

Българското изкуство и модернизмът или защо и как написах тази книга

ПРЕИЗДАВАНЕТО НА ЕДИН НАУЧЕН ТРУД близо три десетилетия след като е написан, без съмнение, носи определени рискове. А когато този труд е посветен на западноевропейското модерно изкуство и е публикуван в България през 1969 г., нещата придобиват особена сложност. Защо? Налага се да обясня.

Преди всичко, след толкова години естествени и напълно обясними биха били евентуални промени и нюансирания в преценки, гледни точки, анализи, обяснения. Днес художественият авангард на Запад не е такъв, какъвто беше преди тридесет години. Нещо повече: тъкмо в началото на 60-те, когато започнах работата си над книгата, постепенно, но неотвратимо той навлезе в един изненадващо разнороден (плюралистичен) период, който до такава степен измени характера му, че цялата тази епоха до днес - епоха на един объркващ по своята сложност, разнородност и еkleктика *постмодернизъм* - се оказа в крайна сметка радикално отрицание на принципите, вдъхновявали класическото модерно изкуство, които бяха предмет на моя анализ.

Тогава, в началото на 60-те години, на Запад сред широкия спектър от съперничаещи си течения господстваше *абстракционизмът* в многобройните му варианти: от ирационалното „безформие“ на абстрактната експресия до аскетичния геометрически пуризм на минималистите. Господстваше властно, триумфално, безкомпромисно. Художниците - адепти на тази модна естетическа религия, бяха обхванати едва ли не от месианско самочувствие. Те фанатично вярваха, че не само настоящето, но и бъдещето им принадлежи. Музеите и галериите бяха отворили широко вратите си за творчеството им. Всеки колекционер със самочувствие и пари смяташе за особено престижно да притежава техни произведения. Ако името е нашумяло, ако е обкръжено със силна позитивна аура и е изравнено по значимост с имената на старите (музейни) майстори, престижът да притежаваш означаваше и нещо не по-малко важно - солидни капиталовложения. Върховната и безапелационна естетическа санкция се демонстрираше на световни авангардни изложби в присъдите на международни журита: *Документа* в Касел, биеналетата във Венеция, Париж и Сао Паоло. Там в края на 50-те и началото на 60-те години абстракционизмът доказваше по категоричен начин своята сила и всемирна хегемония.

За създаването на този климат изключително голяма и важна бе *ролята на художествената критика*. Тя откриваше новите таланти, тя ги коментираше, утвърждаваше, награждаваше и налагаше на ценителите, съответните институции и публика. Луксозни албуми, монографии, каталози, статии, интервюта, филми, дори модният дизайн (декоративни тъкани, книгооформление, рекламен плакат и пр.) разнасяха славата на абстракционизма, утвърждаваха претенциите му да бъде универсален пластичен език (преодолял национални традиции, страни и континенти), внушавайки идеята, че той е най-чист, най-пълен и завършен израз на модерното изкуство. Едно

авторитетно документално свидетелство на тази тенденция бе издадената през 1960 г. голямо-форматна монография на прочутото издателство *Скира* (с великолепни илюстрации - връх на репродукционното изкуство!) - *Модерна живопис. Съвременни тенденции*. Автор - именитият италиански изкуствовед НЕЛО ПОНЕНТЕ. „Да се говори за следвоенната живопис - пише той, - означава да се говори най-вече за живописца, която е пожелала да се отрече от външния вид на предметите, за да открие едно по-тайно значение на действителността.“

„Живописца, която се отрича от външния вид на предметите“, е именно абстрактната. Верен на този принцип и подвластен на господстващата ситуация, Нело Поненте фактически свежда „съвременните тенденции“ в модерната живопис (с няколко незначителни изключения) до една относително пълна реконструкция на следвоенните форми на абстракционизма. Спектърът е наистина пъстр - представени са нефигуративни художници от различни национални школи: французи, американци, германци, италианци, испанци, англичани, холандци, датчани, португалци, руснаци, унгарци, японци и др. Но въпреки демонстративната стилистична широта (в рамките на абстракцията) и въпреки все по-засилващото се съперничество на нюйоркския абстрактен експресионизъм трудно бе да не се признае все още водещата роля на *Парижката школа*. Класическите естетически и пластични добродетели на френската традиция - на т.нар. *belle peinture* (*красива живопис*): субективизъм, чувствителност, художествена интуиция, сензитивно изящество, иманентна хармония на фактура, тон, съотношения, продължаваха силно да привличат художници и публика. Имената на Жан Базен, Алфред Манесие, Морис Естев, Жорж Матийо, Пиер Сулаж, Роже Бисьер, Серж Поляков, Мария Виейра да Силва, Никола дьо Стал и много други имаха престижа на еталони за „истинска“, „чиста“ живопис. Европа упорито отказваше да приеме нюйоркските предизвикателства - намираха авангардизма на американците за „груб“, „суров“, прекалено агресивен дори когато бе ясно, че следва отдалеч европейски модели.

Контратакувайки, от своя страна влиятелният американски критик КЛЕМЪНТ ГРИНБЪРГ квалифицира парижкия абстракционизъм като „приемлив за стандартния вкус“. Никой не бе в състояние да предвиди драмата, която щеше да се разиграе няколко години по-късно - поражението на Парижката школа и триумфа на нюйоркските художници; драма, чиито перипетии доведоха до края на класическия модернизъм.

Знаят се тези перипетии:

Първо - шокът от *попарта* (избухнал едновременно в Ню Йорк и Лондон, а след това под името *нов реализъм* и в Париж). Рухна търпеливо изгражданата цяло столетие преграда между елитарното изкуство - от една страна - и баналните продукти на консумативното общество и масовата култура - от друга; улицата нахлу с цинична безцеремонност в ревниво охраняваната „кула от слонова кост“. Поруган бе храмът и идеалът на модерните художници - чистото изкуство.

Рухна и модернистичният мит за „видова чистота“ - изчезнаха границите между живопис, графика, скулптура и архитектура, а заедно с това - и между изкуството и неизкуството. Традиционните, класическите материали, средства и процедури (платно, картон, хартия, стена, камък, дърво, бронз, метална плоча, маслени, акварелни и графични техники, четка и резец, валяне и дялане, рисуване и моделиране, и т. н.) бяха изоставени и заменени с готови или индустриално произ-



Дечко Узунов

Портрет на Кръсто Сарафов в ролята на Фалстаф, 1930

ведени обекти - подредени или просто безредно разхвърляни в изложбената, музейната или най-често обкръжаващата среда (в т. нар. *post-studio* - „алтернативни пространства“: изоставени училища, хамбари, складове, халета, тихи улици или затънтени, безлюдни площадчета); заменени бяха с движещи се, снigmatични форми и светлини: променливи и неподвижни, електрически и не-онови; с физически и химически процеси; с фотографски, телевизионни и видеообрази - лазерни, холографски и компютърни; с акустични, хореографски и музикални изпълнения; с промишлени и урбанистични отпадъци; с пряко участие в природата (като естествена „сцена“ и „пластичен материал“); с човешкото тяло (на автора или избрани от него модели) и т. н.

Какво от целия този хаос има право да принадлежи на изкуството, какво от него е продукт на сериозни евристични експерименти и какво - на нахална, плиткоумна и бездарна спекулация, не е място тук да обсъждаме. Важното е, че то е неотделимо от анархистичната епоха на постмодернизма и понеже тъй или иначе става обект на изследване, правят се сериозни усилия да бъде подредено, етикетирано и описвано. Оттук и дългата редица термини, с които се опитват, ако не да обяснят, то поне да обозначат компонентите на ребуса: *хепънинг, инвайърнмент, флуksус, пърформънс, концептуално изкуство, видеоарт, лендарт, ърт-енд сайтарт, бодиарт, арте повера, джънкарт* и т. н.

От гледище на класическия модернизъм (обект на настоящия труд) цялата тази постмодернистична епоха е истинско стълпотворение, апокалипсис. Всички „зли духове“, които той бе изгонил от света на изкуството, сега, сякаш изсочили от кутията на Пандора, се появяват отново - и сред тях един от най-древните, най-неочакваните и „ужасяващите“: връща се *мимезисът, подражанието, имитацията, измамата на око* (толкова презираното от модерните художници *trompe-l'oeil*). При това, за разлика от традиционния му вариант, в живописата се връща не пресъздаването на природата (повече или по-малко творческо), както е било някога, а буквалната имитация на цветната (и черно-бялата) фотография - механичният дубликат.

В скулптурата двуизмерната илюзия се превръща в триизмерна: без пиедестал, в естествен ръст, с истински дрехи, стъклени очи, естествени коси, човешката фигура - отливка от изкуствена материя - изглежда абсолютно реална. Като „действащо лице“ в една „инсталация“ (*environment*), тя заживява в свойствената си среда - спалня, домашна баня, бар, ателие, офис, болнична стая, скитнически вертеп, чиито измерения и атрибути са истински... Изгоненото от модерното изкуство реалистично (предметно, фигуративно) изображение се връща в илюзорните форми на *фото- и хиперреализма*. Някъде внушението е на пасивна, студена, безстрастна фотокамера; другаде то е социално-критическо, сатирично и дори страховито по своето въздействие.

Така с реабилитацията и триумфа на реалистичното изображение се връщат победоносно и други презирани и заклеимени от класическия модернизъм стойности: разказвателният елемент (*narrative figuration*, наративна фигурация), еротичните комплекси във всичките им разновидности, политиката и политическият протест, екологичните страхове, ретромитологията, носталгията към ретроформите (салонни, тривиални, сладниково-сентиментални) и дори към откровения провинциално-панаирджийски кич... Всичко старо се възражда, всяко неопитано изкушение се реализира - нищо не е забравено и забранено.



Гошка Дацов
Самарянка, 1913

Тази радикална „преоценка на ценностите“ засяга естествено както *историографията на изкуството*, така и *художествената критика*. Променената ситуация променя и оценъчните критерии. Третираните с неприязън врагове на модернизма (салонните художници на XIX век) днес отново се радват на почит. Техните произведения - някога безмерно възхвалявани и богато награждавани, след това охулени и скрити в депата на музеите, днес след близо едно столетие се явяват пак пред публиката, която така и не разбира защо е трябвало да бъдат подлагани на подобен остракизъм. След продължителна девалвация цените им шеметно растат на аукционите; устройват им се изложби; посвещават им се научни изследвания и популярни статии. Епохата на постмодернизма действително се легитимира като *плуралистична* и *еклектична*. Модернистичните течения в нея, разбира се, продължават да съществуват, но вече в неоформи: неоекспресионизъм, неофовизъм („новите диви“), неодадаизъм, неосюрреализъм, неоабстракционизъм и пр.

Следователно, погледнато от днешна перспектива и измерено с чисто исторически мащаби, времето, през което започнах работата си върху *Естетика на модерното изкуство* (началото на 60-те години), е било наистина много подходящо за подобна задача: *ерата на класическия модернизъм изглеждаше завършена*. Изчерпан бе „потенциалът“ (възможните варианти и решения) на естетическия пуризм. Относително ясни бяха обхватът и логиката на неговото развитие: началото и краят, стимулиращите го идеи, заложеният в него телеологически монизъм - стремежът към чистота, най-общо казано - неговата естетика. С други думи, опитът да бъде обяснен заслужаваше във всяко отношение усилието.

Имаше обаче едно друго обстоятелство, което неотразимо примамаше интереса и правеше задачата не само изключително сложна, но и по особен начин вълнуваща и опасна - *тогавашната ситуация в българската култура и официалното, т.е. партийно и държавно, отношение към модерното изкуство*.

ТОТАЛИТАРНАТА КОМУНИСТИЧЕСКА КУЛТУРА си имаше свое изкуство и своя естетика - *социалистическия реализъм*. Той изискваше от художника (желае или не) да следва, проповядва и утвърждава идеологическите митове, догми и директиви на комунистическата партия. Без значение дали формално е партиен или безпартиен, на дело всеки човек на изкуството в тоталитарната държава бе длъжен да се идентифицира с политиката на партията - да стане неин агитатор и пропагандатор. Правеше го, първо, посредством задаваните от партийните „законодатели“ теми и сюжети и, второ - посредством начина на тяхното претворяване и интерпретиране.

Обществено най-значими бяха естествено темите, свързани с „революционното“ минало на Партията (винаги „героично“!) и с възвеличаването на нейните „вождове“ и „ръководители“ (както ни се втъпяваше, прекрасни във всяко отношение „творци на историята“: човечни, мъдри, смели, изпълнени с жертвоготовна обич към народа и с непримирима омраза към класовия враг).

Не по-малко значима бе темата на „социалистическото строителство“: изграждането на тежката промишленост (заводи, язовири, магистрали, комбинати) и колективизацията (респ. механизацията) в селското стопанство. Във връзка с това - „разгарящи се“ трудови съревнования (портрети на бригадири, ударници, рационализатори, звеноводи, герои на труда, знатни челници); всевъзможни масови акции (от „ленинските съботници“ до празничните манифестации - на 1 май, 9 септември, Октомврийската революция); важни партийни събития (конгреси и пленуми), обявявани все за „исторически“, „мероприятия“ на партийната просвета (кръжоци и конференции) и накрая жанрови сцени от всекидневието на българина - всекидневие, естествено, спокойно, безпроблемно и щастливо. Драмите и трагедиите при социализма бяха по принцип изключени. Ако въпреки всичко - не дай Боже! - се появят, развързката им биваше в крайна сметка оптимистична. Глобално взето, оптимизмът е предопределеното есхатологично състояние на човека, защото е исторически детерминиран. Той е обусловен от неизбежната победа на комунизма в световен мащаб, а тя пък е доказана от марксизма-ленинизма - единствената научна теория за общественото развитие.

Така естетиката, изкуството и художествената критика на социалистическия реализъм не могат да не бъдат откровено *партийни и тенденциозни*. Тяхната крайна цел и истинско предназначение са да съдействат за тоталното господство на комунистическия мироглед и за създаването на едно общество от „Нови човеци“ - дълбоко предани на делото на Партията, в действителност наплашени, комплексирани, безлични, безволеви, покорни индивиди - марионетки в абсурдния театър на партийната олигархия.

При такава идеологическа насоченост *агитацията и пропагандата*, бидейки незаменими публицистични оръжия, се превръщат и в изключително важни естетически категории. Човекът на изкуството е височайшо обявен за „инженер на човешката душа“ - една колкото достойна, толкова и обществено отговорна мисия, която, за да бъде добре изпълнявана (съобразно действащите директиви), следва да бъде внимателно контролирана и зорко следена.

Извънредно важната светогледна и политическа роля на изкуството обуславя и *съответната му форма*. Щом му е възложено да бъде възпитател на масите, а не повече или по-малко интересно занимание на един преситен духовен елит, то е длъжно да бъде максимално *общодос-*



Светлин Русев

Пейзаж от Асеновград, 1970

тълно. Условният език, езотеричните изразни средства - тайнствена символика, чудновати метафори, субективни деформации и прочие, изобщо всяка съблазън към формално експериментаторство или автономни художествени решения, са осъдителни по принцип и следва да се избягват. За да бъде ясно и широко въздействащо, политическото послание трябва да се изрази в *разбираема реалистична форма*.

Така в средата на XX век българският художник бива принуден да възприеме като задължителна нормативна система анахроничния салонен реализъм (респ. натурализъм) от втората половина на миналото столетие. При това - да го възприеме не от европейските модели, нито дори от собствените ни академични традиции (първото следосвободенско поколение битописци), а от т. нар. „голям брат“ (който ни помагаше „безкористно“ във всичко) - Съветския съюз; от сталинско-ждановистката версия на соцреализма - курioзна смесица от салонен реализъм, фалшива патетика и академичен неокласицизъм.

Тази примитивна версия на соцреализма е наложена на българския художник с цялата нетолерантност, фанатизъм и репресивна практика, характерни за „културната политика“ на комунистическата партия (съветска и наша) през всички периоди на нейното развитие. И понеже подобно поведение е обусловено от убеждението, че се води непримирима класова борба между пролетарската и буржоазната култура, отстоявайки фанатично една анахронична форма на реализма, *марксистко-ленинската естетика отхвърля категорично и безусловно западноевропейското модерно изкуство*.

За следдеветосептемврийската тоталитарна идеология модерното изкуство бе обект на най-негативни оценки и необуздани нападки. То бе заклеймявано като „буржоазно“, „формалистично“, „декадентско“, „вражеско“, „реакционно“, „мракобесническо“, „човеконенавистническо“, „безродно-космополитично“, дори за продукт на клинични психопати. Такива бяха квалификациите на съветското изкуствознание; такива бяха и нашите.

И понеже „заразата“ се смяташе за особено опасна, вземаха се сериозни мерки да бъде предотвратена. Огромна и могъща система от институции се грижеше за това. В дейността им се съчетаваха идейно-пропагандни, педагогически и цензорски функции. Не се внасяха никакви книги, албуми, списания или каталози от Запад; не гостуваха никакви чуждестранни изложби, дори с умерено модерен характер. Бяхме *затворено общество*; „железна завеса“ ни отделяше от западноевропейската цивилизация. В Художествената академия, където преди войната модерното изкуство бе обстойно и компетентно анализирано в лекциите на проф. НИКОЛАЙ РАЙНОВ (виж последния, 12 том на неговата *История на пластичните изкуства*, 1939), след установяването на комунистическата диктатура преподаването спираше до импресионизма, сиреч - до началото на модерното изкуство. Отвъд се простираше „забранената заразна зона“. Неговата сложна едновековна история не се удостоверяваше с никакво сериозно внимание или пък просто се свеждаше до обобщаваща анатема на т. нар. „изми“ в курса по марксистко-ленинска естетика, където се изричаха познатите магически заклинания: „буржоазно“, „формалистично“, „реакционно“ и пр. Липсваше каквото и да било желание да се видят зад всичко това някакви проблеми от културно-психологическо, естетическо или чисто художническо естество. За идеологизираното догматично съзнание такива просто не съществуваха.

При описаните условия студентът във *Висшия институт по изобразителни изкуства* естествено завършваше със соцреалистическа идейно-тематична композиция и бе длъжен да се развива в зададената партийно-агитационна насока. Участието в изложби се допускаше от крайно възискателно жури (самото то минало през строга кадрова селекция), което, следвайки казионните критерии, отстраняваше всичко несъответно на идеологическите митове и схеми.

Всъщност у мнозинството художници не личеше особено желание за непозволен отклонения. Първо, защото държаха да си спестят неизбежните главоболия; второ - защото разчитаха на контрактиции и откупки, които се постигаха само посредством съобразяване с официалната естетическа система.

Към това се прибавяше и неотразимата съблазън на държавните награди и почести: платените звания („народен“ и „заслужил“), „лауреатства“, „геройства“ и пр. Те носеха пари, слава и привилегии.

Дори самото членство в Съюза на художниците (както в останалите „творчески съюзи“) бе израз на особено казионно благоволение и действаше по свой начин респектиращо. Този съюз не бе обикновена синдикална организация, какъвто е в една нормална демократична държава и какъвто е бил в буржоазна България. Унищожавайки всички някогашни художествени дружества, формирани според естествени различия в естетическите възгледи и личните вкусове на техните членове, тоталитарната държава целеше чрез него, казионния Съюз, да постави човека на изкуството в пълна зависимост, в каквато поставяше поданиците си със задължителното им участие в обществени организации, във всички възможни свои структури. *Една партия - една идеология - една естетика - едно изкуство - един Съюз* - такава беше политическата програма.

Всъщност едва ли имаше някаква разлика в съставките на това „уравнение“. Съюзът-монополист ги възпитаваше в себе си: той се ръководеше от партията (с активната помощ на агенти от тайните служби, вербувани предимно от средата на самите художници), изповядваше нейната идеология, отстояваше нейната естетика и съответното ѝ изкуство. Всеки бе длъжен да се съобразява с тази зависимост, ако иска да влезе и да остане в него.

А трудно, много трудно бе да не иска. Първо, членството в Съюза означаваше държавно, обществено и съсловно признание, че е художник. След туй, не по-малко важно - възможност да упражнява нормално професията си: достъп до материали (бои, платна, четки и прочие), които можеха да се купят единствено в съюзния магазин (само в София), по списъци, грижливо изготвени от ръководството; после: шансът да разполага без никакъв наем със салон за изложба, да получи ателие, да си купи ведомствено жилище, да му възложат поръчка, да оценят изгодно и да откупят създаденото от него, да му предложат контрактиция (предварително платен договор за бъдещо произведение), да го командирова (в страната или в чужбина), да бъде награден и удостоен със звания, да летува (или работи) в многобройните почивни станции в България при отлични условия, да е социално осигурен...

И всичко това срещу изключително скромна цена: да проявява лоялност и покорство към Партията, политическата власт, държавата. Ако го вършеше усърдно и добре, следваше признание на по-високо равнище: влизане в ръководството на Съюза или на богатия Творчески фонд; утвърждаването му за член на жури, на покупателната комисия, на държавните комисии по пластични



Дечко Узунов
Автопортрет, 1983

изкуства; кандидатстване за преподавателска работа в Академията, за директор на галерия или музей, на национален комитет, за висш чиновник в Министерството на културата и т.н.

Към някои доверието бе толкова голямо, че стигаха до министерски постове, биваха избирани за народни представители, членове на ЦК на партията, дори получаваха всичко това едновременно... Вършеха ли нещо полезно на тези места, бяха ли убедени, че то придава достойнство на призванието им - трудно е да се каже, но съчетаването на толкова различни функции разкриваше по един почти символичен начин дълбоката връзка между изкуство и политика в тоталитарната държава.

Бяхме изправени пред нов, непознат по-рано феномен в историята на българската култура - толкова много пари, привилегии и власт, изсипани в ръцете на един човек на изкуството! Толкова лични проблеми и човешки съдби, зависими от волята, настроенията, комбинативните игри и пристрастията на едно лице! Можеше ли да се мине без морални поражения, след като отколе се знае, че парите, привилегиите и властта раждат корупция? В крайна сметка всички се оказваха малко или много нравствено деформирани - както ония, които болезнено се стремяха към тях, така и другите, номенклатурните персони, които ги притежаваха и се страхуваха да не ги загубят.

Корумпирана бе като цяло и казионната художествена критика, която оценяваше художествените произведения най-често според партийното и служебното положение на техния автор. Колкото по-високо биваше то, толкова по-невъзможно бе да се публикува и най-невинна критична бележка за него. Говореше се (а то бе и факт), че някои критици, преди да предложат за печат своите рецензии, са ги носели за одобрение в Съюза на оценяваните от самите тях началници.

ТАКАВА БЕШЕ В НАЙ-ОБЩИ ЛИНИИ СИТУАЦИЯТА в българския художествен живот, когато започнах работата си върху *Естетика на модерното изкуство*. Съществуваха обаче сериозни основания да се вярва, че тя ще се променя към по-добро - поне относно налаганата на нашите художници форма на соцреализма и оценката на западноевропейския модернизъм. След смъртта на Сталин (март 1953) и особено след XX конгрес на КПСС, а в България след т. нар. Априлски пленум на БКП (и двата през 1956 г.) официално бе извършен опит за критична преоценка на предшестващия период: развенчан бе култът към личността на Сталин (у нас - на Вълко Червенков), но докладът на Хрушчов за злодействата му остана дълбока партийна тайна; говореха вече за „грешки“ (разбирай: престъпления!) на „командно-административната система“, за сектантство и nihilизъм, без обаче да се впускат в подробности и да търсят отговорност от някого.

В изкуството бе отречена, общо взето с колебливи намеци, сталинистко-ждановистката версия на соцреализма поне в нейните абсурдни крайности; издигаха се призови за стилово многообразие, за свобода на индивидуалния изказ и личния почерк, за искреност на творческата позиция, против бездушните натуралистични и салонно-академични схеми, против „барабанный оптими-

зъм“, фалша и лакировката; изискваха ново, по-широко третиране на националното художествено наследство с асимилиране на всичко ценно в него и по-гъвкаво и диференцирано отношение към различните течения и школи на западноевропейския авангард...

На думи всичко това звучеше добре, дори прекрасно. На практика обаче положението бе много по-различно: всеки действителен опит за промяна срещаше твърдо противодействие от страна на властващите. Сталинистките ни партийни ръководители - жалки пионки в сатанинския политически шахмат, разиграван от Москва - се бяха само маскирали като либерални „реформатори“ и съвсем не се отказваха от репресивните си стереотипи. Не спираха публичните „изобличения“ на разни „ревизионисти“ и „рenegати“ (наши и чужди); продължаваше и действието на уж отречените насилнически методи: санкции, наказания, уволнения, понижения, премествания „по целесъобразност“. Врагоманията и шпиономанията търсеха все тъй усърдно своите жертви; усепахме болезнено, бих казал - с кожата си, постоянното лепкаво присъствие на доносници и агенти на ДС около нас. Пред очите ни се разиграваше кошмарният абсурд, изречен от ЛАМПЕДУЗА: *„Нещата трябва да се променят така, че да останат същите...“*

Драматизмът и абсурдната комплицираност на тази ситуация съм описал обстойно в моя труд *Летопис на едно драматично десетилетие* (1994). Тук ще кажа само няколко думи относно проблема за западноевропейското модерно изкуство. В края на 50-те и началото на 60-те години (в духа на „априлската линия“) бяха направени няколко плахи опита за реабилитация на импресионизма. И сякаш всичко свърши дотук. При липсата на каквито и да било публични преоценки логично бе да се смята, че остава валидно писаното през предишния период, сиреч тоталното отрицание на авангарда. Такава оставаше всъщност и позицията на съветските изкуствоведи, чиито книги и преценки бяха официално обявени за единствено меродавни у нас.

От друга страна, убеждението, че негативната позиция от епохата на сталинизма спрямо модерното изкуство въпреки всичко остава в сила, се поддържаше също така от практиката и механизмите на текущия ни художествен живот: журитата на общите и индивидуални изложби по принцип отхвърляха и най-невинните опити за по-„свободни“ (не казвам дори „модерни“) изпълнения. Ако обаче поради разнородния им състав (и в името на „априлското разведряване“) това се случеше, идеха поръчаните критики в пресата или при редовно организираните обсъждания в края на изложбения период, където всеки кариерист и подмазвач на режима можеше да разчита на възможности за отлични дивиденди. Така бяха оспорвани като „модернистични“ (и „формалистични“) произведения на Иван Ненов, Борис Коцев, Дечко Узунов, Пенчо Балкански, Зоя Паприкова, Борис Иванов, Вера Недкова, Вера Лукова, Кирил Петров, Златю Бояджиев, Рафаел Михайлов, Найден Петков, Владимир Кавалджиев, Генко Генков, Васил Иванов, Лика Янко, Дария Василянска, Веса Василева, Атанас Пацев, Иван Кирков, Георги Божилов, Димитър Киров, Йоан Левиев, Енчо Пиронков, Христо Стефанов, Светлин Русев, Георги Баев, Янаки Манасиев, Петър Дочев и много други.

Близко до ума е, че уличените като „модернистични“ творения никак не привличаха Държавната покупателна комисия. Те оставаха най-често непродадени и художникът, утнетен, си ги отнасяше в ателието. Понякога в отчаянието си можеше и да ги унищожи. Спомням си, в средата на 60-те години тъй загина един от най-хубавите пейзажи на НАЙДЕН ПЕТКОВ - истин-

Георги Божилов
Опит за баланс, 1986



ски шедьовър на новата българска живопис: след като дълго събираше праха в ателието му, накрая художникът го покри с бои, за да създаде нещо ново.

Неизмеримо по-драматичен бе случаят с КИРИЛ ПЕТРОВ, който обезсърчен от липсата на какъвто и да е обществен интерес към създаваното от него, изгори десетки свои платна в двора на къщичката си в с. Сталийска махала...

На критика бяха подлагани и критиците, когато се осмеляваха да защитят подобни произведения. Само един пример: възложено ми бе от Съюза на българските художници да подготвя доклад за Втора младежка изложба (1966). Далеч преди обсъждането плъзнаха слухове: „другарите от ЦК“ не харесали изложбата - имало в нея твърде много „модернистични“ и „формалистични“ произведения. Сякаш по даден сигнал престанаха да излизат отзиви в пресата. Настъпи, както е казал поетът, пълно „общогражданско мълчание“. Атмосферата, бездруго мрачна, стана крайно потискаща. Очакваха се санкции (каквато бе практиката), които обикновено тревожно резонираха в целия ни културен живот и водеха до поредното идеологическо „затягане“. В своя обстоен доклад аз се опитах да скицирам чертите на един нов, модерен, според мен, художествен възглед и да оправдая чрез него постиженията на младите новатори. Свързах го дори с отколешни традиции в българските пластични изкуства. Както можеше да се очаква, бях необуздано нападнат от охранителите на статуквото - сервилни кариеристи, при това с квалификации, каквито бяха изцяло спестени на художниците.

Никой не посмя да ме защити - нито с една дума, нито с един жест. Дори ония, за които бях рискувал.

Ако подобна враждебна нетърпимост се проявяваше към изключително умерените и предпазливи опити на нашите новатори, ясно е, какво вече изтъкнах, че официалните реакции спрямо западноевропейския авангард можеха да бъдат само радикално отрицателни, каквито бяха в предшестващата сталинска епоха.

При това положение какво можеше да накара един млад човек, едва встъпил в научното поприще, да започне изследване върху модернизма?

Наистина - какво целях с тази книга?



Лица Янко
Изходът, 1977

ДНЕС МОГА ДА ИЗПОВЯДАМ: аз обичах модерното изкуство. Живеейки в една деспотична обществена система с желязно регламентирана култура, обичах свободата, която то носи и символизира. Съзнавах рисковете му и деструктивните сили, заложили в него, но дори и те ме привличаха по особен начин, както привличат опасностите при всяко приключение, при всеки поход към непознатото. Вълнуваха ме стиховете на АПОЛИНЕР - този непоколебим апостол на модернизма, страстният търсач на духовни авантюри, - отправени към строгите пазители на великата класическа традиция:

*Вие чиято уста е създадена по подобие на Божията
Уста която е самият порядък
Бъдете снизходителни когато ни сравнявате
С ония които бяха свършенството на порядъка
Ние които навсякъде дебнем приключения
Ние не сме ваши врагове
Ние искаме да ви дадем обширни неочаквани пространства
Където разпъфтялата загадка чака оня който би желал да я откъсне
Съществуват там огньове нови светове невиджани
Хиляди видения неуловими
На които трябва плът да се даде
Ние искаме да вникнем в доброта в необгледната страна
където всичко е мълчание
Съществува също времето което би могло да бъде
и прогонено и върнато назад
Смилете се над нас които вечно се сражаваме на границите
На безграничното и на бъдещето
Смилете се над грешките ни и над всичките ни грехове **

Ето тази „битка на границите на безграничното и на бъдещето“ - тя е магията; тя привлича неудържимо младия човек - свежите му сетива са изключително чувствителни за нея. Той силно предусеща тръпката на непознатото, странното, загадъчното; жадно търси нови светове и модерното изкуство му ги поднася с невероятна, най-често смущаваща, за да не кажа плашеща щедрост.

Какво ли не открива в тези светове? Там красивото и хармоничното съжителстват с грозното и апокалиптичното, рационалните структури - с безформното, редът - с хаоса, разумът - с безумието, логиката - с парадокса и абсурда, съдбовно-сериозното - с игливото, ироничното и гротескното, битието - с нищото... Човек стои смутен и страшно объркан: как, с какви сети-

* Превод Пенчо Симов. - Бел. авт.



Емил Стойчев

Композиция

ва, с каква интуиция да разграничи истината от заблудата, искреното търсене от спекулативния ход, позволеното от непозволеното, добродетелта от порока и греха?

„Смилете се над нашите заблуди и грехове!“ - смирено моли поетът-аргонавт и сърцето ни е готово да го стори. Какво по-естествено от това! Не е ли цялото ни битие, животът ни и ние самите - не сме ли изгъкани от подобни противоречия? Нашите „заблуди и грехове“ не свидетелстват ли повече от всичко друго за човешката ни и божествена същност?

Върху фона на тази трескава сложност, на това витално богатство от противоречиви и парадоксални форми нашето изкуство изглеждаше еднообразно, сиво, безпроблемно - лишено от мисловна и емоционална глъбина. А в официалната си пропагандна фасада - и потискащо фалшиво, както бе противна и фалшива цялата ни действителност. Така, ако модерното изкуство бе символ на бунта, на протеста, на личната свобода, то нашето като цяло и като директивна насока символизираше *насилието над духа, умъртвяващото действие на догмите, коварната съблазън на лъжата, тоталното регламентиране на социалните отношения, обезличаването, алиенацията и безсилието, подчинението на една азиатска тиранична система, принудителното скъсване с Европа и с европейската цивилизация, на която от Освобождението до Втората световна война сме били неразделна част.*

Ето защо работата ми над *Естетика на модерното изкуство* от чисто психологическо гледище се превърна за мен в безценна духовна компенсация - тя ми връщаше в значителна степен онова, което действителността ми бе отнела. Връщаше го тайно, конспиративно. Докато работех в почти пълна изолация, в благословена самота, аз се откъсвах от сивотата и посредствеността - общувах с първокласни умове, световни гении и дръзки новатори; обитавах европейското културно пространство с неговите необятни хоризонти; докосвах се до проблеми, чиято мащабност и глъбина ме плашеха, но и неудържимо привличаха; някои от тях - глобални проблеми на нашата модерна цивилизация.

Живеейки по силата на злощастната ни участ в едно „затворено общество“ с дирижирана и поради това угнетително изоставаща култура, аз разширявах на воля своята духовна територия - до невралгичните зони на съвременния художествен авангард. Тъкмо поради това, докато работех, а това бяха повече от седем години, аз се чувствах свободен: от мен зависеше колко вътрешна свобода можех да си позволя при съществуващата репресивна обстановка и при тотално негативното отношение към модерното изкуство от страна на господстващата идеология. Аз изследвах, мъчех се да вникна в драматичните перипетии на едно духовно приключение, а имах чувството, че сам вече съм предприел такова с всички съпровождащи го рискове: посягах към забраненото, към непозволеното, към афоресаното. Целта ми бе да го обясня, да го разтъкувам, да разкрия истинската му същност, с две думи - *да го реабилитирам*, като отхвърля несправедливите обвинения, стоварени върху него, и ако не ми стигнат силите, да анулирам присъдата, поне да я смекча до възможно най-висока степен.

НАЙ-ТЕЖКОТО ОБВИНЕНИЕ срещу модерното изкуство бе, че е „буржоазно“, че в нестихващата „класова борба“ в световен мащаб то обслужва идеологически буржоазията в „последния загнил империалистически стадий на нейното развитие“ (по-точно - на нейната деградация). Оттук се извеждаха всичките му останали „пороци“ и „грехове“: че е „упадъчно“, „реакционно“, „мракобесническо“ и пр.

Тезата, която отстоявам и аргументирам в моя труд, е противоположна: модерното изкуство (най-малко в своя генезис и в основния си патос) е *антибуржоазно*. То се ражда от бунта срещу официалното салонно изкуство и срещу господстващите институции; то е дързък протест срещу гнета на вековните „класически традиции“, превърнали се в мъртви условности.

Самото противопоставяне на официалното, казионното, господстващото свидетелства за идеалистичния, безкористен характер на този протест. В едно общество, движено от могъщи икономически механизми, прагматични мотиви и утилитарни интереси, където парите, материалното благополучие, търговската деловитост и предприемчивост са издигнати до ранг на обществени добродетели, пионерите и двигателите на модернизма избират радикалната, крайно рискована и неблагоприятна позиция на антиконформиста и аутсайдера. Дори когато са произлезли от буржоазията (да не говорим за малцината от тях с аристократично потекло), като цяло те презират „пазарните стойности“. Така тъкмо в недрата на модерното изкуство се родиха две непознати, изключително вълнуващи със своя трагизъм явления в историята на европейската култура: *бохемата* и *прокълнатите художници*.

Второ обвинение: бидейки „буржоазно“ и „декадентско“, модерното изкуство по силата на това е „формалистично“, като под думата „формализъм“ се разбира празното, безсъдържателно „формотворчество“.

В настоящия труд се оспорва и това обвинение. Като изключим някои от най-крайните (главно геометрични) варианти на абстракционизма (пуризм, минимализъм, неоконструктивизъм, опарт, т. нар. живопис hard edge и пр.), *модерното изкуство превръща формата в автономен носител на експресивни внушения*. Преследвайки идеала за чистота, то разколебава или премахва доминиращата функция на сюжета (фабулата, интригата), като го обявява за външна на изкуството, естетически ирелевантна съставка, за да натовари формата със символично-експресивни задачи. Именно *формата поема ролята на смислов носител; тя става съдържателна* и модерният художник е убеден, че по този начин осигурява чистота на своето изкуство, без да накърни неговата комуникативна стойност.

Следвайки подобен интерпретаторски подход, *Естетика на модерното изкуство* обръща особено внимание на една изключително важна тенденция в западноевропейския авангард, по принцип пренебрегвана или просто заобикаляна от изследователите с формалистична гледна точка - връзката му с идеалистични (спиритуалистични или окултни) философски школи: от романтизма на Дьолакроа до абстракционизма на Кандински, Мондриан и Малевич. С това би трябвало да се обясни и специалното място, което отделям на изкуството и естетиката на символизма далеч преди аналогичните опити на нашите литературни истории.



Димитър Казаков - Нерон
При извора, около 1980

За да обоснова този сложен процес и да направя правдоподобна връзката между предметно-редуцираното изображение и сугестивната (експресивна) функция на формата, позволил съм си да прибегна до едно учение - *идеята за съответствията или принципа на универсалните аналогии*, - чиято богата генеалогия се корени в древни езотерични източници, а в ново време се опира и на феномени от психологическо естество (т. нар. *синестезия*). Върху подобна плоскост теорията *l'art pour l'art* (*изкуство за изкуството*), която, както показвам, играе съществена роля в еволюцията на модерното изкуство, претърпява съществена метаморфоза: естетическият пуризм на нейните адепти не изключва априори убеждението им в способността на формата да стане медиум на духовни послания. Доколкото ми е известно, и до днес пишещите върху модерното изкуство пропускат в своите анализи тази интересна страна от неговата естетика.

Трето обвинение: авангардът е дело на анархистични и неуравновесени духове, на ексцентрични манияци или нарцистични интроверти, на психопати и параноици, жадни да скандализират публиката със своите екстравагантни приумици. Ето защо той трябва да бъде отхвърлен в името на „здравия разум“ и на великите художествени традиции на европейската цивилизация.

Срещу това настоящата книга отстоява антитезата: истинските, големите представители на модернизма са изключително сериозни и интелигентни творци, предани на своето изкуство до саможертва. Дори крайните им, неприемливи решения не са самоцелни или провокационни жестове, а плодове на обмислен експеримент и убедена творческа позиция. Ето защо нерядко те чувстват необходимостта да обосноват своите интуитивни прозрения в теоретични текстове - писма, статии, манифести, трактати - с рационални доводи, почерпани от други хуманитарни сфери, обикновено от философията, психологията, естетиката и дори от популярни частнонаучни хипотези.

Много от тия доводи естествено подлежат на критическа проверка и поради особената важност на обосноваването чрез тях концепции тук са обстойно разгледани. Ако са неубедителни и биват аргументирано отхвърляни, това в никакъв случай не означава, че автоматично следва отхвърлянето и на художествените открития, които са ги мотивирали. Изкуството притежава собствена стойност и автономна логика и те невинаги, а понякога дори никак не зависят от състоятелността или несъстоятелността на съпровождащите ги теоретични доводи или коментари.

Четвърто обвинение: ако голямото, непреходното изкуство на всички епохи е реалистично (както гласи марксистко-ленинската догма), тогава антиреализмът на авангарда е сам по себе си едно безспорно указание за неговата естетическа и художествена непълноценност.

Такава позиция е неудържима от няколко гледни точки:

1. Вярно е, че модернизмът е антипод на реализма (обстойно доказано в настоящия труд), но вярно е също така, че той се ражда и развива в опозиция на характерния за европейската култура принцип на мимезиса, на ренесансовата академична традиция, на салонния реализъм и на натуралистичните му варианти. Те обаче съвсем не изчерпват нито останалите разновидности на художествения опит, нито всички възможни форми на реалистично мислене.

2. С оглед на гореказаното модерното изкуство не бива да се идентифицира само с разновидностите на естетическия пуризм. Наистина той е двигателен импулс и характерна доминанта

в естетиката на модернизма, но извън него съществуват и други, не по-малко важни течения, школи и автори, които творят с модерни средства, без да споделят неговите стремежи към редукционизъм и херметизъм. Нещо повече - някои от тях отстояват възгледа за един нов, съвременен реализъм, който никак не е чужд на философско-метафизически, сюрреалистични, окултно-символични, експресивно-персоналистични, нравствено-социални и дори директни политически послания.

На тези разновидности на авангарда е посветен вторият том на този труд, който за съжаление остана непубликуван, и сега, след толкова години, се нуждае от съществени допълнения. Ако Бог ми даде време и сили да го довърша, естетиката на модернизма, убеден съм, ще се открие в цялото си сложно и противоречиво многообразие, а модерното изкуство - като изключително вълнуващ и богат на символи и внушения пластичен образ на нашето време.

3. Необходимо е да се подчертае, че дори основните течения на класическия модернизъм, движени от принципите на редукционизма и херметизма, съвсем не са тъй откъснати от действителността, както ги виждат адептите на традиционния реализъм. Изглеждащи абстрактни и езотерични съобразно критериите на ренесансовия и постренесансовия мимезис, от едно по-дълбоко символично гледище те са правдиво отражение на основни черти на модерната цивилизация и на модерното съзнание с неговите динамични реакции, всевъзможни комплекси, утопични вярвания и екзистенциални кризи, понякога дори по-силно въздействащи, по-сугестивни и следователно по-автентични от някои съвременни варианти на традиционния реализъм. Като че ли тук действа механизмът на сънищата, които, при цялата им фантастична и абсурдна причудливост, често пъти разкриват по-дълбоки пластове на човешката душевност от делничното поведение с неговата постоянно будна и контролираща цензура.

4. От всичко казано следва, че съвременният реализъм е невъзможен и просто немислим без опита на модерното изкуство, без асимилация на негови съществени пластични открития. И този именно трябваше да бъде един от най-важните изводи на моето изследване. Тъй съм го мислил и настойчиво съм го подчертавал. За онова време - средата на 60-те години - той имаше смисъл на директно послание, отправено към нашите художници: *да творят съвременно, да се учат от пластичните постижения на авангарда, да се стремят да издигат българското изкуство до равнището на европейската култура*, по възможност да го интегрират в нея (поне в допустимата степен) въпреки зловещата реалност на „желязната завеса“ и нестихващите вихрушки на студената война.

С други думи: силно желях нашите художници да скъсат с изолационизма, с провинциалната изостаналост, с натрапения им соцреализъм и да възобновят прекъснатите традиции на най-големите ни майстори след Освобождението до Втората световна война: от Никола Петров и Гошка Дацов през Майстора, Иван Милев и Цанко Лавренов до Сирак Скитник, Жорж Папазов, Иван Ненов, Бенчо Обрешков, Кирил Цонев, Вера Недкова, Васил Бараков, Давид Перец, Златю Бояджиев и много други.

Знаех, че при съществуващите условия това е много трудно. Както казах, въпреки успокоителните „априлски“ декларации цензурата и репресиите продължаваха с неотслабваща сила, но в по-



Димитър Буюклийски
Стереометрични форми, 1978

перфидни форми. Пък и ужасната липса на информация - никакви чуждестранни изложби, книги, списания, репродукции!

Ала друг път нямаше. Макар и мъчително бавно процесът на обновяване все пак бе започнал. Радваше се на всяко дори най-слабо отклонение от казионната естетическа догматика:

- опити за условно третиране на образа, интензивна цветност или убити монохромни гами, стигащи до тебеширенобели решения;
- свободна фактура с раздвижени мазки и силни напластявания;
- стилизирани контури и експресивни деформации;
- предпазливо използване на колажни техники;
- синтетично третиране на обемите;
- връщане към неопрimitивни мотиви и похвати (включително фолклорната гротеска);
- разколебаване на академичната перспектива (геометрична и въздушна);
- преминаване към двупланови композиционни структури в духа на нашето средновековно и възрожденско изкуство;
- прибягване до пластични символи и метафори...

Изкуството ни ставаше по-субективно и по-искрено. И понеже тогава, в средата на 60-те години, започна участието ми в художествената критика, аз, разбира се, използвах всеки удобен повод, за да утвърждавам, по-точно - „да прокарвам“ (доколкото позволява цензурата) своите разбирания за съвременно, неконвенционално в изразните си средства българско изкуство. По-късно ми се случваше да чувам упреци, някои от които взаимно изключващи се:

Едни смятаха, че е безсмислен лукс ние, българите, да се занимаваме с изкуството на западноевропейския авангард, което стояло безкрайно далеч от нас и било толкова чуждо на нашите традиции. „Пропилял си огромен труд за една голяма глупост“ - безцеремонно ми заяви един от тях.

Други, обратно, изразяваха учудването си от активния ми интерес към текущия художествен живот в страната - очевидно намираха, че съвременното ни изкуство не заслужава подобно внимание: „След като си написал *Естетика на модерното изкуство*, след като си изследвал едни от най-значителните творци на новото време и си вникнал в сложните проблеми, които са ги вълнували - проблеми на модерната цивилизация изобщо, - какво толкова привлекателно намиращ в скучната продукция на българските художници? Не смяташ ли, че просто си губиш времето с тях?“

Не споделях подобни разбирания. За мен съдбата на българското изкуство, каквото и да е то, бе не по-малко важна от съдбата на западноевропейското. И мисля, че никак няма да бъде пресилено, ако заявя: *тишейки за модерните европейски художници, всъщност непрестанно мислех за нашите.* При това имах предвид не само проблемите на естетиката и пластическия изказ, но и личното им поведение - професионално, гражданско, етично.

Когато например описвах условията, при които се е появила теорията *l'art pour l'art* във Франция: отвращението от всесилено на парите, от духа на спекула, афери и корупция, от морала (или липсата на морал) на господстващата класа, от привилегированите парвенюта, от политиката и властващите, от ограничената, но самонадеяна публика, от диктатурата на офици-

алните институции (Академията, салонното жури, казионната вестникарска критика, коварните съблазни на държавните награди и отличия), трябва да признае, че косвено изразявах и собственото си отрицателно отношение към аналогичните явления и институции на тоталитарната комунистическа власт. Надявах се, може би наивно, че ще успея да внуша подобно отношение и на нашите художници: да бъдат антиконформисти, да не обслужват лекомислено конюнктурата, да не се поддават на официалния диктат (теми, сюжети, стилистика), ако противоречи на собствената им съвест и на личното им творческо верую, да се съпротивляват и да рискуват, да избягват лесните пътища и евтината слава, да не ламтят за казионни награди и отличия, да предпочитат бедността и честта пред богатството и безчестието...

С такова отношение и подобни надежди, а не само с романтизма на младостта, би следвало да бъде обяснен повишеният емоционален градус (на места дори патетичен стил), с който са написани съответни глави и страници.

МНОЗИНА ОТ ОНИЯ, които познават политическата обстановка и културния живот у нас през 60-те години, често са ми задавали въпроса: Как по онова време е излязла тази книга? Ако официалната позиция спрямо западноевропейския авангард е била изцяло отрицателна, как наистина са разрешили издаването на един труд, който, при всички критични резерви към деструктивните крайности на модернизма, се опитва да го обясни и отхвърляйки тежките обвинения и несправедливата присъда срещу него, се стреми като цяло да го реабилитира? Не означава ли това, че режимът (поне в тази област) не е бил толкова суров и цензурата тъй строга?

Понеже отговорът на тези въпроси изисква по-дълги обяснения, препоръчвам на интересувашите се читатели да се отнесат към споменатото по-горе мое изследване *Летопис на едно драматично десетилетие* и особено към послеслова, озаглавен *Голямото надлъгване, наречено „Априлска линия“*. Към казаното там ще се задоволя с няколко допълнения:

Обявявайки своята тъй наречена „Априлска линия“, която след сталинския „ледников период“ трябваше да доведе до „разведряване“, „размразяване“, „запролетяване“ и прочие, комунистическото ръководство само се постави в абсурдната ситуация на едно абсолютно раздвоение: както загатнах по-горе, от една страна, то бе принудено да обещава декларативно известно либерализиране (все пак решенията на XX конгрес на КПСС го задължаваха); от друга - съставено от неизлечими сталинисти и полуграмотни апаратчици, то се противопоставяше на всяка промяна, която би могла да разколебае статуквото.

При такива условия естествено още по-абсурдно бе нашето положение - на интелигенцията. Поне на оная част от нея, която ненавиждаше режима и неговата деспотична идеология. Не вярвахме в демагогските обещания на властващите: познавахме отлично тяхната безскрупулност и цинизъм, но правехме всичко възможно да се възползваме от тях: художниците - като опитват по-неконвенционални решения, ние, пишешите - като ги утвърждаваме и поощряваме, против (или просто заобикаляйки) партийните директиви.



Теофан Соколов
Глухо пристанище, 1976

Но тъй като контролиращите институции и цензурата работеха усърдно и трудно се оставяха да бъдат заблудени, спорадичните и крайно колебливи дисидентски отклонения бързо се разкриваха (според официалния партисен жаргон - „се разконспирираха“) и съответно бяха наказвани. Така състоянието на културата ни през разглеждания период, както и на ония, които смятаха, че я създават, се изживяваше като кошмарно люшкане между надеждата и отчаянието - надеждата, че все пак нещо може да се промени, и отчаянието, че въпреки обещанията и възможните „косметични“ промени положението си остава същото. Бяхме в ръцете им и те имаха пълната възможност да си играят с нас като с бездушни инструменти:

Стягане - разтягане - стягане...

Станахме хармоники...

- писа в едно свое сатирично стихотворение РАДОЙ РАЛИН. То бе публикувано. Друго, пак от него, обаче не видя бял свят. Ето го:

Културата ни са обсебили

разни фелдфебели.

Свободно и мирно

командват безспирно:

„Свободно!“ и „Мирно!“

Макар и афористично, в тази епиграма, мисля, бе казано всичко съществено: и абсурдният казармен режим на псевдокултурен живот (в действителност две радикално изключващи се реалности - казарма и култура!); и насилническото домогване до властта („обсебването“); и арогантната простотия на властниците („фелдфебели“); и обезличаването на т. нар. „творци“, сведени до положението на безволеви автомати, които получават и изпълняват заповеди... И най-безутешното: горчивият ни опит показваше, че от двете команди („Свободно!“ и „Мирно!“) истински реалната и постоянно действащата се оказваше командата „Мирно!“. Другото („Свободно!“) бе толкова неискрено и демагогско, и толкова ефимерно и крехко като състояние, че изглеждаше почти недействително. Единствено припламващата надежда му придаваше някаква привидна осезаемост.

И още нещо: „казармата“, „фелдфебелите“, „безспирните команди“ фокусираха в едно реално, трайно и неизменно психическо състояние - *Страх* - повсеместния, проникващия във всички пластове, във всички фибри на обществото страх от наказания, санкции, преследвания. Той бе станал неразделен от нашата същност, доминираше я (по-точно: деформираше я), замествайки я с нещо друго, неистинско, чуждо, което насочва поведението и определя решенията. Не, не решенията (ние не решавахме) - то определяше нашите постоянни терзания: Да кажа ли въпреки всичко истината? Как да напиша това, което мисля? Да го предложа ли за печат? Мога ли да го направя тъй, че да не бъде разкрито? А ако се разкрие, ще издържа ли последствията? Рискувайки сам, не поставям ли под реална заплаха други, между тях и близки? Имам ли право на това?

Тези постоянни страхове, тези нестихващи терзания и колебания вцепяваха, парализираха волята, обричаха ни на мъчителна пасивност или на цинично приспособленство. Преживелите онова време помнят: с повод и без повод ни влачеха по събрания и все за нещо ни агитираха. След туй подканяха да се изказваме - правеха се на учудени, че не реагираме, че мълчим: нали „априлската линия“ е отхвърлила „деформациите на култа“, нали е възстановена законността, нали вече всеки има право и свобода на критични оценки! Прочее, критикувайте смело, другари!...

Ние обаче продължавахме да мълчим. Всеки от нас отлично помнеше не един случай, когато изказалият се просто изчезваше. Концентрационните лагери продължаваха да прибират „враговете на народа“. По едно време „великият китайски кормчия“ Мао дори издигна удивителен за комунистически ръководител плуралистичен лозунг: „Нека цъфтят всички цветя! Нека се състезават всички идеологии!“

Наивниците - все елитни интелектуалци - се хванаха на въдицата, разкриха се и бяха изклани...

Ето защо не вярвахме на комунистическите обещания. Трудно ни беше да повярваме и на тяхната, Априлска пролет“. Отлично го изрази отново РАДОЙ РАЛИН в една своя парабола, включена в сценария на „естрадно-сатиричното ревю“ *Импровизация* (1962), но естествено останала тогава непоставена. Ще си позволя да я цитирам цялата:

В село Долно Ескимосово

Ескимоско село. На преден план две-три ледени юрти. Мякът се минаващи фигури. Страшна вихрушка помита всичко... Вихрушката затихва. На хоризонта се очертава бледо кръгче от батерия-прожектор. Идва първи ескимос и бие барабан.

ПЪРВИ ЕСКИМОС: Братя! Другари!... Хора!... Елате да видите чудесното Северно сияние!

Свърши се зимата, стопля се климатът! Край на страшния ледников период!

(От юртите се показват накачулени ескимоси.)

ПЪРВИ ЕСКИМОС: Хайде, излизайте! Стига сте се душили в тези тесни дупки!

На чист въздух! На слънце и простор!

(Ескимосите правят крачка, но застават.)

ПЪРВИ ЕСКИМОС: Размразяване, братя! Край на ледниковия период! Посъблечете се, понагрейте на слънцето схванатите си стави! Раздвижете си телата, роби, роби на леда!

(Ескимосите напускат юртите, озъртайки се плахо.)

ПЪРВИ ЕСКИМОС: А бе, манете ги тия скапани униформи. Нека малко да ви погали слънцето. Вижте го колко е хубаво!

(Ескимосите се разсъбличат, кой по-колебливо, кой по-бързо, някои са вече по гащи... Нова, още по-силна вихрушка. Сграбчили дрехи в ръце, ескимосите се изпокриват. Пейзажът опустява. Бледото сияние изчезва. Вихрушката затихва, Бледото сияние отново се мерзелее.)



Христо Йотов
Едно дълго пътуване, 1996

ПЪРВИ ЕСКИМОС: Хей, другари! Братя! Хора на ледения труд! Вдигнете се да видите чудесното северно сияние! Свърши завинаги страшният ледников период...
(От входа на колибите не се подава никой.)

ПЪРВИ ЕСКИМОС: Хайде, стига сте се крили в тези ледени леговища!
(Никакъв отзвук.)

ПЪРВИ ЕСКИМОС: На слънце, братя!... А бе, вие не разбирате ли, че този път наистина има размразяване? Какво сте се свили? Я скоро да излезете вън, че като грабна някоя буца лед, ще ви дам един страх и едно криене!...
(След като не е получил и този път резултат, той се приближава към входа на едната колиба и крещи:)

Хайде, излизайте, излизайте навън, неверници такива! Има размразяване!

ВТОРИ ЕСКИМОС: (Подава глава от съседната юрта)

А БЕ ТО, ЧЕ ИМА, ИМА, НЕ ЧЕ НЯМА!...

АМА НАШЕТО СЕЛО СЕ НАМИРА НА СЕВЕРНИЯ ПОЛЮС...

Завеса

СЛЕД ВСИЧКО КАЗАНО - отново на въпроса: кое все пак направи възможно публикуването на този труд? Мисля, че обяснението би могло да се опरे на няколко неща:

1. Започнат през 1961 година, ръкописът бе предаден в издателството и рецензиран в началото на 1968. През целия този период „Априлската“ казармена система на команди („Свободно!“ и „Мирно!“) и простудната атмосфера на постоянни резки амплитуди от „размразявания“ и „замразявания“ все пак предполагаха някакви епизодични „либерални жестове“ от страна на властващите поне дотолкова, доколкото да не се забравят тържествените им уверения, че сме били скъсали със зловещата сталинска епоха.

Формално-декларативни, демагогски и ефимерни, те обаче, както казах, се използваха като алиби за частични отклонения от партийната догматика, за „опипващи“, предпазливи новаторски решения. В такива моменти редакторите, склонни към по-толерантно поведение, също си позволяваха повече свобода на действие: случваше се да подписват за печат статии и дори книги, съдържащи нови, нестандартни, а понякога и забулено-еретични постановки, преценки, изводи. Не ще и дума, че някои от тези актове на търпимост завършваха катастрофално - с уволнения и тежки наказания.

Ръкописът на *Естетиката* бе рецензиран и одобрен в един от тези краткотрайни периоди на относително спокойствие - беше времето на „Прахката пролет“, която отново разпали (уви, отново напразно) надеждите ни за промяна. Когато завеждащ-редакцията го прочете, покани ме у дома си и доверително сподели: „Аз ще го разпиша за печат, пък те, ако решат, нека да ме уволнят.“

2. Отхвърляйки догматичните стереотипи и тоталното отрицание на модерното изкуство, моето изследване се основава върху фактически установената предпоставка за *антибуржоазния* генезис и характер на авангардизма. Предполагам, че такова обяснение, макар и противоположно на официалното, е попадало на идеолозите с класово-партийно мислене. Какво по-добро от това да се докаже, че толкова хваленият днес на Запад модернизъм е заченат, роден и се е развил в опозиция на буржоазните ценности и буржоазните институции!

Няма съмнение, че положително са били оценени и критичните ми резерви срещу някои тези на модернистичната естетика, както и срещу деструктивния и нихилистичен патос на доведения до крайност естетически пуризм. Авторите на малкия брой добронамерени отзиви, появили се в печата, охотно подчертаваха тези моменти, очевидно преследвайки няколко цели: първо, да намерят оправдание за собствената си толерантност; второ, да ме защитят от евентуални нападки, и, трето, най-главното, да утвърдят книгата.

След публикуването ѝ, от началото на 70-те години и през целия следващ четвърт век - до краха на комунистическата система през 1989 г., процесът на относителна либерализация в областта на българската култура (главно в пластичните изкуства) се усили и доведе до безспорни резултати: към делото на поколението именити художници между двете световни войни, някои от които продължаваха повече или по-малко интензивно да творят, се прибавяха интересните експерименти на младите, изявили се в периода след Първата младежка изложба (1961). Въпреки че социалистическият реализъм формално не губеше ни най-малко позицията си на официална и задължителна естетика, на дело той изпадна в безизходна криза, ерозираше неудържимо и може уверено да се каже, че през втората половина на въпросния период почти липсваха сериозни български художници (в кавалетните жанрове), които да се съобразяват с неговите анахронични и стерилни императиви. Доминираха естетските, идейно-неутралните решения с разнообразна стилистика: експресивно-лирични, синтетични, конструктивистични, пластично-монументални, декоративно-фолклорни, наивистично-разказвателни, нео- и хиперреалистични, фотоколажни техники, фантазно-визионерен имажинизъм и т. н.

За всеки осведомен е ясно, че подобен стилистичен плурализъм означаваше не просто фактически край на казионната соцреалистическа догматика, но и все по-благоклонно обръщане към уроците на западноевропейския класически авангард.

За да им се противопоставят, към края на 60-те години партийните идеолози измислиха фамозната теория за „*малката и голямата правда*“, приписана естествено на „архитекта на Априлската линия“ Тодор Живков. Не ще и дума, „голямата правда“ беше комунистическата идеология и свързаната с нея тематика; „малката“ пък - всичко останало, сиреч грубата, неподправена действителност. Всяко отклонение от партийната линия - от субективните лирични интроспекции и плахите опити за социална критика до идейно-неутралните, фолклорно-гротескните и чисто естетските решения - се отнасяше към негативната партия на „малката правда“ и при необходимост (за сплашване и назиждане) можеше да стане обект на остро партийно и обществено порицание с всички произтичащи последици. И макар че теорията не загуби своето идейно-естетическо и партийно-педагогическо предназначение до „дворцовия преврат“ през но-



Цвятко Дочев

Из арабския свят, 1976

ември 1989 г., на практика от средата на 70-те години тя се прилагаше все по-рядко и по-несръчно, предимно в литературата, театъра и киното. В пластичните изкуства, за щастие, тя почти престана да функционира. С всички възможни резерви може да се каже, че там новаторите и модернистите диктуваха положението.

КОЛКОТО И ДА Е ИНТЕРЕСНО, тук е невъзможно, пък и едва ли е нужно да се спирам подробно на дълбоките причини, довели до тази толкова съществена естетико-художествена преориентация. Без съмнение, комунистическата власт се виждаше принудена да размества акцентите на своята политическа стратегия: перманентната криза в икономиката придобиваше такива застрашителни мащаби и „сияйното бъдеще“ изглеждаше тъй несигурно, да не кажа мрачно, че от края на 70-те години изкуството ни (без да се изпуска напълно партийният контрол) можеше да бъде оставено да се развива сравнително по-свободно, дори да търси изяви и признание на Запад сред конкуренцията на авангардни художници. (За целта бе създадена специална, доминирана от службите на ДС външнотърговска организация *Хемус*.)

Любопитно е, че този процес, който безспорно имаше своята търговска страна, съответстваше и на личните реформаторски амбиции на някои бивши партийни и държавни функционери с относително либерално мислене - „относително“, защото никога не прекрачиха строгите рамки на партийната догматика. Те бяха натрупали безскрупулно върху гърба на народа богатство и имоти, както впрочем цялата номенклатурна класа; разкошните им просторни къщи, апартаменти и вили бяха обзаведени според високите европейски стандарти с вносни и скъпи вещи. Бидейки идеологически и психологически обвързани със съветския Изток (Русия и Москва), на който дължаха привилегированото си битие, една от големите им и най-приятни страсти бе пътуването из „гнилия“ капиталистически Запад (естествено на държавни разноски), откъдето се завръщаха с тежки куфари, нараснали валутни сметки и бетонно самочувствие. На родна територия специалните, създадени за тях магазини КОРЕКОМ (вън от свръхсекретната „продоволствена“ система на ЦК и на УБО) им предлагаха отново луксозни вносни стоки срещу твърда, но смешно евтина капиталистическа валута. Децата им учеха в чужди гимназии (предимно английски), след туй по съвети на родителите или по препоръка на Комсомола много от тях се посвещаваха пресметливо на марксистко-ленинските полу- и псевдонауки за външнотърговски отношения (юриспруденция, дипломатия и прочие), чийто старт се даваше задължително в Москва, но крайната цел сочеше неотклонно капиталистическия Запад; там специализираха в реномирани буржоазни университети, готвеха се за високите административни служби, които ги чакаха, и - най-съблазнителното - за евентуална доживотна дипломатическа кариера (органично свързана с изпълнението на КДС-арски функции), разбира се, по възможност пак на Запад. Изобщо биваха грижливо отглеждани, за да ни ръководят. Битът им представляваше курioзна и почти абсурдна смесица от генетична вярност към сиромашката социалистическа система и инстинктивно преклонение пред богатия буржоазен свят: гледаха домашни видеофилми (включително уестърни, крими и порно),

слушаха с удоволствие „упадъчна“ поп-музика, четяха буржоазна (а съобразно личните вкусове - и булевардна) преса, притежаваха книги (между които еретични), строго забранени и абсолютно недостъпни за обикновения българин; позволяваха си дори да разказват в техния си тесен кръг „нецензурни“ политически вицове, а понякога и да се гаврят със собствената си власт и с реалния социализъм, за което други биваха пращани в затвор или в лагер. Знаеха, че на тях нищо лошо не може да им се случи. Бяха недосегаеми. Изобщо сполучливо и цинично играеха ролята на плейбои-либерали, дори (Боже, прости!) на дисиденти, поне в собствените си очи.

Дъщерите пък в голямата си част се отдаваха на изкуствознанието. Странно и почти феноменално бе подобно силно влечение у недосягаемите ни властници към тази дисциплина на изящното. Завършили и специализирали в чужбина (главно в Москва и Ленинград), някои от тези номенклатурни галеници наистина издаваха книги, подготвяха дисертации, публикуваха статии; на други им ги съчиняваха, но всички, писали-не писали, получаваха научни звания, университетски катедри, престижни и добре платени ръководни постове. Все те, едни и същи, въпреки всичко ограничени и недоучени, години наред ни представяха и на международните конгреси, конференции и симпозиуми из световните артистични метрополии (по естетика, история на изкуството, художествената критика)...

Такова поприще и подобни влечения естествено не минаваха без формирането на лични художествени колекции, най-вече от произведения, подарени от самите художници, които - при съществуващия кастов монопол - с основание очакваха срещу това съответни услуги и жестове на феодално благоволение - за себе си и за своите семейства. Интересно е, че в домашните колекции на номенклатурната класа, противно на официалната им политика, доминираха модерни български майстори, а съвсем не соцреалистическата „класика“, предназначена за масова пропагандна консумация. В това отношение ролята на поощрителен пример и модел играеше дъщерята на „първия държавен и партийен ръководител“, която в качеството си на министър и член на Политбюро демонстрираше високо „меценатско“ самочувствие, поддържаше „Салон“ от подбрани интелектуалци (действителни и мними) и замисляше внушителни, да не кажа грандомански (за окаяното ни социално положение) общонационални културни програми. Тези програми („Леонардо“, „Ръорих“, „Майстора“, „1300 години България“, „Знаме на мира“ и прочие) между другото целяха, от една страна, да повдигнат смачканото ни национално самочувствие, и от друга, по възможност да подобрят престижа ни пред международната обществено-ност, която с пълно основание ни третираше като най-покорния сателит на Москва, активно участващ в тъмни афери с оръжие, наркотрафик и конспирации. От само себе си се разбира, че „европейски имидж“ ни бе нужен също така пред западни банки и финансови институции, от които очаквахме и непрестанно измъквахме огромни заеми, които днес са съсипващо бреме за българския народ.



Димитър Киров

Из цикъла „Разбити икони“, 80-те години на XX век

ВСИЧКИ ТЕЗИ ФАКТОРИ (това предпазливо „отваряне“ на Запад) водеха неминуемо до съществена промяна в отношението към западноевропейския модернизъм. Не толкова на книга, колкото на практика. От средата на 70-те години започнаха да ни гостуват от капиталистическия свят изложби на авангардното изкуство - индивидуални и колективни, някои от които бяха наистина превъзходни: съвременна италианска, испанска, датска живопис (групата CoBrA, обединяваща датски, белгийски и холандски художници), съвременно изкуство на САЩ, Япония и Австрия, колекции от Франция (част от Есенния салон, 1980), от САЩ - на Армънд Хамър; индивидуални - на Хенри Мур, Пикасо, Хуан Миро, Хундертвасер, Ив Брайе, Барон Рьоноар, Паскин, Жорж Папазов, Меркадо, Жан Карзу, Роже Сомвил, Хосе Кабалнеро...

И макар че тези изложби представяха автори и течения на модерното изкуство, реакциите на масмедияте и на специализираната критика бяха изцяло утвърдителни. Нищо не бе останало от някогашната агресивна нетърпимост, от хулиганския политически жаргон на сталинистката епоха. Имаше основания да се смята, че „ледниковият период“, поне в тази област на българската култура, е отминал. То личеше и от няколко държавно подкрепени инициативи:

1. Създаване на Музей за чуждестранно изкуство с голяма сбирка от новозакупени произведения на модерни (предимно френски) автори, открит през 1985 г.;

2. Разрешено присъствие на (подбрани) български художници в парижкия Есенен салон (от края на 70-те години).

3. Организиран от СБХ изложби с международно участие (биеналета на живописиста и графиката - в София и Варна), където авангардните решения на западноевропейски майстори биваха утвърждавани, а понякога дори награждавани, когато журито прецени, че са изпълнени с оригинална мисъл и респектиращо майсторство.

С други думи, все по-меродавни и водещи ставаха естетико-художествените, а не идеологическите (партийни) критерии.

През септември 1982 г. бях куратор (тогава се казваше „комисар“) на наша изложба, която гостува в Токио при откриването на Общояпонския изложбен сезон. Беше представено най-доброто от съвременното изкуство на тази интересна страна. Зрелището се оказа наистина внушително. Нашата колекция бе включена в салона на художественото обединение *Ника-кай*. Бях подбрал 50 живописни платна от следните художници: Атанас Яранов, Генко Генков, Димитър Казаков, Димитър Киров, Христо Симеонов, Емил Стойчев, Димитър Буюклийски, Дечко Узунов, Веса Василева, Лика Янко, Вера Недкова, Йордан Кацамунски, Светлин Русев. Всеки, който познава тогавашното ни изкуство, знае, че това бяха изявени имена, признати за едни от най-талантливите и - според съществуващите критерии - едни от най-модерните ни художници. При пълната липса на произведения със соцреалистическа тематика нашата сбирка се отличаваше (позволявам си да кажа) със субективно, изповедно, дори чисто естетско звучене.

В дискусиата, която последва, един от японските художници - експресивният абстракционист СУДЗУКИ, интелигентен и симпатичен живописец от възрастното поколение, очевидно озадачен, почти ме апострофира:

- Извинявайте, но ние знаем - каза той, - че вашето официално изкуство е социалистическият реализъм. А тук няма и следа от него. Какво представлява то всъщност: каквото го знаем, че е, или каквото тук го показвате, може би специално за нас?

- А като какво по-точно го знаете? - попитах на свой ред.

Судзуки обясни:

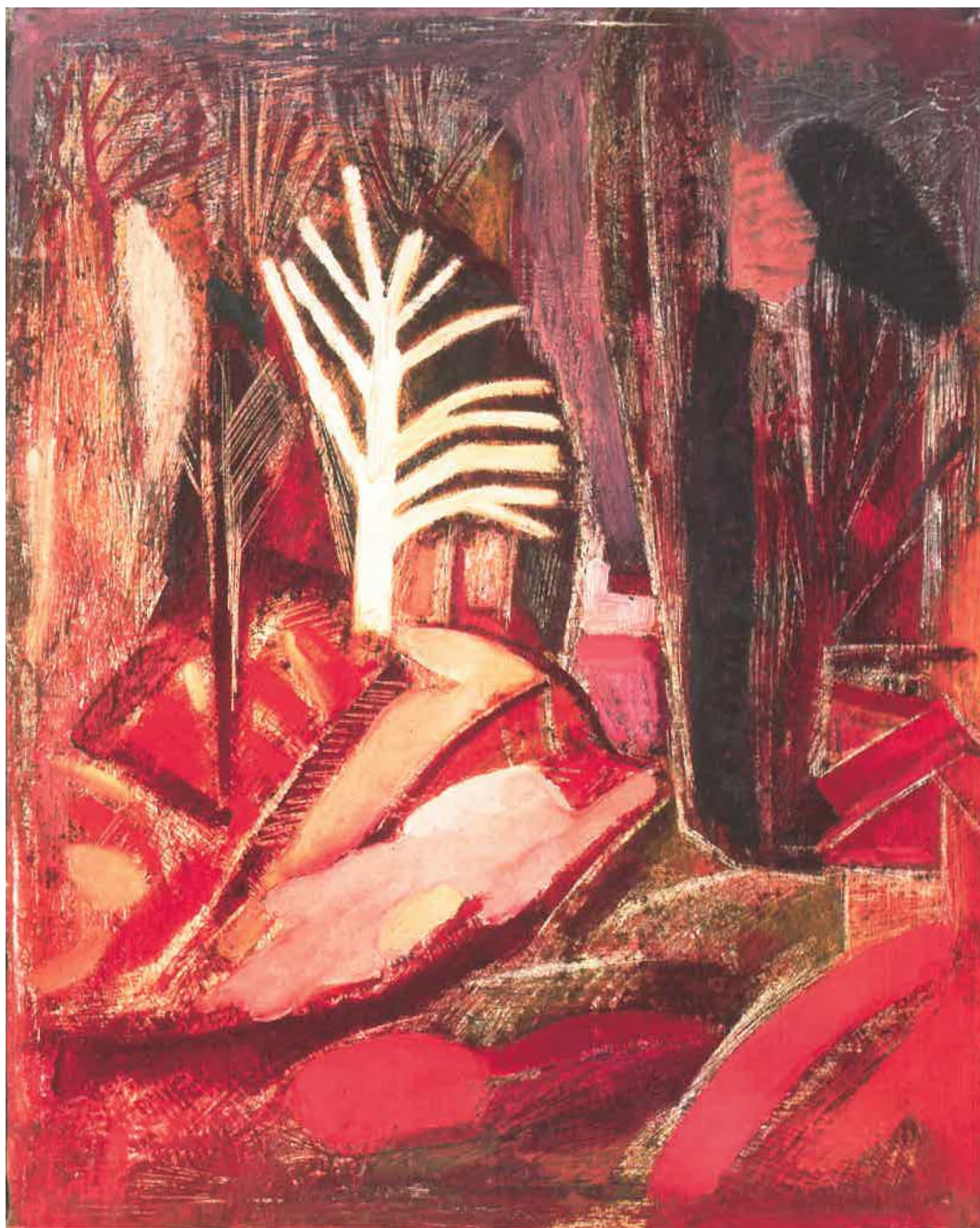
- Естествено - с комунистическа партийна тематика: академично-реалистични картини, които прославят и пропагандират вашата революция, вождовете ви, социалистическото строителство, социалистическия бит.

- Страхувам се, че представата ви за българското изкуство, г-н Судзуки, е малко поостаряла - отвърнах. - Вярно е, че по нашите изложби и днес има доста такива произведения. Някои от тях и техните автори дори продължават да получават държавни отличия, но не са те, които дават характерния облик и високото равнище на съвременната българска живопис; в чисто творчески смисъл не те са водещи и не те формират естетическия вкус на просветената публика. Това вършат представените тук автори и много други не по-малко талантиви техни колеги, които, за съжаление, по липса на достатъчна експозиционна площ отсъстват. Ето защо, понеже ми бе предоставена лична свобода на подбор, аз ви показвам тъкмо техни произведения.

РАЗБИРА СЕ, НАИВНО БЕ ДА СЕ СМЯТА, както мислеха някои, че този процес на либерализация в областта на пластичните изкуства, тази преоценка на соцреализма и модернизма засяга автоматично останалите сфери и пластовете на българската култура. Още по-малко - обществените структури. След трагичния крах на Унгарското въстание през есента на 1956 и особено след смазването на Пражката пролет (1968) всички илюзии в това отношение бяха загубени. *Тоталитарният режим отлично знаеше къде, как и доколко да отпусна примката.* В средата на 80-те години един от нашите партийни идеолози и функционери (социолог по специалност) сметна дори за необходимо публично да лансира куриозната идея за т.нар. „социални отдушници“: щом се натрупа малко повече социално недоволство (а то се трупаше непрестанно повече от четири десетилетия), просто се налагало да се пускат в действие „отдушници“: сменят, например, един негоден и компрометирал се ръководител с друг (обикновено също толкова негоден), разрешават (какво благоволение!) на всеки, който желае, да си пусне брада или дълга коса, да носи дънков панталон, да креши колкото си иска на футболното игрище, да участва в (организирани и внимателно контролирани) дискусии, да има свое хоби, да слуша и да разказва вицове (само не и политически!)...

Ролята на „социалните отдушници“ била толкова важна и необходима, че тяхното действие трябвало да се планира (т.нар. „превантивни отдушници“), когато например се налагало партията и правителството да предприемат „непопулярни мероприятия“ (да речем, поредното покачване на цените, „възродителния процес“ или кое да е от безбройните им безобразия). „В такива случаи - пише авторът - ролята на отдушник играе обстойната разяснителна работа за обществената необходимост на „непопулярното мероприятие“ (виж сп. *Съвременник*, бр. 2, 1985, С., 347-359).

Генко Генков
Бялото дърво, 1960



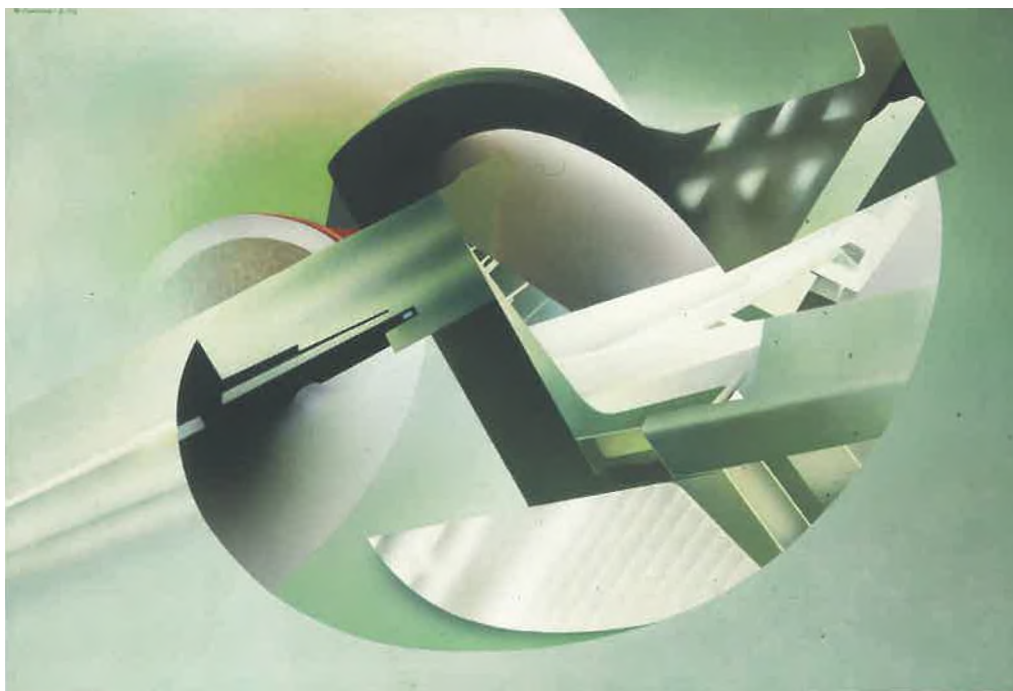
Хитро измислено! Усетиш ли, че положението става неудържимо, пускаш в действие и внимателно регулираш „социалните отдушници“ (както при парен котел). Така хем запазваш непокътната деспотичната система, хем даваш вид, че я либерализираш.

Всъщност проникателните твърде рано разбраха коварното действие на този механизъм. Според думите на един румънски дисидент „*Либерализацията в източните комунистически режими свършваше там, откъдето трябваше да започне свободата.*“ По друг начин изрази това угнетително състояние живеещият в изгнание наш професор по право КОНСТАНТИН КАЦАРОВ в своя труд *Проиграната победа* (Женева, 1967; бълг. изд. 1994):

Тъй наречената „либерализация“ в социалистическите страни на Източна Европа, често пъти обрисувана на Запад с привлекателни краски, твърде много приличаше на облекчаване на режима на затворник, комуто един хубав ден - без да е известно докога - осигуряват не чак толкова брутален надзирател, който от време на време му подхвърля вестник или цигара. Естествено в очите на осъдения този факт не е за пренебрегване и в мигове на депресия той му отдава съществено значение. От всичко това обаче присъдата не се променя, а лишаването от свобода остава единствена реалност.

Често през годините съм си мислел дали публикуването на моята *Естетика* през онова ужасно време не е било едно от дребните благоволения, подхвърлени от „Надзирателя“.

Днес е друго. Затворническите стени са срутени под натиска на абсурдите, които ги бяха изградили. Бруталният „Надзирател“ е сменил бранша и маниерите - назначен е от тайните служби на



Христо Симеонов
Движение по спирала
1978

Партията-майка буквално в 24 часа за „национално отговорен бизнесмен“; станал е „кредитен милионер“ (банкер, акционер, крупен предприемач, капиталист), сиреч мародер, хищно измъквач от държавната хазна (и от наивни вложители) милиони и милиарди, за да ги внася на своя, респективно партийна, сметка в западни банки, в тъмни афери и инвестиции, в псевдонезависими медийни структури (вестници, списания, телевизионни и радиоканали), да закупува и строи фантастични имоти (чак във Флорида и Калифорния!)... И всичко това върху фона на ужасяващата бедност, до която е докарал обикновения българин и небивалата разруха, причинил на държавата. Разбира се, въпреки привидностите тук за компетентност, квалификация, професионализъм в нормалното разбиране на тези думи е смешно да се говори. За морал пък - кошунствено. Някогашните партийни началници и техните млади заместници днес са предрешени като „леви демократи“ - все от „модерната“ стогодишна блудница. Зачеват в греховната ѝ утроба нови „социалистически“ формацийки с неокомунистически, „либерални“ и „социалдемократични“ претенции, увлечени в интриги и междусобици от типично византийски стил. Изкуството най-после е оставено на мира. То вече не ги вълнува, освен като обект на капиталовложения - за лични или фирмени колекции. В действителност, въпреки демагогската им реторика, към която тъй или иначе са принудени да прибегват, не ги вълнуват и идеите, прословутата им „хуманитарна“ идеология, с която сръчно ловяха лековерните. В момента ги интересуват само парите и властта - откровенно и цинично. И ги държат с всички възможни средства: парите заради властта и властта - заради парите.

Освободен от идеологическата опека, но попаднал безпомощен в джунглата на т. нар. свободен пазар, българският художник (съобразно своето положение, характер, манталитет и възможности) се люшка между крайни състояния: от стъписващото отчаяние и гъвкавото адаптиране до агресивната пробивност и саморекламата. Според вкуса на клиента изкуството му се връща към отминали форми, експлоатира и елементаризира откритията си, повтаря механично познатото или в по-редки случаи (когато е спонсориран) - следвайки доминиращи тенденции в съвременния западен авангард, - провокира с наивно скроени модели и форми, почерпени от репертоара на постмодернистичния неодадаизъм: асамблажи, акумулации, агломерации, инсталации и прочие, където антиизкуството безцеремонно заема мястото на изкуството. Изтрыгнало се от гравитационните сили на традицията (включително и от традициите на класическия модернизъм), то полита стремглаво с лекомислено самочувствие към хаоса и нищото.

Като имитират драмата на западната духовна криза, нашите нови авангардисти сериозно рискуват да изглеждат понякога комични. А кой знае дали националната трагедия, която днес изживяваме, не намира истинския си израз в техните абсурдни акции!

Тъй или иначе, изправени сме пред прага на нова епоха. Тя принадлежи на младите. Не зная дали ще им донесе щастие - то е толкова относително и трудно постижимо, - но дано поне им спестят гнета и кошмарите, които изпылваха нашия живот. Ако екипираното по-горе ги накара да почувстват нещо от бремето, което сме носили, вярвам, че ще ни простят слабостите и прегрешенията, на които волно или неволно ставахме жертви.

Д. А.
Април 1996



Димитър Арнаудов
Алея в парка, 1974

Предговор

към изданието от 1969 година

ПРЕДЛАГАНИЯТ ТРУД, КАКТО ПОДСКАЗВА И САМОТО ЗАГЛАВИЕ, е теоретическо изследване на модерното изкуство, изследване на неговата своеобразна естетика. Следователно в него читателят няма да намери имена, събития и дати, подредени в прецизна хронологическа последователност, с каквито изобилства съвременната литература върху модерното изкуство. Отделните глави следват основните черти и проблеми на естетическата концепция, обусловила характерната му еволюция, а историческите факти са групирани около тях, за да ги откроят по-релефно.

Такъв изследователски подход, макар и нелесно осъществим, несъмнено има своите предимства пред чисто историческия: изхождайки от фактите, той цели да разкрие *вътрешния им смисъл* и да подчини на една „интелектуална схема“ онова, което в непосредствения ход на историята изглежда многообразно, разнопосочно и хаотично. Наред с това той носи и своите неизбежни несъвършенства: известни повторения, от една страна, и, от друга - празноти при реконструкцията на историческия процес. Повторения - защото някои художествени явления се разглеждат в почти всички глави, макар и от различни гледни точки, и празноти - защото никое теоретическо изследване не е в състояние да обхване цялото богатство от конкретни факти дори когато някои от тези факти сами по себе си са твърде значителни.

Строго взето, обект на този труд е естетиката на модерната *живопис*. Приведеният материал от другите изкуства има спомагателно значение. Неговата роля е да доизясни, конкретизира и обогати извлеченото от анализа на живописиста. И ако все пак предпочитам да говоря за модерно изкуство вместо за модерна живопис, то не е само поради тия позовавания (на места впрочем твърде обстоятелствени), нито поради инерцията на традиционната словоупотреба, която и до днес с думата „изкуство“ обозначава пластичните изкуства (за разлика от литературата), но главно защото съм убеден, че валидното за естетиката на модерната живопис *mutatis mutandis* важи и за другите области на модерното изкуство; и защото именно модерната живопис със своите дръзновени опити трасира пътя, по който тръгват другите изкуства, в нея изкрystalизира естетиката на модерното изкуство в най-чистия, бих казал, класически вид.

Ръководен от подобна методология, ще огранича изследването си в един период от приблизително 70-80 години. Началната граница на този период би могла да се постави около средата на XIX век, когато започва да се извършва радикална промяна във възгледите и творчеството на европейските художници, от която се ражда модерното изкуство, а крайната граница - около 30-те години на XX век, когато тия възгледи, вече сравнително отчетливо оформени в своеобразна естетика, се реализират последователно в художествената практика и сами изчерпват възможностите си за развитие. Разбира се, „отсичането“ на един повече или по-малко голям фрагмент

от живия, непрекъснато протичащ исторически процес е винаги условно и относително. Поради това, когато се е налагало, неговите граници са били разширявани, за да обхванат и явления, които, без да принадлежат на същинската история на модерното изкуство, са в състояние да го направят по-ясно в неговия характер и принципи.

Въпросното ограничаване на историческите рамки е съпроводено и с ограничаване в *географски* смисъл. Както читателят сам ще установи, говорейки за модерното изкуство, аз почти навсякъде имам предвид изкуството на Франция, и то по простата причина, че точно тя е неговата родина, че Париж пръв вижда и изживява скандала на всички ония „естетически странности“, които в своята цялост съставляват предмета на моето изследване. Приносът на неколцина художници, като Кандински, Малевич, Мондриан и други, които създават своето дело извън Франция, всъщност означава в най-голяма степен продължаване и доразвиване на търсенията на Парижката артистична школа.

Навсякъде в книгата съм се стремил да излагам съответните мисли и възгледи на чуждите автори по първоизточниците. При това позволил съм си многократни позовавания и цитати. Чрез тях читателят ще може да чуе от самите представители и защитници на модерното изкуство принципите на това изкуство, мотивите, които го движат, аргументите, които го утвърждават, и в крайна сметка да проникне в действителната атмосфера, която го обгръща. Критична преценка на тия принципи и аргументи се прави в края на всяка глава или пък се съдържа имплицитно в начина, по който е описано развитието на една или друга художествена тенденция.

Разбира се, разгледаните тук насоки и школи ни най-малко не изчерпват цялото модерно изкуство, а още по-малко изкуството на съвременния Запад изобщо. Плуралистично, многопосочно и противоречиво в своите търсения, както е плуралистично и противоречиво в своята социална основа, то става арена, на която често се борят коренно противоположни естетики и художествени платформи. Така, ако съвременният абстракционизъм е логически приемник на естетиката на „чистото“, социално неангажирано изкуство, то наред с него съществува и едно друго изкуство, което, без да пренебрегва реалните пластически постижения на модерните художници, вижда своето призвание в общественото служене, в борбата за един естетически идеал, тясно свързан с идеала за нов, по-висок, по-хуманен обществен ред. Това изкуство чрез имената на едни от най-ярките творци на нашата съвременност доказва, че е в състояние да възроди най-доброто и най-жизнеспособното от старата художествена традиция, което някои безкомпромисни представители на модернизма в своя фанатичен поход към „чистота“ унищожават или поставят под въпрос.

Накрая не е излишно да се отбележи, че настоящият труд бе замислен и написан не само като естетическо, но и като социологическо изследване на модерното изкуство. Обективни трудности обаче осуетиха цялостното му отпечатване. Все пак надявам се в недалечно бъдеще да публикувам и останалата, социологическа част - безусловно необходима за пълното разбиране на сложната и противоречива проблематика, която поставя модерното изкуство и неговата естетика.

Д. А.
1968 година

Пьер Сулаж
Без заглавие, 1973



Въведение

ПРИ ПЪРВО И ПОВЪРХНОСТНО ЗАПОЗНАВАНЕ С ИСТОРИЯТА на модерното изкуство човек остава смаян от противоречивото и несвързано многообразие на индивидуални търсения, направления и школи, които то демонстрира в своето едновековно развитие. Никога европейската културна история в един сравнително малък отрязък от време не е виждала такова трескаво изобилие от нови художествени форми. Средновековното изкуство господства в европейската култура няколко столетия; няколко столетия продължава и триумфът на неокласицизма - наследник на великите ренесансови традиции; първата половина на XIX век е по-„щастлива“ - тя изживява дебюта на две нови художествени явления: романтизма и реализма. След тях обаче настъпва ерата на оная необхватна и извършваща се в шеметно и все по-засилващо се темпо смяна на стиловете, която образува драматичната история на модерното изкуство. Импресионизъм, дивизионизъм, символизъм, набизъм, неотрадиционализъм, фовизъм, аналитичен или синтетичен кубизъм, експресионизъм, примитивизъм, футуризм, симултанеизъм, лъчизъм, орфизъм, супрематизъм, неопластицизм, конструктивизъм, пуризм, дадаизъм, сюрреализъм, магически реализъм, ташизм и т. н., и т. н. - зад всяко от тези мъчно произносими и изкуствено съставени имена се крие една художествена насока, чието съществуване най-често не трае повече от две-три години дори когато с въодушевен месиански тон обещава трайна реформа в изкуството. При това всеки от представителите на тези направления изобщо не желае да бъде причисляван към каквато и да било школа. Защото школата предполага относително устойчива система от предварително установени естетически принципи, на които художникът е длъжен да се подчинява, а модерният художник е индивидуалист в най-дълбоката си същност: неговата амбиция е да бъде неповторим, да създаде нещо ново, оригинално, абсолютно различно от сътвореното от другите. И тъй като този стремеж към оригиналност понякога приема куриозни (от гледна точка на традиционния вкус) форми, човек трудно може да се избави от впечатлението, че историята на модерното изкуство не е нищо повече от история на капризни, понякога забавни, а най-често скандални игри с формата от страна на провокационно настроени художници.

Това впечатление се усилва от съзнателното или несъзнателно сравнение, което всеки е склонен да направи между характера на традиционното изкуство и проявите на артистичния авангард. Докато там владее очевидна историческа приемственост, континуитет на художественото мислене, тук човек се чувства свидетел на внезапни експлозии, на резки „мутации“ в живота на формите; докато там е налице един обективен формообразуващ принцип, осигуряващ относително стабилен критерий на естетическото съждение - природонаподобителното изображение, тук заедно с разколебаването и изчезването на този принцип изглежда, че се разколебават и изчезват всички надежди за общовалидност на естетическия опит. Човек се чувства объркан, несигурен, лишен от опора. Тази обърканост придобива още по-изострени форми, когато се разбе-

ре, че модерните художници, дори когато външно изхождат от сходни идеи, всъщност непримиримо враждуват помежду си, и то така, че една нова художествена формула, току-що ликвидирала насилствено своята предшественица, веднага се оказва нападната и сломена от друга, преди още да се е избистрила и утвърдила. При тези агресивни междусобици историята на модерното изкуство придобива още по-хаотичен вид - тя заприличва на огромен архипелаг, чиито острови - разхвърляни безредно - изглеждат лишени от всякаква връзка.

В действителност обаче, ако повърхностният преглед бъде заменен от задълбочено критическо изследване, ако, както се изразяват философите, човек направи усилие да премине от явлението към същността на обекта, неизбежно ще се натъкне на една мрежа от вътрешни зависимости, които превръщат хаотичната видимост в *органична цялост*, в непрестанно променлив, но подчинен на определени закономерности феномен. Свързващият принцип - това е естетиката на модерното изкуство, сиреч кохерентната съвкупност от идеи, които го движат, неговото отношение към действителността, природата и живота, към проблемите на настоящето и миналото, морала и науката, възгледите му за смисъла на изкуството, за неговите цели и задачи, за мисията на твореца, за сюжета, съдържанието, формата и т. н. И ако непосредствените конкретни прояви на това изкуство представляват истинско вавилонско смесение на езичите, тук, в най-общата сфера на идеите, се съзира относително единство; като че ли една обща духовна атмосфера го обгръща и стопява в динамично цяло със свой вътрешен смисъл, своя логика и закони на развитие. Ако можем само за миг да се абстрахираме от детерминиращата роля на социално-икономическите условия, картината би наподобила Хегеловата идея за някакъв анонимен „обективен дух“, който, отправен към определена цел, си пробива път през неизброими исторически случайности и подчинява индивидуалната воля на художника, въпреки неговото самочувствие, че твори абсолютно непринудено само това, което си поиска. МАТИС, изглежда, е схванал много добре силата на тази необходимост, когато, в пълен разрез с индивидуалистичната психология на модерния художник, пише:

Ние се раждаме със сетивните възприятия, свойствени на определена епоха. Ние не властваме над нашето творчество. То е вън от нашата воля.¹

От гледище на този детерминизъм, който, разбира се, очистен от всякакви елементи на фатализъм, ни най-малко не отрича личната свобода на твореца, а само я ограничава, поставяйки я в реални исторически рамки, историята на модерното изкуство престава да изглежда като безредно струпване на естетически куриози и се превръща в това, което е: *един динамичен процес, всеки етап от който, запазвайки неповторимото си своеобразие, участва като необходимо звено в изграждането на цялото*. Така всяка художествена насока или школа, всяко значително творческо дело, дори най-парадоксалното на вид, се оказват вътрешно свързани с определени тенденции на предшестващото развитие, чиито тенденции те продължават и от своя страна служат за източник на нови, най-често още по-парадоксални търсения. Абстракционизмът например, разглеждан сам за себе си, без връзка с предшестващите го звена, изглежда като странно отрицание на всичко, сътворено преди него, като самотен остров сред океана на художествените явления. В действителност обаче (както ще видим) той е закономерен продукт на

цялото развитие на модерното изкуство, пълно и безкомпромисно осъществяване на неговата естетика - или по-точно - на една нейна идея. Привидно изолираният остров (нека повторим още веднъж нашето сравнение) се оказва дълбоко под водите, свързан в непрекъснат масив, на който е само една от видимите части.

Кои са характерните черти на този спояващ фактор - естетиката на модерното изкуство, - ще се опитаме да разкрием в следващите страници. Тук обаче е необходимо да отбележим, че тази естетика не би трябвало да се разбира като предварително установена и уточнена в подробности теоретическа платформа, по която художниците едва ли не са се уговорили да творят. Макар че не са редки случаите, когато началото на една нова проява на авангардизма се съпровожда с шумни манифести (например при футуризма), в които се излагат нейните характер, цели и задачи, обикновено теорията идва да утвърди един вече извършен опит.

Теориите - пише АНДРЕ ЛОТ, един от видните представители на модерното изкуство и естетика, - са почивни станции на художника по тайнствения път, който му прокарва инстинктът. При тях не се касае за преднамерени тези, а за едно усилие a posteriori, за отчитане на работа, която не е била замислена предварително. Големите периоди на изкуството са именно периоди на парливи проблеми. Идеите вървят след първите колебливи произведения и подготвят следващите творения. Велики създатели измежду художниците са ония, при които интелектът се старее по възможност да следва отблизо инстинкта, да събира и дешифрира неговите открития и да превърне частта на така достигнатата истина в едно по-високо външение, което привлича нови находки.²

Убеждението на Лот се споделя от мнозина модерни художници. Отчасти изразявайки един реално изживян опит, отчасти под влияние на определени ирационалистични тенденции в западната духовна култура, те охотно прибягват до такива термини като „интуиция“, „подсъзнание“, „инстинкт“, за да обяснят откритието на една пластична формула или началото на ново художествено направление. И трябва да се признае, че в известен смисъл и в редица конкретни случаи те не са далеч от истината. Теоретическото утвърждаване на почти всички насоки в модерното изкуство става едва след като са се създали първите им произведения по един предимно спонтанен начин.

И все пак, колкото и да важи казаното за генезиса на отделни художествени факти, толкова е безсилно да ни обясни защо тези художествени факти са се появили точно в един, а не в друг момент от историята на изкуството и - нещо много по-важно - защо тези факти, които в друга епоха може да останат изолирано явление, свързано само с името на своя създател, сега предизвикват широк обществен резонанс, превръщайки се в „течение“, „насока“, „стил“.

Да вземем например „началото“ и „края“ на класическия авангард: импресионизма и безпредметното изкуство. Както се знае, откритията на импресионизма са резултат от чисто експериментални и в известен смисъл интуитивни налучквания на група художници, но те успяват да станат основа на цяло художествено направление благодарение на своеобразната духовна атмосфера на времето, както и на особеното развитие, до което е стигнала френската живопис на XIX век. От друга страна, безпредметното изкуство - поне според спомените на един от неговите създатели Кандински - е възникнало едва ли не по силата на една „случайност“:

Връщайки се една привечер у дома си, художникът забелязва в полуздрача на ателието една „неизказано хубава“ картина, на която не вижда никакъв сюжет, сиреч предметно изображение. По-късно разбира, че това е негов пейзаж, случайно обърнат обратно. След няколко несполучливи опита да изживее същото „безпредметно“ усещане с вече умишлено обърнати изображения художникът решава да премахне изобщо сюжета от картината. Така той полага основите на едно ново и последно от гледище на логическата еволюция направление в модерното изкуство, устремено към „чистота“ на художествения език. Самият Кандински обаче в друг свой труд с много по-голяма прозорливост обяснява откритието си като плод на определени тенденции в развитието на съвременното изкуство и култура.

Всичко това (както и многобройните факти от подобен род) показва, че „случайностите“ в изкуството могат да извършат нещо трайно само ако художникът е подготвен исторически да извлече съответните поуки, които те му предлагат. Според характера на нашата задача, от целия сложен и многообразен комплекс от формиращи го зависимости ние избираме само ония, които имат непосредствена връзка с неговата художествена практика и поради това придобиват естетическа природа. Както ще видим по-долу, в едни случаи те обгръщат художника като невидима духовна атмосфера, която неусетно и за самия него тласка творчеството му в определена насока; в други случаи - главно при склонните към теоретизиране - те кристализират в една индивидуално изменяща се, но относително постоянна в основните си линии система от идеи и възгледи, която те убедено отстояват.

Тази система ние назовахме „естетика“ на модерното изкуство. Че тя наистина съществува, се доказва не само от последователната и в известен смисъл закономерна еволюция на това изкуство, но и от многобройните естетически трактати, статии, манифести, изказвания на най-значителните му представители. Необикновеното изобилие на тези теоретически източници - дължащо се вероятно на рационалистичния дух на нашата епоха и на желанието на модерните художници да обяснят на стъписаната публика своето „езотерично“ изкуство, - както и най-често техният категоричен тон, им придават неоценима документална стойност. Ето защо ние, които искаме да разберем естетиката на модерното изкуство, охотно се позоваваме на тези свидетелства с убеждението, че онова, което в непосредствения творчески процес носи белезите на нещо спонтанно, неуловимо, подсъзнателно, тук се изразява с дискурсивната яснота на един едва ли не теоретически постулат.

Все пак, макар че ни помагат да проникнем в естетическата същност на модерното изкуство, въпросните „документи“ нерядко са в състояние да дезинформират, ако им се доверим напълно. И то поради няколко причини:

1. В теоретическите изповеди на модерните художници, а и на хората на изкуството изобщо, несъмнено се съдържат елементи на дълбоко самопознание, но има и много фрапиращи самозаблуди. Не всичко, което те казват за своето творчество и за творчеството на своите колеги, заслужава да се приеме безрезервно. Особена предпазливост се налага, когато художникът напусне почвата на конкретния самоанализ и започне да философува по най-общи проблеми на изкуството. Тогава неминуемо става проводник на заимствани гледища, които невинаги намират еквива-

лентна реализация в художествената му практика, а много често дори ѝ противоречат. Такива са случаите, например, с теорията и практиката на хора на изкуството като Рейнолдс, Енгр, Бодлер, Флобер, Зола, Моне, Сезан, Гоген, Матис, Вламенк и много други. Опирайки се върху отделни техни изказвания, човек би могъл спокойно да извлече невероятни заключения относно характера на творчеството им - един похват, с който, за съжаление, до днес продължават да злоупотребяват злонамерени критици.

2. Понеже думите, с които художникът разяснява своите намерения, са абсолютно различни от средствата, чрез които създава (цветове, линии, форми), той често среща непреодолими затруднения да предаде адекватно изживения от него опит. Последният при всички случаи се оказва по-сложен, по-нюансиран, по-динамичен, за да успее да се вмести в абстрактните и статични форми на словото. Особено пък когато обектът е ново артистично откритие. Тогава, ако приблизителните обяснения са недостатъчни и могат да заблудят читателя, вместо да го насочат правилно, още по-опасно става прибегването до стари термини поради теоретически каприз или липса на нови. Така например, художникът и теоретикът на неопластицизма Ван Дусбург предпочита да нарича абстрактното изкуство „конкретно“; Кандински пък свързва развитието на абстракцията с тъй наречената от него „голяма реалистика“; от друга страна Малевич обявява своя супрематизъм като нов „картинен реализъм“, както гласи подзаглавието на една негова брошура от 1916 година. И още: днес определени форми на дадаизма се назовават провокационно „нов реализъм“; не по-малко неопределен или обратен на традиционния смисъл се крие в думите „форма“, „съдържание“, „природа“, „подражание“, „творчество“ и др., когато те се употребяват от редица модерни художници - обстоятелство, което ни задължава към повишена теоретическа критичност.

3. Не само словесната неадекватност и влагането на коренно противоположен смисъл в установени термини, но и съответни твърдения и концепции са в състояние да дезинформират относно истинския характер на даден художествен факт или явление. Ако се вярва, например на уверенията на сюрреалистите за „автоматичния“ метод на тяхното творчество, трябва да се приеме, че те създават своите произведения несъзнателно, вън от контрола на интелекта. Всъщност всеки, който е виждал техни произведения, не може да не заключи, че макар и алогични по замисъл, те са изпълнени по определена естетическа рецепта, предполагаща будно съзнание и целенасочена творческа воля.

Изобщо, според афоризма на ДЖОН КИЙТС, художникът „притежава хамелеонска природа, способна да обърка добродетелния философ“, особено когато това се отнася за художници с толкова силен вкус към неочаквани метаморфози, а дори и към скандали, каквито са представителите на авангарда. Ето защо, нека повторим още веднъж, при ползването на теоретически документи, оставени от тях, се налага прецизно боравене; немците казват *mit Vorsicht zu genießen* - да се вкусува предпазливо!

Предпазливост обаче в никакъв случай не значи пълно въздържане. Днес ние не можем да приемем, че всички формулировки в трактатите на Леонардо или Дюрер върху живописиста отразяват вярно изкуството на тези велики майстори, но това не ни пречи да ги използваме като първос-

тепенни теоретически източници за опознаване естетиката на онази блестяща епоха от развитието на европейското изкуство и култура.

Също така, макар че не всички идеи, пръснати из съчиненията, манифестите, писмата и изказванията на модерните художници, намират реално покритие в тяхното творчество, все пак те остават незаменим документ за нещо в известен смисъл дори по-важно от самата реализация: те свидетелстват за техните творчески *намерения*. Ада се разберат намеренията, означава в най-голяма степен да се проникне в движещите сили, в стимулите, в търсената цел, в духа - с една дума, именно в естетиката на модерното изкуство.

Поради всички изложени по-горе мотиви нашето изложение се стреми да следва колкото е възможно по-отблизо реалната диалектика между теорията и практиката на модерното изкуство. Извличайки определена естетическа концепция от конкретните условия на духовен живот или от действителното състояние на самото изкуство в съответния етап на развитието му, то отново се връща към живата художествена практика, за да провери доколко тази концепция е успяла да се осъществи в творчеството на един или друг от нейните първомайстори или последователи. Така анализът и синтезът, индуктивният и дедуктивният метод непрестанно сменят местата си; работата на теоретика на изкуството се допълва от тази на историка, а понякога дори и от преценките на художествения критик, за да бъде обхванато явлението в цялата му необикновена сложност и противоречивост.

Ръководени от подобна методология, ние започваме нашето изследване с онова особено разбиране за същността, целите и задачите на изкуството, което според нас лежи в естетическите основи на авангардизма, тласка неговото развитие в определена насока и предопределя драматичната му съдба.

Това разбиране е известно като теория ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО.

ГЛАВА ПЪРВА



ЖАК-ЛУИ ДАВИД
Наполеон при Сан-Бернар 1801

ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО

СОЦИАЛНИТЕ ФУНКЦИИ НА ТРАДИЦИОННОТО ИЗКУСТВО /	66
ПРОМЕНИ В МОРАЛНОТО СЪЗНАНИЕ НА ХУДОЖНИКА /	68
КАНТ И ТЕОРИЯТА „ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО“ /	71
НЕЗАВИСИМОСТ СПРЯМО УТИЛИТАРНИЯ ИНТЕРЕС, МОРАЛА И ПОЛИТИКАТА /	75
„ЧИСТИЯТ“ ХУДОЖНИК И ПУБЛИКАТА /	79
ОФИЦИААНТО (НЕ)ПРИЗНАВАНЕ И КУЛТЪТ КЪМ ИЗКУСТВОТО /	82
ПЪТЯТ КЪМ ГОЛГОТА /	90
НАУКАТА И ПРИНЦИПЪТ НА БЕЗСТРАСТНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ /	94
БЯГСТВО В ОРИЕНТА И В МИНАЛОТО /	101
РЕЛИГИЯТА НА „ЧИСТАТА“ КРАСОТА /	105
КОНКРЕТНО-ИСТОРИЧЕСКИЯТ СМИСЪЛ НА ТЕОРИЯТА „ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО“ /	111

*Красотата е бойно поле,
където Бог и дяволът воюват за душата на човека.*

Достоевски

*Горко на произведенията на изкуството,
чиято красота съществува само за художниците.*

Даламбер



Едуар Мане

Закуска на тревата, 1863

Социалните функции на традиционното изкуство

ДО СРЕДАТА НА XIX ВЕК изкуството има ясно определени функции: със своите средства то служи за утвърждаване на ония институции, които благодарение на своята икономическа мощ и духовно влияние притежават най-силен обществен авторитет. То трябва да илюстрира църковните догми, да проповядва религиозната нравственост, да прославя блясъка на кралския двор, да внушава респект към представителните фигури на светската и църковната власт, да възпява военните битки, обществените церемонии, празници и тържества, да утвърждава добродетелите на официалния морал и да раздвижва човешката чувствителност със сцени, които най-добре са изразявали господстващия обществен вкус: забавни истории, сантиментални анекдоти, стилизирани пейзажи (предимно изгреви и залези), населени с голи нимфи, венеи, къпещи се женски фигури, на много от които не е трудно да се открие чисто еротичният смисъл.

Художникът доброволно се подчинява на тази обществена хегемония, защото е убеден, че в това се състои смисълът на неговата дейност. Той е на служба в двора, в църквата или манастира, изпълнява поръчките на своите богати клиенти и е принуден да се съобразява с техния вкус. Неговото съществуване е немислимо вън от тяхното съществуване, творчеството му - невъзможно без тяхната воля.

Ако се върнем малко назад, ще видим, че това подчинение достига кулминацията си през Средновековието, когато делото на художника е доведено до пълна анонимност. Той схваща своето творчество като част от общия църковен ритуал и поради това не подписва произведенията си. Нещо повече. Под влияние на Аристотеловото учение схоластиката възприема аристократичното деление на изкуствата на „свободни“ (граматика, диалектика, реторика, аритметика, геометрия, музика и астрономия) и „механични“ (живопис, скулптура и архитектура), сиреч на такива, свързани само с „операциите на духа“, и на други, изискващи определени технически сръчности. Поради това първите са смятани за възвишени и благородни, а вторите (по същество това са изящните изкуства в съвременния смисъл на думата) - за полезни, но недостойни. Музиката е квалифицирана като изкуство само в качеството ѝ на чисто теоретическо занимание с определени пропорции, а литературата (трагедията, комедията, сатирата и други) като просто „допълнение към изкуствата“ (*appenditia artium*).

Най-незавидно от гледна точка на обществения авторитет е положението на живописеца, скулптора и архитекта, които поради факта, че изкуството им изисква физически труд и усвояването на редица технически сръчности, са включени в гилдията на обикновените занаятчии. От това гледище нищо съществено не отличава, например, творчеството на гениалния Джото или на двамата Дела Робия от работата на който и да е дърводелец или обушар. Когато ДАНТЕ гово-

ри в своята *Божествена комедия* за двамата блестящи художници-миниатюристи Одеризи и Франко, някои негови съвременници били учудени от това, тъй като по този начин поетът обезсмъртявал „хора с непознати имена и неблагородна професия“*. Това безлично съществуване на художника има като следствие положителния за него факт, че живее в хармония със съвременниците си. Съзнавайки своето скромно място в обществото и като се подчинява доброволно на неговите изисквания, той установява спокойно равновесие между себе си и него, предпазващо го от опасните рискове, които ще поеме художникът на Новото време.

От Ренесанса обаче вследствие на дълбоките социални преобразувания в Европа, заедно с всеобщия процес на духовно разкрепостяване, художникът започва все повече да чувства своята творческа автономия; той започва да съзнава стойността на своето призвание и да се стреми да се диференцира, да се отдели от другите. Той все повече разбира, че творецът на красотата трябва да бъде не слуга, а законодател на общественния вкус. И ние виждаме ЛЕОНАРДО да пише цял трактат, за да докаже, че живописата не е обикновено физическо занимание, а *cosa mentale*, „духовна дейност“, за която са необходими солидни познания по математика, перспектива и анатомия; че при нея физическите сръчности са само средство, за да се постигне една спиритуална цел, че ако пожелае, художникът би могъл да бъде добре облечен, а жилището му - „чисто и изпълнено с красиви картини“.

В резултат на всичко това живописецът, скулпторът и архитектът постепенно започват да бъдат смятани за образовани хора и за равноправни членове на „хуманистичното общество“; изкуствата, които представляват, - за „свободни“ изкуства, техният труд - за благороден, а плодовете на този труд - произведенията на изкуството - различни от занаятчийските предмети за утилитарна употреба. Художникът става *творец на красотата*, какъвто в голяма степен е бил в Древна Гърция и Рим, и това съзнание разкрива собствените му права и свободи, към които той се устремява дори с риск да не се хареса на тия, за които работи. МИКЕЛАНДЖЕЛО и ВЕРОНЕЗЕ си позволяват „волности“ при изписването на поръчаните им фрески, които не остават несанкционирани. В една или друга степен неразбиране, ако не непризнание, съпътстват делото на такива художници като Ел Греко, Гоя, Рембранд, Вато, Шарден или Льонен. Техният пример се оказва заразителен, и то толкова повече, колкото по-голяма е творческата мощ на художника, който ги следва.

И все пак това нараснало индивидуалистично съзнание не влиза в открито противоречие с идеята за дълга почти до първата четвърт на XIX век. Но то вече съдържа в себе си скрития механизъм, който само чака благоприятните условия, за да взриви хармонията, установена от векове, между художник и общество.

Тия условия са създадени в новата буржоазно-либерална държава. Нека видим как се осъществяват във Франция - люлката на модерното изкуство, и как обуславят зараждането и развитието на теорията *изкуство за изкуството*.

* В своя труд *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford, 1964) английският изкуствовед А. БЪНТ съобщава, че дори в ранния Ренесанс това унищително отношение към творците на изобразителните изкуства не е било съвсем преодоляно. Така например един италиански и един френски благородник са се дуелирали, „защото французинът обвинил благородния флорентинец, че упражнявал „ръчни изкуства“, като се интересувал усърдно от живопис и скулптура“ (р. 48). - Бел. авт.

Промени в моралното съзнание на художника

СЛЕД РЕВОЛЮЦИЯТА ОТ 1830 г. капитализмът навлиза в една от бурните фази на своето развитие. Създаването на многобройни индустриални, търговски и финансови предприятия стимулира непознат дотогава материален прогрес. Необузданият стремеж към трупане на пари върви ръка за ръка със студеното безразличие към духовните ценности. Богатството е издигнато в степен на истинска добродетел. Една от героините на Балзак съветва дъщеря си: „Дете мое, не е възможно никакво щастие в бедността; няма нещастие, което богатството да не може да успокои.“

Въз основа на тази етика се изгражда образът на *новата буржоазна класа*, чиито добродетели стават критерий за официалния морал. Този образ виждаме не само в романите на БАЛЗАК, представящи изключително богата хроника на тогавашното френско общество, но и в карикатурите и литографиите на ДОМИЕ. Под различни имена: Майо, Робер Макер или Прюдон, той пресъздава все образа на новия социален герой: циничен, амбициозен, безскрупулен, ловящ риба в мътните води на търговските сделки; дете на финансовите афери и индустриалните предприятия.

Така се формира една класа, която БРАТЯ ГОНКУР обрисуват като „генерация от заинтересувани сметкаджии, със студената амбиция да трупат скандални богатства, скептична към всичко освен към аферите, нетърпелива в своето желание да се издигне“³; класа, която се намира в бърз и непрекъснат икономически възход, но политически станала консервативна, а морално-лишена от идеали, ако не се смята идеалът за собственото ѝ благополучие.

Този дух на утилитаризъм и меркантилизъм, който след 30-те години на XIX век бързо обхваща обществения живот, прониква естествено и в сферите на културата. Човекът на изкуството, оставен сам на себе си сред водовъртежа на всеобщата конкуренция, започва истинска битка за съществуване. Той се бори за свое място в обществото. И понеже това място е толкова по-добро, колкото бива по-голямо спечеленото богатство, той се устремява към печалби. Изкуството става професия, търговия, подчинена на закона за търсенето и предлагането, а художникът - търговец, който подобно на всички други иска на неговата „стока“ (художественото произведение) да бъде призната изгодна цена (сиреч авторско право). Той придобива според израза на Балзак *une surface commerciale*, „търговско лице“, стреми се да влезе в крак с времето, да култивира в себе си качествата: пестеливост, икономия, прилежен труд, житейска и трудова дисциплина, с други думи, да се оформи като образцов буржоазен тип. Когато младият ФЛОБЕР изразил своето убеждение за достойнството и високото призвание на писателя и поискал от ТЕОФИЛ ГОТИЕ съвет, дали да публикува своя роман *Изкушението на св. Антоний*, за свое голямо учудване получил следния отговор:

Аз познавам, тези скрупули; това е болестта на началото, както шарката е детска болест... Ти вървай в мисията на писателя, в жречеството на поета, в божествеността

на изкуството! О, Флобер, ти си наивник! Писателят продава своите ръкописи, както търговецът на белъо продава носни кърпички... Да се пазят в чекмедже ръкописи, това е безумие; щом една книга е завършена, тя трябва да бъде публикувана, като се продаде колкото е възможно по-скъпо.⁴

Влиянието на новото меркантилно общество не се свежда само до тази, така да се каже, икономическа страна, променяща характера и нравите на твореца, но и до прякото влияние на господстващия морал върху неговото творчество. Това е лесно обяснимо, като се има предвид, че амбицията на художника да се утвърди и забогатее може да се осъществи само ако в творбите си той „поласкае ония, на разноските на които живее“ (Бодлер). Във всички видове изкуства „добрите нрави“ на господстващата социална класа намират своите апологети. На сцената се възраждат старите класически драми и трагедии, в чиито образи буржоазията, станала вече пацифистична, преживява платонически героичното си минало от епохата на първата революция (1789). В своите пиеси писатели като Пол дьо Кок или Скриб пеят дитирамби на забогателия еснаф. По това време ГЮСТАВ ПЛАНШ пише:

Целта на комедията е само непрекъсната възхвала на богатството и убийствен присмех към хората, които не знаят как да станат богати. Такава е темата, развивана от двадесет години... Прославяне на богатството и презрение към бедността.⁵

Писатели като Ожие, Сандо и Понзар прославят принципите на дребнобуржоазния еснафски бит: благоразумие, мъдрост, съпругеска вяност, срещу разюздания морал на романтиците, а казионните институции им се оплащат, като ги обявяват за „възстановители на здравето и благородно изкуство“. През 1857 г. д-р ВЕРОН (в своя труд *Quatre ans de règne*) очертава състоянието на изкуството след революцията от 1848 г. и предлага да се състави голяма правителствена комисия от членове на Академията и от политици, които да раздават награди за „най-моралните творби на изкуството“, сиреч - най-казионните.

Изобразителните изкуства не изостават в желанието си да се приспособят към утвърдения вече вкус. Чрез сантиментални жанрови сцени или батални изображения на „славното“ минало, чрез прикрито зад маската на древността и митологията изображение на голотата, чрез сладникави пейзажи, правени по определена формула, и особено чрез тривиалната анекдотична жанрова живопис възхождащата буржоазия задоволява естетическите си потребности и създава своя художествена култура.

За чистотата на този вкус е предназначен да се грижи специален държавен институт - Академията, която през целия XIX век се превръща в истинска крепост на ретроградността. Всеки начеващ художник започва школовката си в един институт, подчинен на традиционната (следваща ренесансовите образци) естетика - *École d'État*. Този институт раздава и наградите. Наградените се изпращат на специализация в Рим. След завръщането си във Франция излагат картините си в *Салона*, тържествено откриван от държавния глава или министъра на вътрешните дела, получават медали и награди според степента, в която са угодили на комисията, след

това се приемат в Академията и... кръгът се затваря. Останалите, които не са имали щастието да минат през иглените уши на неумолимото жури, не са били допускани в *Салона*, картините им са били шамповани с едно „R“ („Refusé“ - отхвърлен), което всъщност е означавало свидетелство за професионална негодност. Художник, опитващ се да продава картини, неминали през *Салона*, е приличал на търговец, опитващ се да продава стока, върху която предварително е лепнат етикетът „дефектна“. В писмо до Дюран-Рюел (март 1881 г.) ОГЮСТ РЕНОАР тъжно отбелязва:

Едва ли има в Париж петнадесет любители на изкуството, способни да оценят един художник вън от Салона. Съществуват обаче 80 000, които не ще купят и най-нищожната дреболия, ако художникът не е бил изложен там.⁶

Сред тази атмосфера на груб практицизъм и угодничество какво е било поведението на скептичните към принципите на казионния морал художници, които са били достатъчно честни, за да се отвратят от корупцията, и достатъчно смели, за да не се подчинят на академичната принуда, а изкуството си - на една недостойна апология? Ония от тях, които са били свързани с движенията на социалистите, сенсимонистите или републиканците, сиреч които са се въодушевявали от идеята за едно ново общество, основано на хуманни начала, са виждали в изкуството си оръжие в борбата за това общество. Те са отстоявали социалната мисия на художника като доблестен борец за обществена обнова.

Освен тях обаче имало е и такива люде на изкуството, които не са могли да намерят достоен заместител на своята разколебана социална вяра. Високо етични и честни творци, те са отказвали да се впуснат в мътните води на меркантилизма и да станат трубадури на господстващия морал. И как собствено да се възпява новият социален герой, когато в своята ненаситна алчност за материални блага е загубил духовните ценности, които са украшение за човека! Как да възпяват неговия еснафски морал, когато е станал параван на лицемерието! Как да прославя държавната власт, когато политиката на Франция от Луи Филип насам е непрекъснато поражение! Не е ли - казват тези художници - само името Наполеон, което качи на императорския трон бездарния му племенник? Не са ли затънали в непоправима корупция държавните чиновници и духовенството? Колко убийствена е иронията на Сен Симон, сравняващ загубата, която би претърпяла Франция от 3000 учени и художници, със загубата на също толкова държавни чиновници и кардинали! Всъщност има ли още наивници, които да вярват в свещения авторитет на държавния глава или в хитрите комбинации на политиците, спекулиращи с възвишени идеали за лично обогатяване? Възможно ли е днес в епохата на победоносния устрем на науката към овладяване на природните тайни да се вярва в религиозните догми или пред лицето на моралната поквара сред духовенството да се вярва на неговите проповеди?

Този скептицизъм, който обхваща все по-големи кръгове от интелигенцията, неизбежно се разпространява и в средите на художниците, като прониква в техните произведения, обуславяйки индиферентност към традиционните ценности. В своите *Салони* от 1852, 1857 и 1863 г. БРАТЯ ГОНКУР и КАСТАНЯРИ обявяват, че религиозното изкуство е мъртво, защото вярата фактически, като духовно преживяване, а не мъртъв обред, не съществува и обясняват големия ус-

пех на пейзажната живопис - все още официално смятана за „малоценен жанр“ - с бягство в лоното на природата тъкмо поради отвращението от политическата корупция. КАСТАНЯРИ открито се застъпва за отделянето на изкуството от държавната опека. Художникът трябва да бъде свободен, за да твори това, което иска и както го чувства! Дори ДЪОЛАКРОА в своя *Дневник* (4.II.1857) отбелязва, че в обществото, в което живее, „с грубите нрави, с дребните, жалки развлечения прекрасното може да възникне само случайно“. И великият романтик съветва художника да не се приспособява към жалките идеи на своето време, защото „това е свойствено на посредствените люде“.

Но да не се приспособяваш към идеите на времето си, да отхвърляш като недостойни господстващите морал, политика и религия, без да си в състояние да ги замениш с друг морал и други идеи; да отхвърляш действителността, в която живееш, без надежда, че тя може да се измени, това означава да потънеш в песимизъм, от който има само един изход: *да се затвориш в света на изкуството, да го превърнеш в автономен източник на най-чисти радости, щом е трудно те да бъдат почерпени от действителността; да превърнеш собствената му красота в единствена красота; да издигнеш неговите принципи до степен на етични норми, заместващи угасналия блясък на старите ценности.*

По този път се стига до изкуство, което не иска да служи нито на религията, нито на държавата, нито на политиката, нито на морала, нито на каквито и да било други, извън него лежащи цели, а иска да бъде цел само на себе си.

Изкуство за самото изкуство. L'art pour l'art.

Кант и теорията „изкуство за изкуството“

ТОВА АСОЦИАЛНО РАЗБИРАНЕ на изкуството има своите корени в естетическото учение на немския идеалист ИМАНУЕЛ КАНТ (1724-1804). В своето съчинение *Критика на способността за съждение* (1790) философът се опитва между другото да определи същността на красивото, като го отделя, от една страна, от приятното и полезното, а от друга - от доброто, от двете противоположности, между които популярната по това време естетическа школа на Кристиан Волф поставя красивото като постепенен преход от едната към другата. Кант намира, че както приятното и полезното, така и доброто се основават върху удовлетворението на някаква потребност, сиреч върху интереса, като в първия случай (при приятното и полезното) това са сетивните интереси на индивида, а при втория случай (при доброто) - интересите на нравствения разум, на рода. И в двата случая обаче според него *интересът* предшества удоволствието като негово условие.



Алфонс Муха

Изкуствата: живопис, 1898



Алфонс Муха

Изкуствата: поезия, 1898

За разлика от тях удоволствието, предизвикано от красивото, е безкористно, то не удовлетворява нито сетивни, нито нравствени потребности. Всичко, което ни харесва като красиво, трябва да бъде свободно спрямо нашите желания. Специфичното удоволствие, наричано „естетическо“, е удоволствие „без интерес и понятие“, а вътрешното състояние на човека при възприемането на красивото е чиста съзерцателна дейност, свободна от всякакъв интерес и напълно независима от емпиричното битие на съзерцавания обект; тя му се наслаждава, без да пита съществува ли той в действителност, или не.⁷

Върху тия схващания Кант гради и своето учение за изкуството и художествената дейност. Както естетическото удоволствие има самостоен източник, а естетическият вкус е автономна способност, така и изкуството е специфична и несводима към другите явления дейност. То се различава от природата, науката и морала. То е автономен свят със свои закони и принципи.



Алфонс Муха

Изкуствата: музика, 1898



Алфонс Муха

Изкуствата: танц, 1898

Ето тази теория на изкуството, която при своето създаване е имала безусловно положителен характер, доколкото си е поставяла за задача да определи спецификата на естетичното и върху него да изгради естетиката като самостоятелна наука, независима от етиката и гносеологията, тази теория няколко десетилетия след нейното обосноваване спечелва особена популярност сред хората на изкуството, и то сред ония от тях, които не искат да превърнат своята муза в покорна слугиня на официалния морал. В учението за пълната автономност на изкуството те намират средство, за да се освободят от веригите на социалната зависимост.

Разбира се, трудно е да се предположи, че тези художници са изучавали естетиката на Кант. Със своята абстрактна, необичайна и твърде тромава философска проза този виден представител на класическия немски идеализъм едва ли е могъл да влияе непосредствено върху френските артистични среди. По-скоро неговото влияние се е пречупвало през творчеството на първата ге-

нерация романтици, на които художниците на *l'art pour l'art* са преки приемници, или през естетическите съчинения на френския философ ВИКТОР КУЗЕН, който в средата на XIX век, когато се формират идейните предпоставки на модерното изкуство, е бил несъмнено най-значителната фигура в областта на теорията на изкуството. Още в своето съчинение *За истината, красотата и доброто*, написано след престоя му в Германия през 1817 г. и претърпяло 23 издания до 1881 г., той развива тезата, че чувството за прекрасното е чуждо на желанието и страстта, че то намира своето оправдание в самото себе си, че е незаинтересувано и напълно противоположно на ползата, че дори и да е свързано с морала, тази връзка е косвена.⁸

През 1845 г. Кузен пише в *Revue des Deux Mondes*: „Трябва да се разбере и да се обича моралът заради самия морал, религията заради самата религия, изкуството заради самото изкуство (*l'art pour l'art*).“

Десет години по-късно друг виден представител на френската естетика от XIX век - ИПОЛИТ ТЕН, в писмо до Гизо (25. X. 1855 г.) ще изрази същата мисъл, но вече несравнимо по-ясно от еkleктика Кузен:

Всеки у дома си - това е моята голяма теза. В практическия живот нравствеността е царица..., но ако я виждам и обичам в нейната област, аз я отхвърлям от другите области. Изкуството и науката са независими. Моралът не трябва да има никаква власт върху тях; никога скулпторът, преди да направи една статуя, никога философът, преди да установи някакъв принцип, не трябва да се питат дали тази статуя ще бъде полезна за нравите, дали този принцип ще направи хората добродетелни. Художникът има за цел само да твори красотата, ученият има за цел само да открива истината. Да ги направим проповедници означава да ги унищожим. Не съществува повече ни изкуство, ни наука там, където те стават инструменти за педагогия и управление.⁹

Тези идеи допадат на умонастроението на художниците, стремящи се да запазят своето изкуство незасегнато от вълните на обществения живот и официалния морал. Но има голяма разлика в мотивите на ония, които създават този възглед за изкуството, и на художниците, които през XIX век го използват. Видяхме, че целта на Кант е да обоснове естетиката като автономна наука. От своя страна Виктор Кузен го поддържа, защото е в съгласие с неговата неокласическа теория за „идеалната красота“. Ако целта на художника не е да имитира природната и обществената действителност, а чрез своето „вътрешно око, чрез въображението, чувството и разума“ да отразява универсалната и вечна красота, блестящо манифестирана в шедьоврите на древната гръцка пластика и на ренесансовите майстори, тогава изкуството се превръща в сфера, независима от реалния живот. *L'Art pour l'art* се съдържа имплицитно в такава концепция.

От съвсем друг характер са мотивите, движещи Иполит Тен към тази теория. Тя се свързва много добре с неговата *описателна естетика*, създадена под силното влияние на позитивното научно изследване, която има амбиция да класифицира проявите на духовния живот тъй безстрастно, както ботаникът или зоологът класифицират своите обекти.

Независимост спрямо утилитарния интерес, морала и политиката

РОДЕНА ОТ РАЗЛИЧНИ ПОДБУДИ, теорията изкуство за изкуството се разпространява бързо сред скептично настроените художници на XIX век. Още в 1832 г., по времето, когато романтизмът е в подем, ТЕОФИЛ ГОТИЕ в предговор към своите *Първи стихотворения* пише:

Авторът (на тези стихотворения - Д. А.) е видял от света само това, което се вижда от прозореца, и не се стреми да види повече. Той не притежава никаква политическа окраска - не е нито червен, нито бял, нито дори трицветен, - никакъв не е. Той забелязва революциите само когато куриумите строшат прозорците му... Не прави нищо под претекст, че прави стихове. Що се отнася до утилитаристите, утопистите, икономистите, сенсимонистите и други, които му задават въпроса: С какво се римува това?, той отговаря: Първият стих се римува с втория, когато римата не е лоша, и т.н. На какво служи това? То служи на красотата. Не е ли достатъчно? Както цветята, благоуханията, птичките, както всичко онова, което човекът не е могъл да изопачи и поквари в своя полза. Изобицо, щом едно нещо стане полезно, то престава да бъде красиво... Изкуството - това е свободата.¹⁰

Така според въпросния възглед позорно е художникът да постави своето творчество в услуга на ползата, безразлично дали тази полза е егоистична или морална, защото възвишеният смисъл на изкуството е да издигне реалното до чистия естетически идеал, а ползата пародира идеалното, като го принуждава да се снижи до равнището на баналното. *Истински прекрасно е само това, което не служи на нищо. Всичко полезно е грозно.* Поради това за тези художници буржоазията („пазарните“, „практичните“ професии изобщо) с нейния груб утилитаризъм, с нейния стремеж да сведе всичко до ползата, да го превърне в стока, която може лесно да се оцени, купи или продаде, е радикално отрицание на духа на изкуството. Тя е непрекъснато активна, но нейната активност не я издига духовно, а я приковава към света на материалните, преходните неща. Тя мери всичко според своите ограничени мащаби и оценява положително само онова, което не надхвърля нейните меркантилни разбирания. Тя трудно проумява безкористното на един морален подвиг, жертвоготовното отдаване на едно духовно дело; науката, морала, религията, изкуството тя се стреми да подчини на непосредствените си прагматични интереси, принизявайки ги така до елементарната плоскост, на която сама е застанала. Поради това да ѝ станеш адвокат, да възпяваш нейните утилитарни добродетели, да служиш на каузата ѝ, това означава да правиш не изкуство, а пропаганда (... *l'art n'est plus qu'une question de propagande* - пише БОДЛЕР).

Ето защо последователите на теорията *изкуство за изкуството*, макар и в голямата си част произлезли от средите на имотните класи, се смятат за пълна противоположност на конвенционалния буржоазен еснаф. Духовно извисени над своите съвременници и с остро съзнание за своето превъзходство, подобно на Жулиен Сорел - героят на Стендал от Червено и черно, те живеят с твърдото убеждение, че са „много различни“ от онова, което наблюдават около себе си.

Противопоставяйки се на господстващата социална класа обаче, те много добре знаят, че макар и духовно бедна, тя е икономически силна. А нейната икономическа мощ държи в подчинение не само Академията, Института, Салона, но и издателствата, пресата, художествената критика, следователно всички ефективни средства за утвърждаване на нейния морал, предразсъдъци, вкусове. Това изпитва младите бунтари с още по-голяма, макар и безплодна омраза. Буржоазният еснаф става обект на непрестанни подигравки и сарказми. ГОТИЕ и ФЛЮБЕР дори смятат, че подлагането му на критика е абсолютно необходимо за поддържането на душевната хигиена. Всяка филипика срещу него и неговите слуги изостря перото, тъй както утринната гимнастика повишава трудоспособността. Оттук и любовта на тия творци към такива художници като ОНОРЕ ДОМИЕ, които чрез своите произведения изобличават най-представителните фигури на съвременното им общество. БОДИЕР дори му посвещава стихотворение в своите *Цветя на злото*, където след като го нарича „мъдрец“, казва:

<i>C'est un satirique, un moqueur,</i>	<i>Това е един сатирик, присмехульник,</i>
<i>mais l'énergie avec laquelle</i>	<i>който бичува тъй силно злото</i>
<i>il peint le Mal et sa séquelle</i>	<i>и последиците му, че доказва</i>
<i>prouve la beauté de son coeur.</i>	<i>красотата на своето сърце.</i>

След всичко това, струва ми се, читателят може лесно да проумее причината, поради която тези художници държат творчеството си настрана от морала и преди всичко от *политиката*. Това е нежеланието им да подчинят своето вдъхновение на едно дело, в основата на което стои грубият материален интерес; това е индивидуалистичният бунт срещу обкръжаващата ги пошлост. Ето как го изразява МЮСЕ (представител на теорията за „чистото изкуство“ от първата романтична генерация) в едно свое стихотворение:

<i>La politique, hélas, voilà notre misère.</i>	<i>Политиката, уви, ето нашието нещастие.</i>
<i>Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.</i>	<i>Най-добрите ми неприятели</i>
<i>Être rouge le soir, blanc demain, ma foi, non!</i>	<i>ме съветват да не бягам от нея.</i>
<i>Je veux, quand on m'a lu qu'on puisse me relire.</i>	<i>Да бъда червен вечер, бял сутрин, за бога, не!</i>
	<i>Аз искам, прочете ли ме веднъж човек,</i>
	<i>да може да ме прочете отново.</i>

Истинският творец, този, който иска да бъде четен много пъти, както казва Мюсе, не бива да служи на политиката, защото поради своето променливо естество тя ще го принуди да бъде

непостоянен („червен вечер, бял сутрин“). Да илюстрира политическите лозунги на деня, да постави своето вдъхновение в услуга на котерийни междуособици, да става послушно ехо на на шумели събития е може би съблазнително от гледище на актуалния успех, но то е гибелно за бъдещето на художествената творба. Нейният живот не ще надхвърли скоропреходната трайност на обстоятелствата, които са я родили.

Бъдещето - пише ФЛОБЕР - не закъснява да изостави жестоко ония, които са искали да бъдат полезни и които са възпявали една кауза.¹¹

Ето защо защитниците на теорията *изкуство за изкуството*, загрижени за „вечните“ естетически ценности, презират политиката и всички, които се занимават с нея. Те демонстрират преднамерено безразличие към ставащото около тях, преструвайки се, че не се интересуват дори от големите обществени сътресения на своето време. Чухме вече гордата декларация на Готие, че забелязвал революциите едва когато куршумите строшавали прозорците му...

За да се проникне в психологическите мотиви на тази теория, необходимо е да се изтъкне още, че у някои творци това пренебрежение към политиката е следствие на отчаянието, обхванало ги след неуспеха на революциите от 1830 и 1848 година. Рухването на надеждите, че тази действителност може да бъде заменена с нещо по-добро, бруталната разправа с демократичните сили, задълбочаването на всеобщата корупция, всичко това е достатъчна причина, за да отвърне колебливите от политиката и бавно, но сигурно да ги затвори в „кулата от слонова кост“. Независимото изкуство става прибежище и подслон за обезверените. То им връща онова, което действителността им е отнела. БОДЛЕР, който през февруарските дни на 1848 застава на страната на революцията и заедно с Шанфлори издава революционния вестник *Le Salut public*, Бодлер, който в своя предговор към Песни на пролетарския поет Пиер Дюпон нарича школата *l'art pour*

l'art „детинска утопия“ и поддържа неразделната връзка на изкуството с морала и политиката, той, който в есето *Езическа школа* обявява френетичната страст към изкуството за болест (*un chancre*), унищожаваша човека и изкуството, същият Бодлер след краха на революцията става проповедник на теорията за чистото изкуство, сиреч сам „заболява“ или по-точно се отдава на „болестта“, която тъй точно е диагностицирал. Сега той пише:

Една тълпа от хора си представя, че целта на поезията е някаква поука, че тя трябва или да укрепва съзнанието, или да усъвършенства нравите, или най-после да доказва нещо полезно. Поезията... няма друга цел освен себе си; тя не може да има друга и никоя поема не ще бъде толкова велика, толкова благородна и истински достойна за името си, колкото тази, която би била написана единствено за удоволствието да се напише... Когато поетът преследва морална цел, той намалява своята поетична сила... Поезията не може под страх от унищожение или упадък да се асимилира от науката или от морала; тя няма за обект истината, тя има само себе си.¹²

От ревностен защитник на идеята за неразделна връзка между изкуството и морала, а следователно и между изкуството и политиката, обезвереният Бодлер става фанатичен проповедник

на теорията *изкуство за изкуството*. Той се връща към отречения по-рано от него духовен сепаратизъм, за да утвърди с толкова по-голяма сила тезата на Иполит Тен: *chacun chez soi*, всеки у дома си: ученият трябва да се стреми към *истината*, морализаторът към *дълга*, а художникът само към *прекрасното*. Тези три автономни сфери се постигат от човека чрез три също тъй автономни способности: истината - чрез интелекта, дългът - чрез нравственото чувство, а красотата - чрез вкуса. Никой творец не може да ги смеси, без да разруши тяхното суверенно битие и без да изневери на себе си. Следователно изкуството трябва да пази своята кристална чистота от всевъзможните посегателства на „практическия разум“. Всяко чуждо тяло, попаднало в него, разрушава деликатната му тъкан.

От своя страна ЛЪОКОНТ ДЪО ЛИЛ, който преди революцията развива активна политическа дейност като делегат на парижките клубове, сега се оттегля, изолира се духовно и се стреми да убеди приятеля си Луи Менар, че последният би доказал много по-добре своята любов към истината и справедливостта, ако напише една хубава художествена творба, отколкото ако съчини двадесет тома политическа икономика:

Аз искам да вярвам - пише Л. ДЪО ЛИЛ, - че делото на Омир ще има много по-висока цена в скрочицицията на моралните действия на човечеството, отколкото онова на Бланки.¹³

Един по един довчеращите морализатори и мъжествени борци за социален прогрес напускат своите позиции и, обхванати от невидимите пипала на резигнацията, търсят успокоение в царството на изкуството. И може ли да бъде иначе за тези, които мразят настоящето и не вярват в бъдещето? За ФЛОБЕР волята на човека има толкова влияние върху прогреса или върху упадъка на цивилизацията, колкото „върху растежа на дърветата или върху състава на атмосферата“¹⁴; ТЕОФИЛ ГОТИЕ говори за „неизменната природа или за фаталното устройство на обществата“¹⁵; БОДЛЕР смята, че „идеята за прогреса е гротескова, модна заблуда, от която всеки трябва да се пази като от ада“¹⁶.

Именно неверието в бъдещето, песимистичното убеждение, че този свят е непоправимо прогнил и че намесата на човека е безрезултатна, е една от психологическите предпоставки за въодушевеното възприемане на теорията *изкуство за изкуството*.

„Чистият“ художник и публиката

ОМРАЗАТА КЪМ ПОЛИТИКАТА и нейното грубо вмешателство в изкуството естествено трябва да се насочи и към тези, които я правят. Най-непримирима е тя към писателите, поетите и художниците, които, продали своя талант, угодно служат на властващите, за да утвърждават техните интереси и да проповядват техния морал. С нескрит сарказъм БОДЛЕР пише: „Има едно нещо, хиляди пъти по-опасно от буржоазията - това е буржоазният художник.“ Писатели като Понзар, Ожие, Скриб и Сю, художници като Орас Верне, Тома Купюр, Месоние, Бутро или Бона, прославени от Академията и художествената критика като върхове на изкуството, биват смъртно презирани от представителите на *l'art pour l'art*. Но не само те. Всеки, отстояващ социалната и моралната мисия на изкуството, е жлъчно атакуван. Всяка идея за демократизиране на изкуството - осмивана като безнадежден опит да се направи общодостъпно това, което по своята същност трябва да бъде привилегия на един духовен елит. Клетниците на Виктор Юго е квалифицирана от Флобер като *in livre enfantin*, детинска книга, Жорж Санд е отречена от Бодлер като писателка само защото „винаги е моралистка“, а белгийският художник Вирц е обявен за „претенциозен подлец, шарлатан, кретен и крадец“ за това, че прави „идейна живопис“; Курбе, адмириран за неговите новаторски творби и безкомпромисна борба срещу официалното изкуство, е сурово критикуван за социалистическите му убеждения и смятан за „художник на тъпата“...

Тук обаче е необходимо да се подчертае, че тъй както нашият Пенчо Славейков отрича на „фасулковците“ правото да преценяват изкуството, като под „фасулковци“ разбира не простия народ, на когото посвещава вълнуващи произведения, а филистера-полуинтелигент, така и теоретиките на *l'art pour l'art* във Франция (без, естествено, да са свързани с народа и народното творчество, както роденият и възпитаният през идеалистичната епоха на Възраждането Славейков) разбират под „тъпа“ не отрудените народни слоеве, които не са се занимавали с изкуство и следователно са били ирелевантен фактор за тях, а *самодоволният буржоазен парвеню*, който, одързостен от своята финансова мощ, е имал претенции, че може да дава съвети и да критикува под претекст, че плаща. Този именно парвеню те са срещали на всяка крачка. Той получава покани за вернисажите, на които неизбежно присъства не толкова за да види, колкото за да го видят; той изпитва салоните и художествените галерии, за да похвали това, което императорът е похвалил, и да отрече всичко, надхвърлящо собствения му посредствен вкус. Той се прехласва от „потайностите“ на Сю, от „блудкавите сантименталности“ на Пол дьо Кок или на Беранже („този мръсен буржоа“ - според Флобер). Този парвеню се възхищава от забулената еротика, но е готов да обругае всеки художник, осмелил се да покаже правдоподобно и следователно напълно чистосърдечно човешката голота.

Един пример: През 1863 г. в така наречения *Салон на отхвърлените* Закуска на тревата от Мане е квалифицирана от императора като „непристойна“, само защото художникът е изобразил

гола жена между двама французи в съвременно облекло. Същевременно обаче същият император купува от официалния *Салон* една Венера от Кабанел, чиято изгнчана еротика трудно може да бъде прикрита от заглавието, искащо да внуши на зрителя, че се намира пред митологична сцена. И ето публиката, възпитана в духа на салонната естетика, съвсем чистосърдечно анатемосва едната и превъзнася другата.

Но само публиката ли е виновна за това? Само тя ли е отговорна за своето безвкусие? А само-надеятелната художествена критика, а пресата, в голямата си част готови да ѝ угодят всеки миг, не усилят ли нейната естествена инерция към псевдоизкуството? Нали те са звеното между художника и зрителя и трябва да смятат за свой дълг да правят достъпни и понятни богатствата на изкуството!

Именно поради своята консервативност и угодничество представителите на официалната критика са презирани от последователите на чистото изкуство. ФЛОБЕР, БОДЛЕР, Л. ДЬО ЛИЛ, БРАТЯ ГОНКУР неведнъж изразяват своето възмущение от индиферентността, невежеството или несправедливостта на официалните критици, в които виждат послушни слуги, несполучили поети и художници, сиреч люде, неспособни да творят. БОДЛЕР нарича вестникарската критика „просташка, бясна и никога независима“. БРАТЯ ГОНКУР квалифицират литературния вестник като „инструмент за интелектуален упадък“, а ФЛОБЕР обявява омразата към него за „начало на любовта към изкуството.“ „Вестникът - казва той - по самата си същност е враждебен на всяка личност, издигаща се духовно над другите. Оригинаността, под каквато и форма да се показва, го дразни.“

И наистина не е ли същата тази критика и преса, която води клеветническата кампания срещу Флобер, Бодлер и братя Гонкур, за да ги постави най-после на подсъдимата скамейка? Не отрече ли романите на Зола заради тяхната сурова правдивост? Не подложи ли на унижителни подигравки творчеството на Мане, импресионистите, техните последователи, за да доведе едни от тях до лудост, други до самоубийство и почти всички до крайна бедност?

Тази именно публика, невежа, но дръзка, жадна да разбере изкуството, но безсилна, поради своите предразсъдъци, възпитание и дух да се издигне до неговата възвишена същност, не е достойна за него. Истинският художник не трябва да твори за нея.

Но за кого? Широките народни маси поради своето социално положение са изключени от културния живот и изобщо не влизат в състава на категорията „публика“. Вън от тях на кого да довери художникът плодовете на своя труд и вдъхновение?

Тук заставаме пред една от най-вълнуващите страници в трагичната история на ония творци, които смятат, че изкуството се прави заради самото изкуство. Изпълнени с презрение към буржоазната публика, без вяра в народа, те се изправят пред фаталната неизбежност да творят *за себе си*. И някои от тях не се страхуват да го кажат. След смъртта на Буйе ФЛОБЕР изповядва: „*Аз не чувствам повече нужда да пиша, защото пишех само за едно същество, което вече не съществува*“; и на друго място: „*Аз създавам литература за себе си...*“

Същото индивидуалистично съзнание обхваща и художниците. БУДЕН казва: „Художникът трябва да рисува за себе си, за да се задоволява сам, да се остави да бъде носен от своето вдъхновение.“¹⁷



Александър Кабанел
Раждането на Венера, 1863

По-късно МАКС ЛИБЕРМАН ще пише в писмо до Франц Серве (24 октомври 1900): „...*Аз се забавлявам и това трябва да бъде единственият принцип, съгласно който работи художникът..., да работи за собствено удоволствие.*“¹⁸

Видяхме по-горе, че и Бодлер нарича „истински достойна за своето име“ оная поема, която поетът е писал за собствено удоволствие.

Разбира се, някои произведения художникът сигурно прави за собствено удоволствие, но схванат в целостта на неговото творчество и намерения, той не би могъл да съществува сам със своята творба. В края на краищата нали не печата и не излага своите произведения само за себе си! Всеки творец, бил той и най-големият индивидуалист, се нуждае от някаква, макар и малобройна публика, на която да довери своите външения, с която да сподели мислите си и у която се стреми да извика съчувствие и одобрение. Защото художественото творчество, взето в дълбоката му социална и психологическа същност, е своеобразен език, чрез който художникът говори на своите съвременници, или по-точно на тия, до които е адресирал произведенията си. Както казва Дьолакроа, творбата на изкуството е „мост между душите“. И когато художникът говори чрез своите произведения, той не може да бъде спокоен, ако не е убеден, че „словото“ му ще намери отзвук в една сродна душа, обстоятелство, каращо го да се стреми непрекъснато да разширява кръга на това съчувствие.

Ето защо самонадеяните декларации на Флобер и неговите съмишленици, че пишат само за себе си, трябва да се възприемат по-скоро като израз на засегнато от индиферентността или несправедливостта на публиката творческо честолюбие, отколкото като проява на искрено и дълбоко убеждение. Самият ФЛОБЕР веднъж, обхванат от по-спокойно чувство, признава:

Знаем ли ние дали няма в този час на някое ъгълче на Пиренеите или на Долна Бретания едно бедно съществуване, което ни разбира! Човек публикува за непознати приятели. Печатането притежава това хубаво качество, че представлява средство за съчувствие, действащо от разстояние.¹⁹

Но как да се достигнат тези „непознати приятели“, чиито души трептят ведно с душата на твореца? Може ли той да бъде убеден, че неговите произведения ще бъдат правилно разбрани? Тяхното ново съдържание, тяхната нова форма няма ли да смутят душите дори на тези, които все още не са деформирани от моралните и естетически предразсъдъци на времето?

Официалното (не)признаване и култът към изкуството

ЗА ДА ИЗЯСНЯТ ТВОРЧЕСКИТЕ СИ намерения и да утвърдят своята нова естетика, представителите на естетическия пуризм, както вече стана ясно, не могат да разчитат на игнориращата ги официална критика. Те са принудени сами да правят това - било в предговори към своите съчинения, било чрез взаимна критика, било като използват етюди, посвещавани на сродни автори. Художниците-живописци, които влизат в конфликт с господстващото изкуство, използват за тази цел каталозите на изложбите, а по-късно тези от тях, които притежават писателска дарба, изясняват идеите си в отделни теоретически трудове. През XX век като най-общодостъпна и ефикасна форма за утвърждаване и пропагандиране на авангардизма се използват манифестите, където в агресивен стил се напада официалното изкуство и дръзко се прокламират новите художествени форми.

Разбира се, тези средства за самоизява правят още по-подозрителна и без това враждебно настроената публика. Да използваш допълнителни средства, за да кажеш това, което творбата ти не е успяла сама да стори, не е най-убедителното доказателство за нейната висока естетическа стойност! Ето защо авангардистите, обхванати от пламъците на месиански възторг, възлагат надеждите си за бъдещето на своите произведения преди всичко върху техните собствени качества, които (те са убедени в това) рано или късно ще се наложат над вкуса на идните поколения.

ВАН ГОГ, приживе успял да продаде само една (!) от своите картини, пророчески пише:

*Ще дойде ден, когато ще се разбере, че те струват повече от цената,
впрочем твърде ниска, която влагам за боите и за моя живот.*²⁰

Братя Гонкур, Флобер, Бодлер, Л. дьо Лил, презрели непризнателността на съвременниците си, непоколебимо вярват в бъдещето на своите произведения. Оттук и тяхното убеждение, че „една книга не е никога шедевър - тя става такъв“, че „геният е талантът на един мъртъв човек“ и че, както казват братя Гонкур, „за да станеш прочут, необходимо е да бъдат погребани две поколения: на преподавателите и на съвипускниците от колежа, сиреч твоето и поколението, което те е предшествовало“. Оттук и тяхното безразличие към актуалния успех и непримирима омраза към всевъзможните почести, с които официалната власт е награждавала художниците, служещи ѝ най-добре. „Белег на подчертана интелектуална малоценност - пише Л. ДЪО ЛИЛ - е да възбудиш непосредствени и единодушни симпатии.“ От своя страна БОДЛЕР пише:

Наградите носят нещастие. Академични награди, награди за добродетел, отличия, всички тези дяволски изобретения насърчават лицемерието и вледеняват спонтанните пориви на свободното сърце. Когато някой иска Почетния кръст, струва ми се, че чувам как казва на своя господар: „Изпълних наистина своя дълг, но ако не разгласите нашироко това, заклевам се, че друг път няма да постъпвам така“. В официалната награда има нещо оскърбително за човека и човечеството и което накърнява свенливата добродетел.*

Защото, пише на друго място Бодлер,

*да се съгласиш да бъдеш награден, означава да признаеш на държавата или на принца правото да те преценява.*²¹

Същото пренебрежение към шумния успех и държавните почести проявяват и художниците, противопоставящи се на официалното изкуство. От импресионистите насам всяко новаторско отклонение от каноните, утвърдени от Академията, се е наказвало с отлъчване от Салона и следователно с официална публична присъда. В Салоните е властвала една, общо взето, сладникава и зализана живопис - епигонско подражание на ренесансови и постренесансови образци - маниеристична, без душа и без искрено вдъхновение. Безспорно е, пише Бодлер в своя Салон от 1859 г., че през всяко време посредствеността е доминирала, но никога нейното господство не е било тъй пълно, никога тя не е тъй абсолютно триумфирала, както сега. Вместо таланта тук самодоволно манифестира скудоумието на „разглезеното дете“. *L'enfant gâté*, така Бодлер нарича официалния художник, обсипан с почести и пари заради неговия конформизъм. Този самодоволен конформист получава държавните награди, той се радва на слава, докато истинският творец, новаторът умира от глад в своето мизерно ателие. Следователно няма нищо неестествено, че последният го е ненавиждал.

* Кръстът на Почетния легион. - Бел. авт.

ГОГЕН, напуснал Франция и Европа огорчен, запилял се на един от островите в Тихия океан, пише на своя приятел Шуфенекер:

Славата! Каква суетна дума, каква суетна отплата! Откакто познах простия живот в Океания, единичката ми мисъл е да се оттегля далеч от хората, следователно далеч и от славата: ще отида колкото може по-скоро да зароя таланта си сред диваците и повече никой няма да чуе да се говори за мен. За мнозина това ще бъде престъпление. Няма значение! Често пъти престъплението е много близко до добродетелта. Искам да живея просто, без суета. И ще го сторя, каквото и да ми струва.

СЕЗАН, живеещ също тъй изолирано и самотно в своя Екс ан Прованс, пише на Емил Бернар (25. VII. 1904):

Човек може да твори хубави картини, без да следва точно законите на хармонията или да бъде колорист. Достатъчно е да притежава художествено чувство (un sens d'art), а точно това художествено чувство без съмнение е ужасът за буржоата. Институтите, пенсиите, почестите са създадени само за кретените, идиотите и глупците. Оставете художествената критика и рисувайте! Там е спасението!²²

В тези горчиви думи на Гоген и Сезан е събрана цялата мъка на непризнатия творец, презрян и презиращ, отхвърлен от обществото и доброволно приемащ своята духовна емиграция в света на изкуството.

Остави всичко и твори, там е спасението! Но къде е гаранцията, че си тръгнал по верен път? Ако презираш художествената критика и органите на господстващия вкус, ако не зачиташ публичното мнение и не виждаш в държавните награди израз на обществено признание, тогава коя е инстанцията, която ще потвърди ценността на твоето усилие? Авангардният художник е индивидуалист. Той отхвърля меродавността на общественото мнение, но за сметка на това повишава неимоверно собствената си взискателност. Неговата съвременност би се затруднила, ако пожелае да му противопостави един по-висок пример на толкова съвестно, дори педантично творчество. Носен от гордото съзнание, че дейността, на която се е посветил, стои над прозата на заобикалящата го действителност, че създава не какво да е, а произведения на изкуството, където майсторството, талантът е всичко, той си налага волята на ювелира. Един прозаик като Флобер неуморно се стреми към звуковата хармония на фразите, които рецитира десетки пъти на глас. Той смята, че фразата е художествено завършена само когато съвпада с равномерния ритъм на дишането. Затова Флобер тънко балансира ефектите, грижливо избягва асонансите, които замъгляват звуците и осуетяват ясната артикулация, за да се домогне до една кристална проза, в която няма нищо случайно.

Същата взискателност характеризира творческия процес на ТЕОФИЛ ГОТИЕ, който кове своя стил чрез ярки метафори, неочаквани епитети, с „думи, които пръскат лъчи, които светят - с ритъм и музика“. Той е убеден, че „думите имат сами по себе си и вън от изразявания смисъл красота и собствена стойност, както скъпоценните камъни, които още не са шлифовани и монти-



Анри Русо

Укротителят на змии, 1907

рани върху гривните, колиетата и пръстените“²³. Бодлер се стреми да придаде на думите „сугестивна магия“, да ги принуди „да изразят неизразимото“. Към същото ще се домогват по-късно Рембо, Верлен, Маларме...

Тази строгост в изпълнението, този страх от баналното, това трескаво търсене на най-експресивна форма води до забавяне на творческия процес, до болезненото свръхнапрежение на родилен акт, след който идва умората, съсипваща, но сладостна умора. Много често авторът се оплаква от безплодно дирене, от тъпчене на едно място. По цели дни ФЛЮБЕР търси подходящия епитет; той не е в състояние да напише повече от осем страници на седмица. ЕДМОН ГОНКУР е убеден, че брат му Жюл е умрял „от работа над формата“, от „мъка по стила“. БОДЛЕР, според спомените на неговия млад приятел Аслино, е работел много бавно и неравномерно, препрочитайки по двадесет пъти едно и също място, блъскайки се с часове върху една дума...

Техните съмишленици в областта на изобразителното изкуство не им отстъпват по самокритично усърдие в тайните на занаята. МОНЕ е стигал до истинско отчаяние в стремежа си да улови и скрепи на платното „мига“; СБОРА умира едва 31-годишен - според неговите приятели от преумора. Изграждането на големи платна (по 2-3 метра едното) според метода на поантилизма, сиреч само с цветни точки и запетаи, където разложената на своите съставки багра е математически пресметната в нейния светлинен и колоритен ефект (принуждавало Съора да работи буквално денонощно), съсипва неговия и без това слаб организъм.

Прословута е бавността и в работата на СЕЗАН. Обзет от жажда за съвършенство, откъснат цели 30 години от света в родния Екс ан Прованс, той не просто работи, а изгражда, строи с педантичната точност на архитект своите композиции, без никога да е напълно доволен от постигнатото. Сезан принуждава Амброаз Волар да му позира в 116 сеанса по 4 часа единия, за да остави, разстроен и нещастен, портрета недовършен, доволен само от изпълнението на... жилетката. ЕМИЛ ЗОЛА, негов приятел от детинство, възпламенява горчивата му творческа участ в трагедията на своя герой Клод Лантие (в романа *Творбата*), когото накаква да се самоубие.

ВАН ГОГ, съсипан душевно и физически от прекомерна работа, няколко часа преди да се самоубие пише на брат си покъртителните думи: „...В моята работа аз пожертвах целия си живот и половината от разсъдъка си“²⁴.

Всъщност това важи едва ли не за всички ранни авангардисти. Разочаровани от действителността, неவிждащи нищо достойно в нея, изпълнени с неверие в бъдещето, непризнати, а поради прекомерна възискателност недоволни и от себе си, увлечени в непрестанни и тежки борби със силните на деня: с всемогъщите държавни институции, с претенциозното невежество на публиката, и самонадеяното нахалство на критиката, потънали в краен индивидуализъм, търсещи самотата и страдащи от нея, те намират единствено успокоение в пълното отдаване на изкуството. Те не вярват в нищо друго освен в него. То е техният култ, тяхната религия, която поставя над природата и над живота; автономен свят със собствени закони и логика. Изкуството издига човешката душа над прозата на всекидневието до висини, от които се виждат невидени неща, където се слушат нечути мелодии. Кой иска да го унизи, като го превърне в обикновена интелектуална наслада, в повърхностна игра на човешките способности или, о, падение! -



Пол Гоген

Автопортрет („Клетниците“), 1888

в платен адвокат на котерийни ежби, в проста слугиня на морала и на фикцията за човешкия прогрес! Изкуството е сериозно дело и човек трябва да му се отдаде напълно, защото то е „ревниво“, *l'art jaloux*, казва ТЕОДОР ДЪО БАНВИЛ. (По-късно нашият ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ също ще го сравни с ревнива жена, която не допуска нейният любовник да флиртува с други.) И художниците на *l'art pour l'art* действително изцяло му се отдават. ФЛОБЕР заявява, че писането за него е „изпълнение на дълг“, а БОДЛЕР пише за Теофил Готие:

*Теофил Готие е писател в истинския смисъл на думата, защото е роб на своя писателски дълг, защото постоянно се подчинява на необходимостите на своя занаят, защото влечението към красотата за него е фатум, защото той превръща писателската си мисия в натраплива идея.*²⁵



Гюстав Курбе
Добър ден, господин Курбе, 1854



Пол Гоген
Добър ден, господин Гоген, 1889

Пътят към Голгота

ДЪЛГ, ФАТУМ, НАТРАПЛИВА ИДЕЯ - това са думи, които изразяват идеята за всеотдайно служене. В името на този дълг художникът си налага едно житейско поведение, което у някои стига до аскетизъм. Заради изкуството той е готов да се откаже от много неща, които правят живота лек и приятен.

Преди всичко той презира това, което най-много му липсва: парите и славата. Жаждата за богатство и скъперничеството - тези типично еснафски качества, го отвращават. Обикновено беден, при това разточителен, той не е в състояние да забогатее дори когато обстоятелствата му помагат. Той е убеден, че изкуството не може да се продава, че е недостойно да се използва като средство за препитание, и ако все пак е принуден да го прави, то е защото не намира друг начин да му се посвети напълно.

Убеден е също така, че рано или късно всеки ще си получи заслуженото - както нечестивите търговци в храма, така и изтерзаните апостоли на новата вяра. ПОЛ СЕРЮЗИЕ - ученик на Гоген и идеолог на една възторжена група млади художници, които сами ще се нарекат *набисти* (от староеврейското „небиим“ - пророци), сиреч апостоли на едно ново художествено евангелие против тыпата филистери (пелихтим), ще постави на вратата на своето ателие следния надпис (редове от Вагнер):

Вярвам в един Страшен съд, където ще бъдат осъдени на ужасни мъки всички ония, които на този свят са се одързостили да търгуват с възвишеното и целомъдрено изкуство, всички, които са го омърсили и поварили с долните си чувства, с гнусната си алчност за материални наслади. Затова пък вярвам, че верните апостоли на голямото изкуство ще бъдат възвеличени и че, обгърнати от мантията на небесни лъчи, благоухания и мелодични съзвучия, ще се върнат, за да потънат за вечни времена в лоното на божествения извор на всяка хармония.

Ужасно трудно е да се издържа на съпротивата, да бъдат преодолените пречките, трудностите, пренебрежението, бедността! За да може художникът да живее човешки и да твори независим, най-добре е според израза на Готие да се роди с някаква рента. Но колцина са били обезпечените - като Флобер, Сезан или Дега?

Повечето от тях, произлезли от средите на дребната буржоазия, са били наистина бедни и техният начин на живот е правел тази бедност често пъти отчайваща. МОНЕ се опитва да се самоубие, след като мизерията погубва жена му и детето му. ВАН ГОГ, издържан цял живот от брат си, се самоубива, за да не отнема това, което по право принадлежи на неговия племенник. Опит за самоубийство прави и ГОГЕН, който заради изкуството изоставя кариерата на банков чиновник, когато тя му обещава богатство и сигурност, и напуска семейството си, за да умре в



Пол Гоген

Христос в маслиновата горичка, 1889

крайна мизерия на един от островите в Тихия океан. Преди своя край художникът пише на Андре Фонтена, че не превратностите на материалния живот го плашат, а това, че те му пречат да работи. „Колко много време се губи в борбата за насъщния хляб!“ Но ГОГЕН е доволен, защото с цената на тези страдания изкупува „своя път в изкуството“. „Ако не беше така, щях да се смятам за разбойник“ - признава той.

Във връзка с казаното крайно интересна е една серия автопортрети на ГОГЕН (от неговия т. нар. понт-авенски период), създадена през 1888-1889 година. Всички те са възплъщение на едно дълбоко страдание, което, за да се изрази колкото е възможно по-възнуващо, използва както лична, така и традиционна тайнствена символика. Най-ранният от тях (правен и изпратен на Ван Гог по негова молба) съдържа надпис *Клетниците - На приятеля Винсент*. „Клетниците“ естествено са: той, Гоген, младият му колега и съмишленик Емил Бернар (чийто профил е нарисуван в дясната част на композицията) и отсъстващият Ван Гог, който е започнал своята патетична епопея в Арл, очаквайки там с изгарящо нетърпение своите приятели. Посвещението на картината повтаря заглавието на знаменития роман на Виктор Юго и символично свързва съдбата на младите непризнати художници със съдбата на Жан Вальжан - с всички несретници, отритнати от обществото и обречени да живеят „извън закона“.

Не по-малко силна и възнуваща е втората композиция от автобиографичния цикъл, наречена *Bonjour, monsieur Gauguin*. Тя е реплика на известното платно на Курбе - *Срещата или Bonjour, monsieur Courbet*, което Гоген и Ван Гог са видели при посещението си в Монпелие (музея Фабр) през декември 1888 година. Картината на Курбе подчертава по демонстративен начин изключителното самочувствие на „Майстора от Орнан“: висока снажна фигура, почти монументализирана поради ниския хоризонт и близката дистанция до зрителя; самоуверено отметната назад глава със заострена черна брада и красив профил, ясно открит върху ведросиньото южно небе; широк и стабилен жест на дясната ръка, стискаща дългия тояга. И срещу това: почителното, почти покорно държане на богатия меценат Брюйа и неговия слуга... На материалното (и затова преходно богатство) Курбе противопоставя своя артистичен гений, твърдо убеден в превъзходството си и в собственото си безсмъртие.

Репликата на Гоген, макар и идентична като мотив (среща на художника с една бретанска селянка), е пълна противоположност по символиката на формите и по излъчваното настроение: никакви „живописни“ атрибути (стативът, платната и кутията с бои в раницата на Курбе) не издават, че срещу нас е художник. По-скоро едно модерно трагично превъзплъщение на скитника-евреин, с барета, груба пелерина и простонародни дървени обувки - прокуден и търсещ подслон, потиснат, смазан от някаква неведома мъка... Всъщност срещата едва ли се осъществява: младата селянка, изненадана и уплашена, почти подминава подозрителния странник. Между него и нея е издигната преграда - разкривена дървена ограда. Тя го отделя и от нас, зрителите. Пейзажът усилюва още повече тъжното въздействие: пустите сипеи на Пулдю, призрачно голите стволи и клонове на дърветата, ниско надвисналите тъмни и кълбести облаци, самотната бяла постройка на високо вдигнатия хоризонт... Атмосфера на депресивна самота и отчуждение. Символичен автопортрет на непризнатия, отхвърлен творец.

Гоген продължава тъжната автобиографична поредица с три нови платна (вълнуващ, триптих) на тема Страстите Господни. В първото от тях - *Христос в маслиновата горичка*, образът на Богочовека е автопортрет на художника. Рядко в пластичните изкуства на новото време човешката самота и отчаяние са намирали толкова съкровен и силен израз. Композиционно той е постигнат (противно на академичните правила) чрез изместването влияю на съкрушения от скръб Гоген-Христос (фронтално и в непосредствена близост до зрителя) и колоритно - чрез студената и тъмна гама на здрачния пейзаж, където единственото топло петно е сияещата подобно на нимб коса на мъченика. В писмо до Шуфенекер художникът изповядва, че искал да изобрази „крушението на един идеал, една колкото божествена, толкова и човешка болка“.

След драмата в маслиновата горичка иде Разпятието - Гоген създава *Жълтият Христос*, спомняйки си една примитивна полихромна дървена статуя от XVII в., която го поразила със своето въздействие в един селски параклис край Понт-Авен. Разпнатият е отново той, сред типичен бретански пейзаж, който този път в контраст със събитието се разстила в спокойни, плавни форми и топли, декоративно чисти багренни тоналности. В съзвучие с пасторалния пейзаж са трите безмълвно скърбящи бретански селянки в подножието на кръста. Тяхно видение ли е това разпятие (каквото е борбата на Яков и Ангела в създадената преди година композиция *След проповедта*)? Видение на художника ли, или пореден символ на неговите кръстни мъки да твори сред едно враждебно обкръжение?

За дълбокото символично значение, което му отдава, свидетелства един друг автопортрет от същото време, където Гоген се е изобразил на фона на *Жълтият Христос*. Вътрешната връзка между двата образа, самоотжествяването със страдалческата участ на Богочовека са безспорни.

И накрая - третата част на автобиографичния мъченически цикъл на тема Страстите Господни - Свалянето от кръста: *Зеленият Христос*. Ключът на мотива е отново бретанският пластичен фолклор - един покрит със зеленикав мъх примитивен каменен релеф, който Гоген видял в селското гробище на Низон, близо до Понт-Авен. Изкуството ражда изкуство, а то става медиум, чрез който художникът изразява своите потискащи комплекси, реакцията си срещу предизвикателствата на Съдбата. Композиционното решение е подобно на *Жълтият Христос*, контраст между пасторалното „равнодушие“ на делничния пейзаж в задния план (в духа на предренесансовите концепции) и драмата, възплътена в каменното изваяние. И отново в образа на мъртвия Спасител се съзират чертите на художника.

Няколко години по-късно друг автопортрет на Гоген е всъщност нов вариант на Страстите Господни. Той се е изобразил до пояс с таитянска бяла риза, широко отворена около врата - като някой осъден, готов да понесе страданието. В тъмния фон зад него едва се разпознават два мрачни образа, сякаш изплували от царството на сенките. Гоген гледа спокоен и примирен, с горчиво презрение. Той знае съдбата си. В левия край на платното е написал *Près de Golgotha*, „Близо до Голгота“. „*Тъгата е моята участ*“ - споделя на Шуфенекер в едно писмо. Цял живот е трябвало да се бори с всевъзможни пречки, неуспехи, болести, безпаричие, останал по своя вина - заради това „проклето изкуство“! - без дом, без семейство, без деца... „*Това ужасно общество, което*

сме принудени да търпим, където нищожните индивиди триумфират за сметка на големите - то е нашата Голгота“ - пише в спомените си.

Гоген е обречен на мъченичество. На мъченичество са обречени и неговите другари. Но те са убедени, че тяхната „Голгота“ ще подготви освобождението и спасението на художниците, идещи след тях. В едно писмо ГОГЕН пише:

... Мъченичеството е нужно на всяка революция. Моето творчество, разгледано като пряк и художествен резултат, има малко значение в сравнение с крайния и морален резултат: освобождението на живописата, изтръгнала се вече от всички примки, от тази позорна мрежа, сплетена от школите, академиите и най-вече от бездарниците. Погледнете само на какво се осмеляват днес в сравнение с плахостта отпреди десет години!

Гордо съзнание за изпълнен дълг, за вярно служене на изкуството - то е, което поддържа тези художници в борбата им срещу житейските несгоди. То ги прави непоколебимо твърди и безкомпромисни. И те отстояват честта на своето призвание и чистотата на своето изкуство с едно достойнство, изключително благородно поради своето безкористие. Никой от тях не изневерява на себе си; никоя съблазън не е достатъчно силна, за да ги отклони от трънливия им път. Те притежават талант и при желание могат да постигнат материалното охолство, на което се радват благоразумните хора на тяхното време. Но любовта им към изкуството ги издига над еснафската сигурност с нейните многобройни компромиси. Когато Наполеон III предлага на Л. ДЪО ЛИЛ пенсия от 300 франка на месец, ако последният посвети своите преводи на принца, поетът му отговаря:

Ще бъде истинско кощунство да посветя тези антични шедеъври на едно дете, което е още много малко, за да ги разбере.

Науката и принципът на безстрастното изображение

ХУДОЖНИКЪТ НА ЕСТЕТИЧЕСКИЯ ПУРИЗЪМ поставя изкуството над морала и над политиката. Той ревниво го пази от досега с обществените стълкновения на своето време; не иска да бъде нито проповедник, нито борец. Неговата амбиция е да бъде само човек на изкуството. Но как би успял да бъде само такъв? Какво ще изобразява в своите произведения?

Старите майстори изобразяват това, което обичат, на което служат: религията, кралския двор, аристократичното безделие, буржоазното всекидневие, гражданските добродетели, кон-

венционалният морал. Художникът на *l'art pour l'art* обича само своето изкуство и е решил да служи само на него. Той е изпълнен с ненавист или презрително равнодушие към действителността, която го заобикаля. Но може ли да я изхвърли изцяло от своите произведения? Ние сме все още далеч от времето, когато неговите последователи - наши съвременници - ще си позволят тази дързост. През средата на XIX век, когато теорията *изкуство за изкуството* завладява съзнанието на скептично настроените художници, условията за това още не са намерили. Много фактори противодействат на подобен радикален прелом.

Един от тези фактори е силното влияние на *науката*. Стимулирана от бурното развитие на производителните сили, тя триумфално завоюва една след друга природните тайни. Нейните велики открития безцеремонно отнемат „свещения“ авторитет на много догми. Тя сваля булото на вековни загадки и смело прониква в области, изглеждащи доскоро недостъпни. Генезисът на звездните формации, историята на земята, еволюцията на органическия свят, строежът на живото и мъртвото - нищо не може да остане скрито за нейния проникателен поглед. Тя не се плаши и от отчайващото безредие в човешките отношения, и от тайнствения лабиринт на човешката душа, и от деликатния свят на красотата. Във всичко търси единство, ред, закономерности; всичко иска да изрази в точна и еднозначна формула. Нейният напредък събужда надежди за светло бъдеще, за едно свободно, просветено и охолно човечество. Социалистите, сенсимонистите и републиканците ѝ пеят дитирамби. Чрез теориите на Иполит Тен, позитивизма на Огюст Конт, публикациите на Клод Бернар, с ехото на шумните спорове около учението на Дарвин, с бляскавите открития на археологията нейният дух прониква в средите на художниците, увелича ги и ги прави свои поклонници. Изглежда, че след залеза на религията, при неизбежната преоценка на етичните ценности науката става единствена светиня, в която може да се вярва - една от модерните утопии на XIX век.

Как се отнасят представителите на естетическия пуризм към науката?

В началото заклетите поклонници на чистата красота не могат да не гледат с недоверие и дори с враждебност към опасната съперница, която не само отклонява обществения интерес от това, което те смятат за единствена цел на своя живот, но и нещо по-страшно - за тях в основата си тя е и ще си остане утилитарна. Те са категорични в своето убеждение, че изкуството и ползата са несъвместими. Скоро обаче, победени от всеобщия възторг или може би поради своята проникателност, разбират, че науката и изкуството не се взаимноизключват, както изглежда на пръв поглед. Нещо повече, те имат много, и то съществени допирни точки.

Макар че в крайна сметка науката е тясно свързана с ползата, редица нейни представители ѝ се посвещават с такава любов и безкористна преданост, с каквато „чистите“ художници се отдават на изкуството; същевременно, в своята независимост спрямо морала и политиката, науката може да служи за образец на това, към което се стремят представителите на чистото изкуство; на трето място, тя е толкова недостъпна за еснафската публика, колкото и „чистото“ изкуство; и накрая, при внимателно боравене с науката тя може да обслужва и изкуството, като усъвършенства неговите методи, обогатява средствата му и му доставя огромен - разнообразен

зен, документално установен материал. И тъй като идеал на науката е пълното и точно опознаване на действителността, идеал на художника става нейното вярно изобразяване без разлика дали се отнася до настояща, или до минала действителност.

На пръв поглед тук като че ли има някакво парадоксално противоречие: от една страна - художникът, обхванат от презрение или индиферентност към заобикалящата го действителност и бягайки от нея, търси убежище в света на „чистото“ изкуство; от друга - същият художник под влияние на науката превръща сега точното изобразяване на тази действителност в своя първостепенна задача. Така е поне в творчеството на Флобер, Готие, братя Гонкур, отчасти на Бодлер, на импресионистите.

Всъщност това противоречие е привидно, защото, изобразявайки по собственото му убеждение правдиво действителността, художникът на естетическия пуризмъ същевременно се въздържа да оцени, да вземе отношение към пресъздаваните събития, а това е вече своеобразно бягство от живота. Той пресъздава хубавото и лошото, прекрасното и грозното, възвишеното и вулгарното с едно методично контролирано безстрастие, което като че ли иска да съперничи на дагеротипа. Тъй както човекът на науката не съди, а с хладен ум и спокойствие анализира и изследва един факт, без да пита дали това ще се окаже полезно, или вредно за нравите, така и истинският творец трябва да изобразява даден предмет такъв, какъвто го вижда, без предубеждения (*sans parti pris*), без тенденциозни гледища, с всичко светло и тъмно в него, при „пълна слънчева светлина“, *en plein air*, би казал живописецът. Всяка преднамерена теза компрометира художественото произведение, което се стреми да я докаже, като го прави зависимо от преходни обстоятелства. Защото нейната съдба непрекъснато се колебае между две опасни крайности: тя (тезата) или ще бъде доказана и следователно неизбежно ще мине в категорията на баналните истини, или ще бъде опровергана и отхвърлена от бъдещето. И в двата случая художественото произведение рискува своята естетическа стойност.

Следователно художникът не трябва нищо да доказва, той не бива да заключава и убеждава. Неговата единствена цел е само *да изобразява*. „Да виждаш, да усещаш, да изразяваш, в това е цялото изкуство“ - пишат БРАТЯ ГОНКУР.²⁶

ТЕОФИЛ ГОТИЕ, който на младини принадлежи към школата на романтиците, ще пише по-късно на Сент Бъов:

Наричат ме често фантаст. Въпреки това през целия си живот аз съм се стремил само към едно: да виждам добре, да наблюдавам добре природата, да я рисувам, да я предавам., да я живописвам, ако е възможно, такава, каквато съм я виждал.

Да „рисувам“, да „живописвам“ - става идеал на редица писатели, а това вече красноречиво говори за особеното влияние, което живописът започва да упражнява върху тях. Ала не просто живописът, а оная живопис, която, родена при същите условия, е обхваната от същото желание да скъса с морализаторството и дидактичната проповед и поради това, вместо да „разказва“ чрез образи библейски притчи, митологични сцени, исторически събития или съвременни анекдоти, предпочита само да изобразява лежащата пред нея природа; една живопис, която

може би водена от спонтанен творчески инстинкт, е тръгнала по пътя на чистото изкуство, тъй както Молиеровият Журден говори в проза, без да съзнава това. Пейзажите на Коро, спокойната живопис на барбизонците, пластичният свят на Дьолакроа, където баграта празнува своя триумф, или оня на Енгр, населен с чистите форми на красотата - не е ли това изкуството в неговия най-висш израз!

И ето, докато художниците-романтици търсят вдъхновение и сюжети в литературата, сега се извършва обратният процес - писателите на *l'art pour l'art* намират своя идеал в живописа. Всички те - и Флобер, и Бодлер, и Готие, и братя Гонкур, и Банвил, и Луи Менар - изучават изобразителните изкуства, тяхната история и техника, опитват се да рисуват; някои започват своята писателска дейност като художествени критици (известни са *Салоните* на Теофил Готие и Бодлер), всички другаруват с художници и скулптори и като се възхищават от тяхното изкуство, стремят се да му подражават.

Така се създава един своеобразен *живописен стил* в литературата, в който живописното и пластичното изобразяване чрез думи измества израза на идеи и чувства или, ако си послужим с класификацията на Балзак, *la littérature à idées* отстъпва своето господство на *la littérature à images*. Главна грижа на писателя сега става да се научи да „рисува“ и „живописва“ със своето перо, да внушава усещането за пластичност, да постигне максимално колоритно богатство на стила. За най-голям измежду тях се смята оня, който в това вълнуващо съревнование се е доближил най-плътено до изразните средства на художника, който според израза на Готие „е поставил върху палитрата на своя стил всички тонове на зората и всички нюанси на залеза“.

И наистина не напомня ли на цветно изображение следното описание, което БРАТЯ ГОНКУР са направили на маймуната Вермийон в Манет Саломон:

Върху нейната *кафява* на раменете и гърдите козина имаше *синкави* косми, напомнящи сини жилчици. Едно *бяло* петно оставяше своята следа под брадичката...

Двамата братя пресъздават със сетивната непосредственост на живописци „нейните големи *кафяви* очи с *черни* зеници, в които блестеше *златнокестенява* прозрачност... и *жълтеника* - *вото* и *синкаворозово* на кожата на лицето ѝ, нейните *оранжеви* уши, нейните *виолетови* ръце...“

От своя страна, ФЛОБЕР като че ли ни кара да видим една типично импресионистична картина от Моне, и то седемнадесет години преди първата изложба на импресионистите, когато описва мадам Бовари пред прага на чифлика Берто:

...чадърчето от *сивосинкава* коприна, през което минаваха слънчевите лъчи, осветяваше с менливи отражения *бялата* кожа на лицето ѝ.

Към този живописен стил се прибавя и волята на писателя да остане *безучастен* към изобразяваните събития. Той неуморно анализира, описва, „живописва“, но заедно с това неговото намерение е да остане скрит за читателя, да не издава собственото си присъствие. Той изправя пред нашия поглед едно огромно платно, което обсебва със своето предметно и пластично богатство

во, с непосредствената си материалност; ние неусетно заживяваме с него и създаденото сякаш се превръща в отдавна позната сетивна реалност, в която не се усеща или по-точно не бива да се усеща присъствието на твореца.

*Според мен - пише ФЛОБЕР, - един романист няма право да изказва мнение върху явленията на този свят. В своето творение той е длъжен да подражава на Бог, сиреч да създава и да мълчи.*²⁷

Флобер неведнъж използва този пантеистичен образ (несъмнено повлиян от Етиката на Спиноза, която страстно препрочита), за да изрази идеята за творческата същност на писателя и за границите на неговата намеса в хода на описваните събития. Писателят създава художествено произведение, но след това то заживява свой обективен живот. Неговите герои имат собствена логика на поведение, собствена неповторима съдба, която изживяват, без да се превръщат в марионетки на куклен театър. Писателят трябва да се пренесе в тях, а не да ги тегли към себе си. Неговата мисия е само да ги извика на живот. Никакъв морал, никакво налагане на идеи, никакво излияние на чувства, никакви лирически занесии. Сантиментализмът е гибел за изкуството.

Този антисантиментализъм не е само резултат от влиянието на позитивните науки. Той се явява като резултат от съвкупното действие на редица фактори: социологически, исторически и естетически. Преди всичко той е сурова реакция срещу сантиментализма на романтиците, който чрез епигоните на Юго, Ламартин и Мюсе става толкова мил на широката публика. Практична и безчувствена в битовото си всекидневие, тя се разнежва в интимните си часове и обича ония писатели, които я трогват и разплакват. Тя предпочита произведения на изкуството, изпълнени с любовни истории, галантни сцени, необикновени преживявания, с бурни сърдечни излияния - една литература, тривиална, антихудожествена.

На този блудкав лиризм писателят противопоставя своята безстрастна дескриптивна проза, в която липсата на разточителни емоции е изкупена от грижа за правдивост, стил и форма. Това, разбира се, не означава, че тези художници не изживяват дълбоко своите сюжети. Напротив, голяма част от тях дори са болезнено чувствителни натури, но те знаят, че това не бива да се разкрива пред публиката. Всъщност достойна ли е тя да стане довереница на техните чувства? Една аристократична гордост ги принуждава да се издигат над нея, „да се крият зад облаците“ като някакви богове и да оставят да говорят само предметите, създавани от тях. Публиката не бива да чувства дори безстрастието им. Тя трябва да бъде „смазана“ от пластичната непосредственост на едно творение, чийто създател не се вижда - от тази „втора“ действителност, съществуваща сама за себе си, подобно *natura naturata* на Спиноза.

А за да се създаде такова творение, необходимо е художникът да го обмисля дума по дума, стъпка по стъпка, с хладно съзнание, изключващо не само всяко разнежване от изобразявания обект, но и действието на някакво „мистериозно“ въображение, на някакъв „подсъзнателен творчески инстинкт“, за какъвто охотно говорят романтиците и който според тях подчинява волята на твореца. Художественото творчество не е спонтанна екзалтация, а разумно контролирана, методична дейност. Подобно на човека на науката художникът трябва да наблюдава внимателно,

Едгар Дега
Абсентът, около 1876



да анализира заобикалящия го свят, да отбелязва всяко движение, всеки нюанс. Неговата концепция трябва да бъде строго обмислена, а съзерцанието - съсредоточено. Всяка хрумнала му идея трябва да бъде критически преценена, всеки ненужен детайл - отстранен. По този начин производството му ще стане дело на педантичен, често пъти мъчителен труд. Както казва ФЛОБЕР, „Пегас по-скоро крета, отколкото галопира“. Дори един такъв лиричен поет като БОДЛЕР в своите *Съвети до младите литератори* пише, че „*въдхновението е несъмнено брат на всекидневната работа*“²⁸.

ДЕГА, чиито композиции изглеждат „случайно“ аранжирани (със странни, неочаквани отрязвания), но който очевидно споделя разглежданото естетическо разбиране, признава:

*Никое изкуство не е било по-малко спонтанно от моето. Това, което правя,
е резултат от размисъл и от изучаване на големите майстори. За въдхновение,
спонтанност, темперамент аз не зная нищо.*

Разбира се, тук е уместно да попитаме: успяват ли тези автори да предложат толкова безстрастно описание на действителността, колкото желаят? Успяват ли да скрият в художествените си произведения своето отрицателно или скептично отношение към заобикалящата ги среда, откровено изразявано в техните дневници, писма и частни разговори?

Достатъчно е човек да погледне по-внимателно създаваните от тях образи, за да отговори отрицателно на тези въпроси. Начинът, по който изобразяват типа на един адвокат, нотариус, свещеник или банкер, на самодоволния буржоа, е твърде различен от светлината, в която предават образите на един художник-бохем, дребен цирков артист или проститутка, сиреч на ония, които са въвн от богатите слоеве и са презирани от тях. Те имат амбицията да нарисуват безстрастна картина на своето време, като изобразяват всичко делнично, изплъзващо се от погледа на старите майстори, потънали в съзерцанието на „вечната красота“. И действително успяват първи да открият красота в ежедневните сцени на градския живот: живота по булевардите, театрите, кафенетата, музикхоловете, гарите, хиподрумите, цирковете, публичните домове, по плажовете на Сена...

Но при това разнообразно творчество техните симпатии са на страната на отхвърлените и презрените. Те виждат и изобразяват жалкото съществуване на люде, които се трудят непосилно, без да могат да се освободят от потискащата ги мизерия: перачки и гладачки, смазани от крайно изтощение; анемични балерини с деформирани тела и крайници; тъжни комедианти, странстващи от град в град, от село в село, за да развличат публиката за кършея хляб; непризнати художници, безумно влюбени в изкуството и умиращи в мизерия; остаряващи проститутки, които преглъщат своето отчаяние с чаша абсент. Ние виждаме тези образи в произведенията на Готие, Флобер, братя Гонкур, Бодлер, Дега, Тулуз-Лотрек, Ван Гог чак до творбите на младия Пикасо, Жорж Руо, Модилиани, експресионистите. И няма съмнение, че те произнасят сурова присъда срещу обществото, което ги създава. А то не им прощава. Презира ги, осмива и отхвърля техните произведения, обрича ги на глад, а когато и това не е достатъчно, ги поставя на подсъдимата скамейка. БРАТЯ ГОНКУР, ФЛОБЕР, БОДЛЕР един след друг са изправяни пред съда като наруши-

тели на „добрите нрави“. Този факт свидетелства повече от всичко друго за критичния характер на техните творби. И когато братя Гонкур наивно се учудват, че „четирите най-пълно отдадени на изкуството пера“ са призовани от полицията, с това потвърждават един от добре известните факти на историята: резултатът от едно действие невинаги съответства на намерението, което го мотивира.

Художникът на „чистото изкуство“ мрази действителността, която го обгражда, и смята, че ще избяга от нея в своя свят на красиви форми, но неусетно и за самия него тя се промъква в тази толкова ревниво пазена „кула от слонова кост“; той е взел решение да я изобразява безстрастно, а начинът, по който я интерпретира, издава неговото отношение; той иска да бъде само художник, без да успее да си попречи да бъде човек. Неговото бягство от живота е невъзможно, докато изобразява живота.

Бягство в Ориента и в миналото

ФАКТЪТ, ЧЕ С ИЗОБРАЖАВАНЕТО на съвременната действителност художникът е тъй или иначе принуден да изказва своето мнение, да внушава определени оценки и да заема известна „позиция“, го кара да търси друг източник на вдъхновение, да търси сюжети не само подходящи за художествена интерпретация, но които - нещо много важно - гарантират чистотата на неговото изкуство. Това трябва да бъдат сюжети, които ще осигурят по радикален начин бягството му от съвременната действителност. Ако тя понякога неволно го въвлече в едно *parti pris*, защо тогава да не използва сюжети, които принадлежат на друга действителност, отдалечена в пространството и времето!

Това води художника към своеобразен *екзотизъм*, към нов *романтизъм*. Бягството от действителността го кара да търси убежище в страни, незаразени от пороците на западната цивилизация, страни, където природата избухва в бляскави контрасти. За разлика обаче от реторичния и малко повърхностен екзотизъм на първото поколение романтици той предпочита да види и опознае страните, за които мечтае, за да осигури по-голяма правдоподобност при тяхното изобразяване. ФЛЮБЕР посещава Гърция, Константинопол, Сирия, Египет, Алжир, Тунис; БРАТЯ ГОНКУР пътуват из Африка; ТЕОФИЛ ГОТИЕ е видял Испания, Венеция и Константинопол; БОД-ЛЕР запазва за цял живот очарователен спомен от своето пътешествие из бреговете на Тихия океан; Л. ДЬО ЛИЛ посещава остров Бурбон, където е роден...

Всички те са влюбени в Ориента (защото екзотизмът е преди всичко Ориентът), в спокойния и равномерен ритъм, с който протича там животът, в първичната искреност на човешкото поведение, в ослепителната светлина на южното слънце, проникващо навсякъде, в бляскава-

та разточителност на багрите, в интензивността и контраста на тоновете, невъзможни под мътното небе на големия град. Там те могат да открият необикновени типове, непознати ситуации, нови впечатления - една неизползвана досега от изкуството област, която ще задоволи тяхната страст към оригиналното. Невъзможността да се постави това „ново“ в една добре проучена мрежа от каузални зависимости го издига над баналното, обвива го в тайнствен воал и дава по този начин необикновен тласък на въображението.

Но тези художници не пътуват из Ориента с любопитството на обикновени туристи. Тяхната амбиция е да се вживеят в неговата екзотика, да се освободят от условностите на западноевропейското светоусещане и да погледнат с очите на ония народи, които го обитават. „Японизмът“, залял европейското изкуство през втората половина на XIX век, не е обикновено средство за задоволяване на интереса към новото, а начин да се преодолее конвенционалната оптика, да се види светът с очите на японеца, на човека от Далечния Изток. Художникът започва да изобразява света в стила на японските цветни гравюри. Той си налага едно плоскостно и декоративно виждане, което се стреми да изостави триизмерната перспектива на европейския Ренесанс, като си служи с линейни арабески, заключващи широки хомогенни повърхности от недулирани багри.

Това влияние се чувства в творчеството на почти всички модерни художници от края на XIX век, като се започне от Мане, Моне и Дега, мине се през Ван Гог и Гоген и се стигне до майсторите на сецесиона. Всички те са страстни колекционери на японски гравюри и в различна степен използват елементите и декоративните принципи на японския стил. В стремежа си към автентично японско виждане някои дори стигат дотам, че започват да си служат със специфичните за японската техника средства. Ван Гог например (в Арл) прибегва до употребата на тръстикови пера с различни размери за своите тушови рисунки. В литературата Буйе изучава китайски език, за да пресъздаде правдоподобно екзотичната атмосфера на една измислена от него китайска приказка.

Безспорно е обаче, че екзотизмът се изявява най-релефно в творчеството на ПОЛ ГОГЕН - художник, който със своя неспокоен живот и великолепно творчество трагично илюстрира съдбата на талантливия и честен творец в условията на меркантилното общество. Отвергнат от корупцията и духовното обедняване на европейската цивилизация, презрял удобствата на дребнобуржоазното съществуване, той заминава за островите на Тихия океан, където вярва, че ще спаси себе си и своето изкуство.

Аз заминавам за Таити - пише той на своя датски приятел Вилумсен, - един малък остров във Великия океан, где то човек все още може да живее без пари... В Европа се подготвя за бъдните поколения страшно време: господството на златото. Всичко е загнило - човекът и изкуството.²⁹

И Гоген бяга от покварата, за да се потопи в девствената жизнена сила на примитивните народи. Тук, в „жива връзка“ с дивото, варварското, той се „подмладява“, усеща отново пулса на битието и възстановява разкъсаната от механизирания цивилизация връзка между човека и приро-



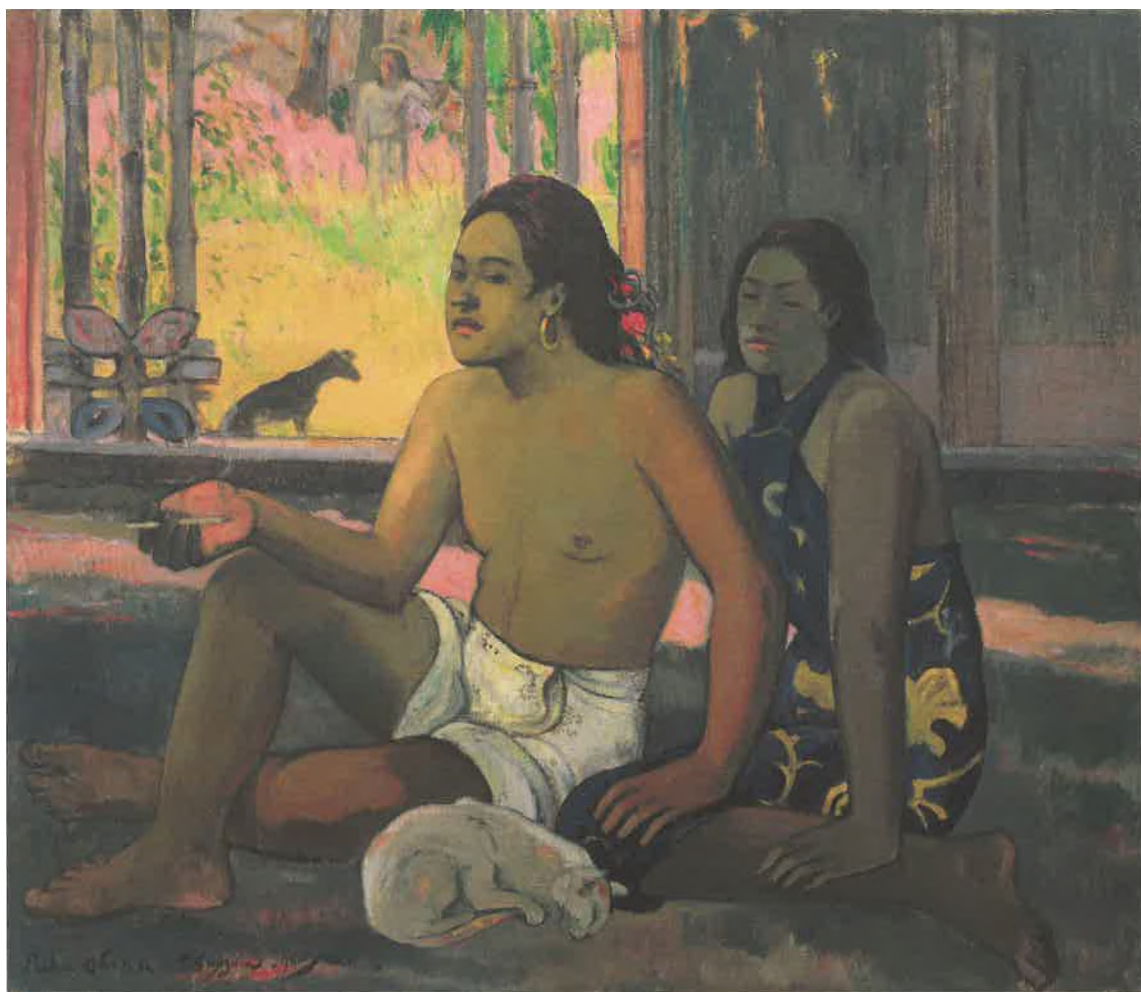
Хирошиге Утагава
Цъфнала слива, 1858



Винсент Ван Гог
Цъфнала слива (по Хирошиге), 1887

дата. Художникът живее сред туземците, изучава техния език, нрави, обичаи и проникнал в тази първична духовна субстанция, се стреми да погледне на света с нейните очи. Както творбите от бретанския период, така и тези от Таити пресъздават духовния свят на простите селяни и на туземците, като разкриват техните религиозни видения, суеверия и надежди, и то в една форма, духовно сродяваща ги с пластичния израз на примитивното изкуство, без да бъде тяхно външно подражание.

За да не наруши примитивната атмосфера, Гоген озаглавява своите картини с езика на туземците от Таити: *Папе Мое* (Свещената вода), *Нафеа фоеа ипоито?* (Кога се ожени ти?), *Нина те фатоу* (Луната и земята), *Манао тупанау* (Духът на мъртвите е буден), *Та матете* (Пазарът) и др.



Пол Гоген

Таитянска двойка в колиба, 1896

Внушението за екзотичност и примитив трябва да се търси не само чрез пластичния образ, но и чрез словото. Защото словото също има свой специфичен колорит, свой ритъм, своя мистериозна звучност. Това кара поетите да въвеждат в речника си думи на хора, имена на реки, планини, носещи сами по себе си атмосферата на оная страна, която те се стремят да пресъздадат.

Но художникът на неопримитивния екзотизъм се стреми да избяга от действителността не само през пространството, сиреч в страни, отдалечени от модерната цивилизация, но и *във времето*. Според думите на ТЕОФИЛ ГОТИЕ има екзотизъм както на пространството,

така и на времето, и последният допада повече на рафинирания вкус. И тъй като творците, за които става дума, не вярват в бъдещето, екзотизмът на времето у тях се проявява в съзнателно *бягство в миналото*. Това много добре е изразено от ЛУИ МЕНАР в неговите *Писма на един мъртвец*:

Когато бъдещето няма повече обещания, духът се храни със спомени; за уморените раси обществото на мъртвите струва повече от онова на живите.³⁰

ЛУИ МЕНАР, който е вярвал в бъдещето и се е борел за него, след разгрома на революцията от 1848, подобно на Л. дьо Лил, Бодлер и Рембо, през 1871 г. изпада в отчаяние и безверие. Той не вижда нищо добро в обкръжаващата го действителност и тъй като не вярва вече, че тя може да бъде променена, сиреч не вярва в бъдещето, заживява с миналото. Обществото на мъртвите му се струва по-привлекателно от това на неговите съвременници. И всъщност каква безкрайна наслада за въображението е да извикаш пред себе си едно същество, което е било живо като теб, което е носело цял свят от мисли и чувства, което се е борело за своето място под слънцето, но което от хилядолетия спи в нищото! Да се разхождаш с него край бреговете на Нил, под ведрия шепот на палмите, да беседваш из многолюдните площи на древна Атина или по улиците на изчезналия Картаген! Човек има чувството, че винаги е живял, през всяко време на историята, и то в една действителност, превърната от въображението в приказка.

Потапянето в миналото е духовно освобождаване от оковите на настоящето. За това говори и ФЛОБЕР, когато обяснява мотивите за своя поврат от съвременна тематика (*в Мадам Бовари*) към изобразяването на миналото (*в Саламбо*). „*Нашият век - пише той, - е толкова жадък, че аз се потапям с радост в древността. Това ме освобождава от модерните времена.*“³¹ И другаде:

От омраза към всичко, за да се отърва от всички мръсотии, които се вършат, за които се говори и мисли, аз в отчаяние се скривам в дъното на вековете, опивам се от античността, както други се опиват с вино.

Религията на „чистата“ красота

АНТИЧНОСТТА - съкровено убежище на самотния творец - не е античността на класицизма, на която салонната публика вече е навикнала да се наслаждава. Това не е мраморностудената и статична античност на Давидовата школа, в която естетическият идеал е органично съчетан с логиката и здравия разум, а една античност, подобна на Ориента, преизпълнена със светлина, блясък, колорит и страсти. Тук живата красота на мъжа и жената, голи под слънцето, се проявява без престорен свян, в пищно великолепие, непознато за унилите модерни вре-

мена. В едно стихотворение БОДЛЕР призовава спомена за „тези голи епохи“, в които красивата път се наслаждава невинно, и ги противопоставя на изродената западна цивилизация, където „богът на ползата“, *le dieu de l'utile*, е обезобразил хората и ги е направил „достойни за маски“.

Естествено обществото, превърнало „ползата“ в свой кумир, е скандализирано от тази дръзко изявена „реабилитация“ на пътта, неспособно да проумее подобна античност, нещо, разбира се, което допада на представителите на *l'art pour l'art*. Когато Молитвата към Минерва на Ренан излиза от печат, ФЛЮБЕР пише на автора:

Не зная дали съществува на френски по-красива страница в проза! Аз си я декламирам високо, без да се уморявам. Вашите периоди се разгръщат като процесия на Панатенеите и вибрират като големи цитри. Това е очарователно! И аз съм сигурен, че буржоазният филистер не разбира нищо от това. Толкова по-добре.³²

Буржоазният еснаф е неспособен да разбере подобна античност, защото тя е изчистена от праха на модерните коментатори, защото е лишена от морализаторството и проповедта, с каквито са пълни произведенията на съвременните ренесансови епигони. Изправен пред такава „изчистена“ творба, читателят или зрителят вижда една автономна действителност, без да проумее обстоятелствата, които я поражда или унищожават. Тя се явява пред него като „свят в себе си“, свят на „чисти форми“, независим от институциите, нравите, политиката, от всяка преходна актуалност. Свят на идеална хармония, на чиста красота, каквато виждаме в шедьоврите на един ЕНГР. Разбира се, Енгр е ученик на Давид и уважаван академик, но неговото безразличие към въпросите на политиката, морала и религията, неговата страст към красивите форми на античността, която обявява в една своя композиция за „златен век“, го превръщат в очите на казионните морализатори в типичен представител на *изкуство за изкуството*, когото те убедено критикуват. А античните сюжети на ШАСЕРИО, изчистени от всякаква литература, за да говорят само чрез своя пластичен език! А мистериозните видения на ПЮВИ ДЪО ШАВАН, в които древността е превърната чрез магията на изкуството в красив блян!

Ето тази чиста красота е абсолютно недостъпна за буржоазния еснаф, за салонния вкус, за казионната критика, за ратниците за „социално изкуство“, за търсещите морални поуки и развлекателни анекдоти в изкуството. Тази красота художникът превръща във фетиш, идол, религия. Той се стреми към нея, защото тя му разкрива дверите на един свят на хармония, единство и чистота, какъвто той не намира около себе си. Тя се ражда от копнежа му към идеалното.

Но какво по-точно представлява тази красота? Какви са нейните естетически и пластически координати? Къде е нейното лоно? Може ли да бъде ясно определена?

Обожаващите я художници не са теоретици и не се стремят да я формулират в някаква категорична логическа теза (или дефиниция), нещо, което те едва ли са смятали за възможно. Нали още Кант е казал, че „*красотата се харесва без понятие*“! И всъщност има ли значение какво е тя? Важното е, че красотата прави света „не тъй отвратителен и миговете на живота не тъй тежки“, че тя е неизчерпаем извор на най-чисти радости. В своя *Химн на красотата* БОДЛЕР пише:

De Satan ou de Dieu, qu'importe?

Ange ou Sirène

Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,

Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! -

L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

От сатаната или от Бога, има ли значение?

Има ли значение дали си Ангел, или Сирена,

цом ти, о, моя единствена царице,

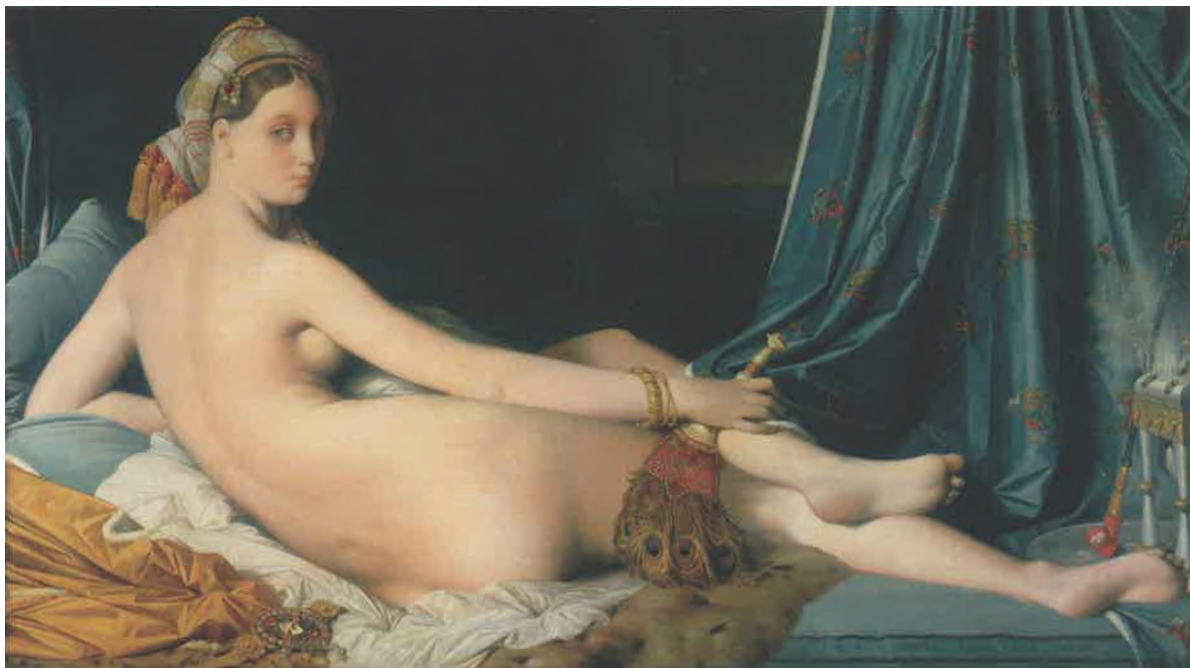
фея с кадифени очи, ритъм,

благоухание, светлина, правиш света

не тъй грозен и мигове не тъй тежки?

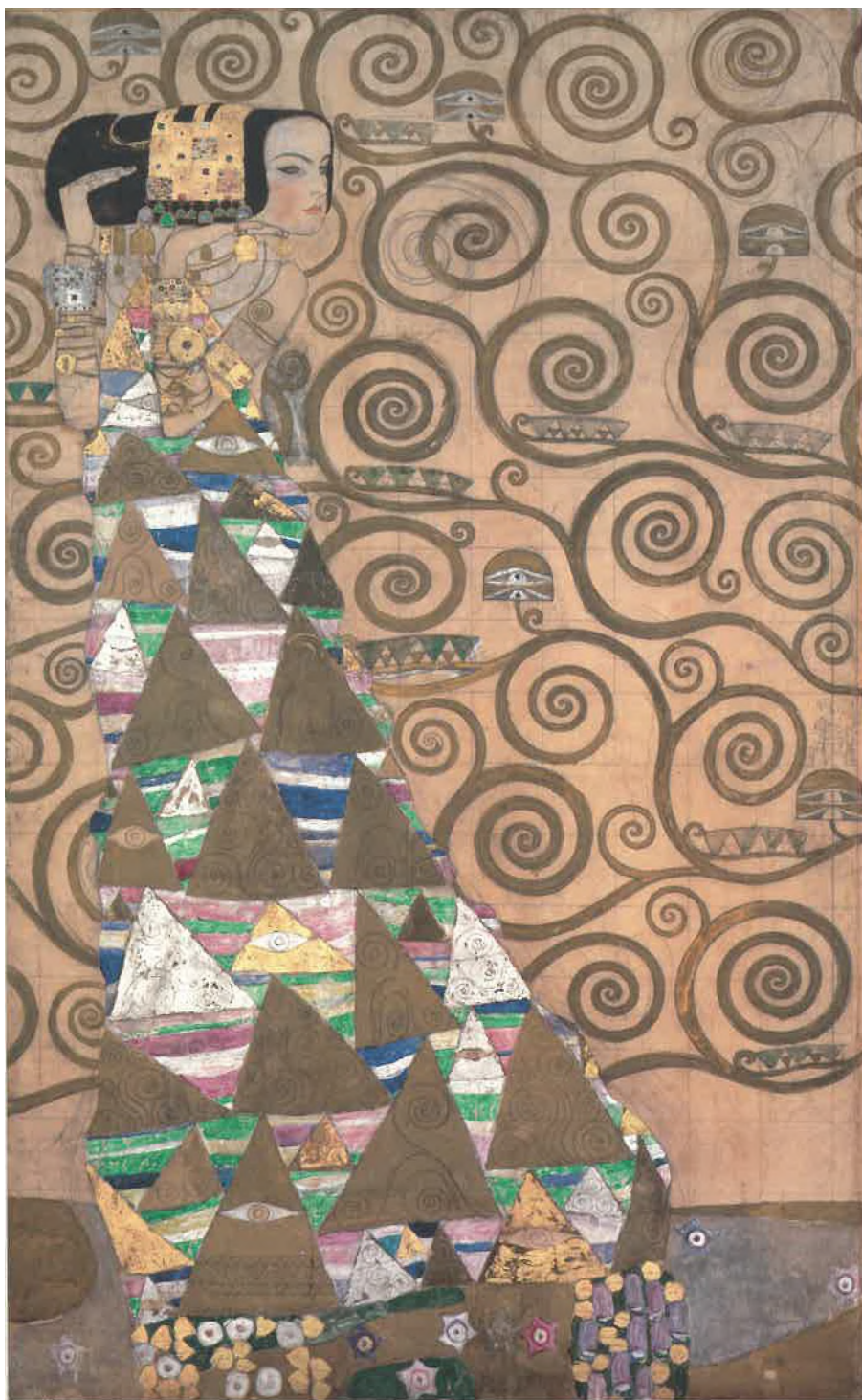
Все пак едно по-внимателно вглеждане в творчеството на тези художници ще ни разкрие, че за тях красотата в голяма степен се покрива със самото изкуство и, което е по-важно - с „чистите форми“ на изкуството. Ако под влияние на житейските условия един художник откаже да придаде по-дълбоко идейно или морално значение на своите творения, ясно е, че неговото внимание ще се насочи към „автономната форма“. Паралелно с вътрешната индиферентност към обществената проблематика представителите на „чистото изкуство“ издигат значението на пластичната красота и насочват творчеството си към формализма. ФЛОБЕР, който пред Готие изразява идеята, че „висшият принцип на школата е, че идеята се ражда от формата“, в едно писмо споделя:

Това, което обичам над всичко друго, е формата, стига тя да е красива; нищо повече.³³



Жан Огюст Доминик Енгр

Голямата одалиска, 1814



Густав Климт
Декоративен фриз (фрагмент)
1905-1909

От своя страна ГОТИЕ, чийто естетически идеал е да „живописва“ с перото си, също е възторжен поклонник на чистата форма. В своите *Емайли и камеи* той издига *Одалиската* на Енгр като възпяние на красотата и когато в знак на благодарност Енгр му подарява един етюд към *Апотеоз на Омир*, ГОТИЕ му посвещава сонет, в който пише:

<i>Merci, maître invaincu, prêtre fervent du beau,</i>	<i>Благодаря, непобедими майсторе,</i>
<i>Qui de la forme pure a conservé le moule,</i>	<i>ревностен жрец на красотата, съхранил</i>
<i>Et seul, resté debout, dans ce siècle qui croule,</i>	<i>отливката на чистата форма и единствен,</i>
<i>de l'antique idéal tient toujours le flambeau !</i>	<i>останал непоколебим в този рухващ век,</i>
	<i>държиш неотстъпно факела на античния идеал.</i>

В края на своя живот Готие се пита дали отвъд красотата съществува върховно добро и заключава, че истински красивото е любов, любов, която е не само възхищение, но и завоюване, притежаване на красотата.

Тази именно красота възпяват художниците на чистото изкуство; те я наричат *Sainte Beauté*, *святата красота*; сравняват я с „мечта, издялана от камък“, вечна и безмълвна като материята, сравняват я със „загадъчен сфинкс“, с „богиня“, притежаваща „снежно сърце и ослепителната белота на лебед“. В този свят на грозота и пошлост, в който истинските стойности са обезценени и всичко се купува и продава с пари, тя единствена сияе с непреходна светлина. Л. ДЪО ЛИЛ ѝ посвещава химн, където възторгът от красотата граничи с полумистична екзалтация:

<i>Elle seule survit, immuable, éternelle.</i>	<i>Тя единствена остава вечна. Смъртта</i>
<i>La mort peut disperser les univers tremblants,</i>	<i>може да разпилее тленното, но красотата</i>
<i>Mais la Beauté flamboie et tout renaît en elle,</i>	<i>пламти и всичко се възражда в нея,</i>
<i>Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs.</i>	<i>а световите шестват под нейните бели нозе.</i>

Обезверени и отчаяни, художниците се устремяват към красотата. Тя единствена е в състояние все още да запали възторг в сърцата им. Те я търсят навсякъде с всепоглъщаща страст: в шедьоврите на гениите, в творенията на природата, в своите блянове. Тя им доставя емоции, недостъпни за обикновените смъртни, и едно щастие, възвишено и чисто.

Но миговете на това щастие са кратки. Те се редуват неумолимо с пресата на баналното и грозно всекидневие, което при всичките им усилия не позволява да се изтръгнат напълно от него. Всеки ден от техния живот представлява мъчително изкачване и слизане, непоносимо раздвоение, трагично разпятие между сладката химера и отблъскващата действителност. Собствено казано, те живеят два напълно различни живота: единия в света на красотата, изкуството, въображението; другия - в света на бруталната реалност. Но тъкмо в призрачния свят на измислицата те чувстват, че живеят цялостно и хармонично; там усещат, че реализират себе си; в другия - тяхната индивидуалност се разпада. Затова всеки от тях би могъл да каже заедно с ДЪОЛАКРОА: „*Най-реалното за мен - това е измислицата, която възпявам в своето изкуство! Останалото е ронлив пясък.*“³⁴

Но ако при Дьолакроа това „останало“ не пречи да бъде признат от държавата, да получава богати поръчки и в края на живота си да стане редовен и уважаван член на френската Академия, за нашите художници това „останало“ е всекидневна тирания. Това са жлъчните атаки или самонадеяното безразличие на пресата, невежественият присмех на салонната публика, вечните обвинения в неприличие и аморалност, систематичното отхвърляне от *Академията, Института и Салона*, и като неизбежен резултат от всичко - мизерията и гладът. То тежи като окови върху техния дух и неговият гнет е толкова по-непоносим, колкото по-изострени са сетивата им за красотата. След всеки полет в света на изкуството, след всяка изживяна радост от творенията на красотата „слизането“ във всекидневието изглежда по-отблъскващо, допирът със сетивната реалност - по-болезнен.

Чувство на самота от моето детство - пише БОДЛЕР. - *Въпреки семейството и преди всичко в средата на другари - чувство за вечно самотна съдба.*³⁵

Всеки от тях изживява самотата като някакво фатално предопределение. Вместо да ги успокои, тя изостря още повече тяхната впечатлителност, прави ги още по-нервни и болезнено чувствителни. А когато изкуството не е в състояние да осъществи напълно откъсването им от заобикалящата ги действителност, някои от тях прибегват - уви! - до други, по-малко възвишени, но затова пък по-радикални средства: еуфористичните отрови. Може би виното, хашишът и опиумът не ще им върнат „загубения рай“, но те ще ги освободят от ада на еснафската пошлост. Те ще ги приспят, ще ги накарат да забравят ужасите, които ги погубват. *J'ai demandé souvent à des vins captieux d'endormir pour un jour la terreur, qui me mine.* „Често съм искал от коварните вина да приспят за един ден ужаса, който ме разяжда“ - пише БОДЛЕР. Мнозина от тях се отдават на безпътно съществуване, удавящо тихия труд на кабинетите и ателиетата в шума на кръчмите, кафенетата, вариететата.

Това постоянно и изкуствено засилвано състояние на свръхвъзбудимост разрушава здравето им. ФЛОБЕР страда от тежка неврастения, ГОТИЕ има държание на халюциниращ, БРАТЯ ГОНКУР се оплакват - единият от мигрена, другият - от постоянни болки в стомаха, БОДЛЕР е хистеричен; известна е историята на ВЕРЛЕН и РЕМБО, ВАН ГОГ има припадъци и завършва със самоубийство; опит за самоубийство прави и ГОГЕН; ТУЛУЗ-ЛОТРЕК умира като алкохолик. Алкохолици са по-късно МОДИЛЯНИ, СУТИН и УТРИЛЬО...

Тяхното поведение естествено скандализира благопристойните и те намират в него може би още едно основание, за да отхвърлят с равнодушие или презрение произведенията на тези „прокълнати“.

Следователно в обществото на дребнав практицизъм, където грубият материален интерес разрушава духовните ценности, художникът, отказал да се подчини на господстващите условия, доброволно избира съдбата на мъченика, отхвърления, презрения. Неспособен да трансформира своето разочарование от съществуващата действителност в активно действие за нейното преобразуване, той се стреми да избяга от нея с надеждата да придобие отново свободата, която тя му е отнела. Но тъй като въпреки своята „духовна емиграция“ физически остава да живее в това общество, неговото съществуване се превръща в непрекъснато страдание, страдание, от време на време успокоявано от морфина на сладката илюзия, че изкуството „не е от този свят“, че то няма нищо общо с всекидневните интереси на хората.

Като предоставя на всеки творец възможността да прави това, което иска, да създава своите произведения според собствените си желания, да работи „за собствено удоволствие“, без да се грижи за удоволствието на другите, изграждащото се консумативно общество на XIX век си запазва правото да остави художника да живее при невъзможни условия и дори да умре от глад. То си запазва позорната привилегия да създава „прокълнати художници“.

Конкретно-историческият смисъл на теорията „изкуство за изкуството“

ДНЕС НИЕ СМЕ ДОСТАТЪЧНО ИСТОРИЧЕСКИ ОТДАЛЕЧЕНИ, за да оценим спокойно доколко тази теория е представлявала кохерентна естетическа концепция, в каква степен е била осяществена в художествените произведения на нейните първи представители и как се развива в творчеството на техните следовници. На първо място трябва още веднъж да подчертаем, че въпреки явната почит към научния дух никой от разглежданите автори не чувства нужда да съгласува своите идеи, да ги избистря чрез едно интелектуално усилие и да ги привежда в убедителна систематична форма, изключваща противоречията. Защото никой от тях не е теоретик в точния смисъл на думата. Това са предимно художници, които обичат изкуството толкова страстно, колкото мразят господстващата пошлост. Тази любов и омраза ги довежда до едно естетическо разбиране, обещаващо им пълна свобода от връзките, които ги свързват с обществото, но същевременно тъкмо тази любов и омраза осуетяват подобно разкрепостяване. Тук именно се корени голяма част от противоречията между теоретическите им намерения и тяхната практическа художествена реализация.

На теория тези творци се стремят да стоят далеч от морала, от политиката, от страстите на деня. В действителност обаче те изразяват едни от сложните духовни тенденции на века. Желанието им да избягат от действителността чрез безстрастно изображение или чрез „екзотизма на пространството и времето“ е резултат на определена обществена позиция, която, макар и с обратен знак, е не по-малко ясна в своя социалнопсихологически смисъл, отколкото позицията на един Понзар или Курбе. Дори когато фантазията им призовава миналото, за да скрие отношението към настоящето, това минало носи със себе си, въпреки тяхната воля, целия протест срещу съвременната им действителност.

На теория те апелират към бягство от действителността. На практика обаче са едни от първите художници, които презрително захвърлят анахроничния сюжетен реквизит на неокласицизма и на залязващия романтизъм, за да превърнат прозаичните страни на социалния живот в

достойни извори на творческо вдъхновение. Всички те притежават изострено чувство за съвременност, всеки от тях се стреми да бъде „модерен“, като под това разбира способността „да извлича вечното от преходното“ (според изказа на БОДЛЕР).

Чувството за съвременност превръща някои от техните произведения (например Мадам Бовари) в шедеври на критическия реализъм; то ги предпазва в голяма степен от безплодието на формализма, съдържащо се имплицитно в тяхната теория.

Въпреки редица изказвания за доминиращата роля на формата никой от тях не е формалист в днешния (негативен) смисъл на думата. Това, което безспорно личи в техните произведения, е не-обикновената грижа за изказа, изключително засиленият интерес към формата, към пластичната експресия, без да се отрича при това значението на заключения в нея идейно-емоционален свят. Нито Флобер, нито Бодлер, нито Л. дьо Лил, нито братя Гонкур, нито Теофил Готие са мислели да премахнат или по някакъв начин да подценят съдържанието в своите произведения, за да превърнат „чистата форма“ в самоцел, както правят някои от техните последователи. Въпреки презрението им към заобикалящата ги действителност или може би поради него те успяват да открият непознати дотогава сюжети, като не забравят своята последна и най-висша цел - изкуството. Художникът може да изобразява всичко, каквото поиска, но само при условие, че от него създава изкуство. ТЕОФИЛ ГОТИЕ пише:

Един артист е преди всичко човек; той може да отразява в своето творчество, било като ги споделя или отхвърля, любовта, омразата, страстите, вярванията и предрасъдъците на своето време, но само при условие, че свещеното изкуство ще бъде за него винаги цел, а не средство.³⁶

Тази силна любов към изкуството ги довежда до култа към красотата. (За тях това са две страни на едно и също нещо.) Въпреки квазимистичната екзалтация, с която я възпяват, въпреки свръхестествените качества, които ѝ приписват, никъде в техните произведения красотата не приема абстрактен характер. Тя мени своите възгледи според вкуса и разбиранията на всеки един от тях, без да приема дефинитивните очертания, които налага една теория.

Колебанията, антиномичното напрежение между теорията и практиката на първите представители на естетическия пуризм, спирането наред път се преодоляват в следващите фази от развитието на тази концепция, и то чрез праволинейната художествена реализация на принципите, провъзгласени от нея, сиреч по посока на все по-голямо засилване на антисоциалната инерция, субективизма и формализма. Едва последвалото развитие на изкуството, основаващо се върху идеите на тази теория, успява нагледно да покаже всички опасности, които тя крие за неговата съдба. Защото, тъй както стойността на всяка теория се проверява в практиката, чрез действията, които нейното осъществяване би произвело в дадена област, така и стойността на теорията *изкуство за изкуството* може да се прецени чрез резултатите от последователното провеждане на нейните принципи в художествената практика. Тези резултати ще се опитаме да проследим в следващите глави на книгата.

Пол Гоген
Зеленият Христос, 1889

