиллер) (1759–1805) – немски поет и философ. – 192

Шишманов, Димитър (1889–1945) – български политик, писател и дипломат, син на известния учен Иван Шишманов. – 180, 354

Шлегел, Фридрих фон (1772–1829) – немски философ, литературен историк и преводач. Заедно с брат си Аугуст Вилхелм Шлегел е един от основателите на съвременната наука за духа и важен представител на ранния романтизъм. – 35

Шмидт, Иван Ф. – руски актьор и режисьор, юрист по образование, съпруг на Елена Полевицкая. – 184

Шмидт, Ерих Фридрих (1853–1913) – известен немски германист, литературен историк, университетски професор, завеждащ архива на Гьоте и Шилер във Ваймар (от 1885). – 170, 171

Шопен, Фредерик Франсоа (1810–1849) – полски композитор от периода на романтизма, най-известният представител на полската музикална култура, един от най-великите пианисти и творци в историята на музиката. – 177

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. – 112, 261, 382

Шоу, Джордж Бърнард (1856–1950) – известен британски писател, романист, драматург. – 332

Шпенглер, Освалд (1880–1936) – немски философ и историк, един от основоположниците на философията на културата. – 171, 213, 219, 227, 235, 352, 353, 355

Щ

Щъркелов, Константин (1889–1961) – български художник-пейзажист. Учил живопис в Русия и завършил Държавното художествено-индустриално училище в София при проф. Иван Мърквичка. Майстор на акварела, свършен техник, характерен с рафинирания си реализъм, създава школа и има последователи в акварелната живопис. – 45, 46, 48–50, 52, 351

Ю

Юго, Виктор (1802–1885) – френски поет, белетрист, драматург, есеист, художник, представител на зрелия романтизъм. Във Франция авторитетът на Юго се основава на неговите поетични и драматични произведения. Измежду томовете поезия особено висока критическа оценка се дава на „Съзерцания“ и „Легенда на вековете“. В България най-добре познати са романите му „Клетниците“ и „Парижката Света Богородица“. Предговорът му към драмата „Кромвел“ е манифестен за френския романтизъм. – 30, 79, 110, 124, 146, 188

Юисманс, Жорис-Карл (1848–1907) – френски писател, първи председател на академията „Гонкур“ (от 1900 г.). – 337

Я

Яворов, П. К. (псевд. на Пейо Тотев Крачолов) (1878–1914) – 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 на пиесите „В полите на Витоша“ (1910) и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ (1912). Един от четиримата в кръга „Мисъл“. – 139, 158–160, 197, 205, 208, 213, 217, 220–222, 228, 289, 292–294, 353, 360

Якобсен, Йенс Петер (1847–1885) – датски романист, поет и учен. Той е начело на натурализма в датската литература и е част от скандинавското движение „Пробив на модерното“ (Ибсен, Стриндберг), което заменя романтичните постановки с натуралистични. – 79, 81

Янев, Никола (1888–1921) – български писател. – 24, 338

Янев, Янко (1900–1945) – български философ, поет и есеист. Защиства докторска степен по философия в Германия. Сътрудничи на списанията „Българска мисъл“ и „Златорог“. Загиба по време на англо-американските бомбардировки на Дрезден през Втората световна война. – 149, 252, 349, 357

Ясенов, Христо (1889–1925) – псевд. на Христо Павлов Туджаров, поет, художник, активист на БКП, през 1921 г. издава единствената си стихосбирка „Рицарски замък“. Сътрудничи на сп. „Наш живот“, „Смях“, „Звено“, „Везни“. През 1919 започва да издава с Кр. Кюлявков сп. „Червен смях“, но през 1920 поради недоволство от качеството на първите броеве на списанието Ясенов и Кюлявков са отстранени с партийно решение (Ясенов е член на БКП от 1919), а за главен редактор е определен Д. Полянов. От края на 1923 е привлечен за сътрудник на военнотехническата комисия към ЦК на БКП. На 20 март 1924 Ясенов е интерниран в Горна Джумая (дн. Благоевград). Във в. „Развигор“ се появяват протестни декларации на български интелектуалци срещу задържането на поета (№ 136 от 29.03. и № 137 от 5.04.), а на 30 март 1924 литературна задруга „Хиперион“ провежда четения в полза на Ясенов. На 4 април 1924 е освободен, но след атентата в църквата „Св. Неделя“ в София, Ясенов е арестуван. Първоначално е отведен в училище „Фотинов“, по-късно (10 май 1925) преместен в Дирекция на полицията. Обявен е за безследно изчезнал. – 143, 197, 371

Bartels – вж. Бартелс, Адолф – 175

Beaudelaire, Ch. – вж. Бодлер, Шарл – 338

Beaunier, André = Андре Боние (1869–1925) – френски театрален и литературен критик. – 16, 337

Bergson, Henri – вж. Бергсон, Анри – 93, 99, 344

Bever, Adolphe Van = Адолф Ван Бевер (1871–1925) – френски литературен критик и историк. – 16, 338

Bieler, Ernst (Ernest) = Ернест Биелер (1863–1948) – швейцарски художник. – 97

Blei, Franz = Франц Блей (1871–1942) – есеист, драматург и преводач; с австрийски произход, роден и работи в Ню Йорк. Също така библиофил, критик, редактор и издател. Приятел и сътрудник на Франц Кафка. – 260

Claudé, Paul – вж. Клодел, Пол – 264

Ferrero, Guillaume (Guglielmo) = Джулиелмо Ферриеро (1871–1942) – италиански историк, журналист и писател. – 99, 345

Gourmont, Remy de – вж. Гурмон, Реми дьо – 16, 267, 277, 338

Herzog, Oswald – вж. Херцог, Освалд – 277, 359

Höfding = Харалд Хьофдинг (1843–1931) – датски философ и психолог. – 94, 344

Jacobsohn, Siegfried = Зигфрид Якобсон (1881–1926) – немски театрален критик и журналист, основател и редактор на седмичника „Die Weltbühne“ („Световна сцена“). – 277

Kahn, Gustave = Гюстав Кан (1859–1936) – френски поет символист, критик. – 16, 337

Léautaud, Paul = Пол Леото (1872–1956) – френски писател и журналист. – 16, 338

Lienhard – вж. Лиенхард, Фридрих – 175

Maeterlinck, Maurice – вж. Метерлинк, Морис – 96, 267, 344, 359

Maclair, Camille = Камий Моклер (псевд. на Северин Фост) (1872–1945) – френски поет, писател и критик. – 16, 338

Mockel, Albert = Алберт Мокел (1866–1945) – белгийски поет, символист, издател на сп. „La Wallonie“, представително издание на белгийския символизъм. – 16, 337

Morice, Charles = Шарл Морис (1860–1919) – френски поет, писател и есеист. – 16, 338

Orban, Victore – 97, 345

Poë, Edgard A. – вж. По, Едгар Алън – 97, 345

Poitevin, L. – 94, 344

Regnier, Henri de – вж. Рение, Анри дьо – 16, 338

Reinhardt, Max – вж. Райнхард, Макс – 269

Ribot, Th. – вж. Рибо, Теодюл – 91, 344

Souriau, Paul = Пол Сурио (1852–1926) – френски философ и естетик. – 93, 96, 344

Souza, Robert de = Робер дьо Суза (1864–1946) – френски поет символист, ученик на Маларме. – 16, 337

Verlain, Paul – вж. Верлен, Пол – 265, 358

Vigie-Lecocq, E. – вж. Вижие-Лекок, Е. – 16, 337

Иван Христов

КРИТИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО
НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ
ТОМ II

Съставителство и редакция: Едвин Сугарев,
Елка Димитрова, Цветанка Атанасова
Художник на корицата: Александра Чаушова
Предпечат и корекции: Издателски център „Боян Пенев“

Печатни коли: 24 1/2

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

Печат: СД Симолини-94