

ПРОИЗХОД И СЪЩНОСТ НА ТЕОРИЯТА „ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО“

Димитър Аврамов

Теорията „Изкуство за изкуството“ има повече от стогодишно съществуване, но въпросите, които тя повдига и борбите, които се водят около нея, може би никога не са имали толкова решително значение за развитието на изкуството, колкото днес. Каква е същността на изкуството? Трябва ли то да служи на нещо друго извън себе си? Не е ли „чистата красота“ негова единствена цел или, за да придобие обществена значимост то е длъжно да се подчини на големите морални задачи, които му поставя обществото? Каква е ролята на художника: да стане създател на автономни художествени ценности, на които ще се наслаждава един малък елит от духовни аристократи, или пък да бъде в авангарда на голямата битка за обществена обнова? На тези съдбоносни въпроси теорията „Изкуство за изкуството“ има своите отговори и тези отговори лежат в основата на формалистичното изкуство на буржоазния свят, тъй както то се е развило от миналия век до днес. Ето защо, да се опише обществено-психологическата атмосфера, в която се оформи тази естетическа концепция, да се разкрие нейната социална и теоретическа същност, да се посочат проблемите, които тя си постави и реши, и да се преценят те както в контекста на съответната историческа ситуация, така и с оглед на съвременните изисквания, е несъмнено една актуална задача, която нашата естетика и изкуствознание не може и не бива да отмине. Опит в това отношение представлява настоящата статия. Тя си поставя ограничени изисквания: да разгледа теорията „Изкуство за изкуството“, тъй както тя се разви във Франция — нейната истинска родина — и то само в рамките на онова поколение писатели и художници, което първо ѝ даде облика на конкретна естетическа доктрина и първо я използва като оръжие или по-точно като прикритие на своята ненавист към буржоазното общество и култура. Представителите на това поколение не образуваха единна школа. Това бяха художници, различни по темперамент, склонности и вкусове, различни по характера на своето творчество и следователно различни по своето място в историята на новото изкуство. Онова, което ги обединяваше, беше тяхното общо схващане за изкуството и неговите задачи, за неговото отношение към морала, политиката, религията, науката, природата, към действителността изобщо. Това схващане не бе резултат на една строго промислена теоретическа работа. По-скоро то представляваше спонтанна реакция на самозащита срещу

обществото, в което те живееха; едно общество, което искаше от тях повече, отколкото те можеха да му дадат.

Някои читатели, които са свикнали да отъждествяват теорията „изкуство за изкуството“ с нейното днешно състояние, с функцията, която тя днес има в идеологичните борби на нашето време, може би ще бъдат шокирани от начина, по който тя е представена тук. За тяхно успокоение краят на това изследване съдържа едно ясно указание за нейната бъдеща еволюция. Тази еволюция ще бъде специално проследена в друга статия, която авторът се надява да публикува в скоро време. Там ще бъде разгледана съдбата и фаталният край на всяко изкуство, което се стреми да бъде „само“ изкуство. Тук даваме началото на този сложен процес.

I

След революцията от 1830 г. капитализмът навлезе в една от бурните фази на своето развитие. Създаването на многобройни индустриални, търговски и финансови предприятия произведе непознат дотогава материален прогрес. Необузданият стремеж към трупане на пари вървеше ръка за ръка със студено безразличие към духовните ценности. Богатството бе издигнато в степен на истинска добродетел. Една от героините на Балзак тъй съветва своята дъщеря: „Дете мое, не е възможно никакво щастие в бедността, няма нещастие, което богатството да не може да успокои“. Върху основата на тази етика се изгражда образът на новата буржоазна класа, чиито добродетели стават критерий на официалния морал. Този образ ние виждаме не само в романите на Балзак, които представляват изключително богата хроника на френското общество от този период, но и в карикатурите и литографиите на Домие. Под различни имена: Майо, Робер, Макер или Прюдон той ни дава все образа на буржоазното парвеню: циничен, амбициозен, безскрупулен мошенник, който лови риба в мътните води на търговските сделки; дете на финансовите афери и индустриалните предприятия. Така се създава една класа, която братя Гонкур са обрисували като „генерация от заинтересовани сметкаджии, със студената амбиция да трупат скандални богатства, скептична към всичко, освен към аферите, нетърпелива в своето желание да се издигне“¹, една класа, която се намира икономически в бърз и непрекъснат възход, но политически е станала консервативна, а морално — лишена от идеали, ако не се смята идеалът на собственото ѝ благополучие.

Този дух на утилитаризъм и меркантилизъм, който след 30-те години на миналия век бързо обхваща буржоазното общество, прониква и в изкуството. Човекът на изкуството, оставен сам на себе си, в сред водовъртежа на всеобщата конкуренция, започва истинска борба за съществуване. Той се бори за своето място в обществото. И понеже това място е толкова по-добро, колкото е 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 търговска цена (сиреч, авторско право). Той придобива, според израза на Балзак, „une surface commerciale“.

¹ Вж. прекрасния труд на Albert Cassagne: *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, 1959, II ed., p. 7, на който авторът дължи голяма част от развите тук мисли.

едно търговски лице, стреми се да влезе в крак с времето, да култивира в себе си качествата: пестеливост, икономия, прилежен труд, житейска и трудова дисциплина, сиреч, да се оформи като буржоазен тип. Когато младият Флобер е поискал съвет от Теофил Готие дали трябва да публикува своя роман „Искушението на св. Антоний“ и е изразил своето убеждение в достойнството и високото призвание на писателя, за негово голямо учудване Готие му отговорил:

„Аз познавам тези скрупули; това е болестта на началото, както шарката е детска болест... Ти вярваш в мисията на писателя, в жрецовството на поета, в божествеността на изкуството. О, Флобер, ти си наивник! Писателят продава своите ръкописи, както търговецът на бяло продава носни кърпички... Да се пазят в резерва ръкописи е безумие; щом една книга е завършена, тя трябва да бъде публикувана, като се продаде колкото се може по-скъпо.“¹

Но влиянието на новото буржоазно общество не се свежда само до тази, така да се каже, икономическа страна, която променя характера и нравите на твореца, но и чрез 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 своите творби той „поласкае ония, на разносните на които живее“ (Бодлер). Във всички видове изкуства „добрите нрави“ на буржоазията намират своите апологети. На сцената се възраждат старите класически драми и трагедии, в чиито образи буржоазията, станала вече пасифистична, преживява платонически героичното си минало от епохата на първата революция. В своите пиеси писатели от рода на 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 убийствения присмех към хората, които не знаят да станат богати. Такава е темата, развивана от 20 години... прославянето на богатството и презрението към бедността.“²

Писатели като Ожие, Сандо и Понзар прославят принципите на регулярния живот на буржоазията: благоразумие, мъдрост, съпругеска вяност срещу разюздания морал на романтиците, а тя им се отплаща, като ги обявява за „възстановители на здравето и благородно изкуство“. През 1857 г. д-р Верон в своя труд „Quatre ans de regne“, като очертава състоянието на изкуството след революцията от 1848 г., предлага да се състави една голяма правителствена комисия от членове на академията и от политици, които да раздават награди за „най-моралните творби на изкуството“, което ще рече за „най-казионните творби“.

Изобразителните изкуства също не изостават в желанието си да се приспособят към вкуса на буржоазията. Чрез сантиментални жанрови сцени, чрез батални изображения на „славното“ минало, чрез прикрито зад маската на древността или митологията изображение на голотата, чрез сладникави пейзажи, правени по определена формула и особено чрез тривиалната анекдотична жанрова живопис буржоазията задоволява своя вкус и развива своята естетическа култура. За чистотата на този вкус е предназначен да се грижи и специален държавен институт — Академията, която през целия XIX век е била истинска крепост на ретроградността. Всеки начинаещ художник е започвал школовката си в един подчинен на конвенционалната естетика институт — École d'État.

¹ Вж. М а х. D u c a m p: Souvenirs litter., II, 17.

² Revue des deux Mondes, 1837, t. I, цит. по труда на Gassagne, p. 32.

Този институт е раздавал наградите. Наградените са се изпращали на специализация в Рим. След завръщането си във Франция те са излагали в Салона, тържествено откриван от държавния глава, получавали са медали и награди, според степента, в която са угодили на комисията, след това са били приемани в Академията и. . . кръгът се закрива. Останалите, които не са имали щастието да минат през иглените уши на неумолимото жури, не са били допускани в Салона, картините им са били шампосвани с едно „R“, *Refusé* — отхвърлен, което всъщност означавало свидетелство за професионална негодност. Художник, който се опитва да продава картини, неминали през Салона, е приличал на търговец, който се опитва да продава стока, върху която предварително е лепнал етикета „дефектна“. В едно писмо до Дюран-Рюел (март 1881 г.) Огюст Реноар тъжно отбелязва:

„Едва ли има в Париж петнадесет любители на изкуството, които са способни да оценят един художник без Салона. Съществуват обаче 80.000, които не ще купят и най-нищожната дребулия, ако художникът не е бил в Салона.“¹

Всред тази атмосфера на груб практицизъм и угодничество какво е било поведението на ония художници, които не са вярвали в принципите на казионния морал, които са били достатъчно честни, за да се отвратят от всеобщата корупция и достатъчно смели, за да не се подчинят на академичната диктатура, а изкуството си — на една недостойна апология? — Ония от тях, които са били свързани с прогресивните движения на социалистите, сен-симонистите или републиканците, сиреч, които са се въодушевявали от идеята за едно ново общество, основано върху хуманни етични начала, са виждали в своето изкуство оръжие в борбата за това общество. Те са отстоявали социалната роля на художника като активен борец за обществена обнова.

Освен тях обаче имало е и такива хора на изкуството, произлезли главно от средите на дребнобуржоазната интелигенция, които не са могли да намерят достоен заместител на своята разколебана социална вяра. Доблестни личности и честни творци, те не са искали да се впуснат в мътните води на меркантилизма и да станат трубадури на господстващия морал. И как собствено да се възпява буржоазията, когато в своята ненаситна алчност за материални блага тя е загубила ония духовни ценности, които са украшение за човека! Как да се възпява нейният еснафски морал, когато той е параван на лицемерието! Как да се прославя държавната власт, когато политиката на Франция от Луи Филип насам е непрекъснато поражение! Не е ли само името Наполеон, което качи на императорския трон неговия бездарен внук? Не са ли затънали в неоправдана корупция държавните чиновници и духовенството? Колко убийствена бе иронията на Сен-Симон, когато сравни загубата, която би претърпяла Франция от 3.000 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, които спекулират 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 всред духовенството да се вярва на неговите проповеди?

¹ Вж *Künstlerbriefe über Kunst*, Dresden, 1957, S. 778.

Този скептицизъм, който обхваща все по-големи кръгове от интелигенцията, неизбежно се разпространи и в средите на художниците, като проникна и в техните произведения. В своите „Салони“ от 1852, 1857 и 1863 г. братя Гонкур и Кастаняри обявяват, че религиозното изкуство е мъртво, защото вярата не съществува и обясняват големия успех на пейзажната живопис, която официално е била считана за малочислен жанр, за бягство в лоното на природата, поради отвращение от политическата корупция. Кастаняри открито се застъпва за отделянето на изкуството от държавната опека. Художникът трябва да бъде свободен да твори това, което иска и както го иска! Дори Дьолакроа в своя „Дневник“ (4. II. 1857) отбелязва, че в обществото, в което той живее „с грубите нрави, с дребните, жалки развлечения, прекрасното може да възникне само случайно“ и той съветва художника да не се приспособява към идеите на времето, защото „това е свойствено на посредствените хора“.

Но да не се приспособяваш към идеите на времето, да отхвърлиш като недостойни господстващия морал, господстващата политика и религия, без да можеш да ги замениш с друг морал и други идеи; да отхвърлиш действителността, в която живееш, без надеждата, че тя може да се измени, това означава да потънеш в безнадежден 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 такива е трудно да бъдат почерпани от действителността; да превърнеш неговата собствена красота в единствена красота; да издигнеш неговите принципи до степента на етични норми, които да заместят 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*.

II

Това асоциално разбиране на изкуството има своите корени в естетическото учение на немския философ Имануел Кант. В своето съчинение „Критика на съдната способност“ (1790) Кант се опитва между другото да определи същността на красивото, като го отдели от една страна от приятното и полезното, а от друга — от доброто, сиреч, от двете противоположности, между които популярната по това време естетическа школа на Кристиан Волф е поставяла 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, интересите на рода; и в двата случая обаче, според Кант, интересът предшества удоволствието като негово условие. За разлика от тях, удоволствието, което произтича от красивото е безкористно, то не удовлетворява нито сетивни, нито нравствени потребности. Всичко, което ни харесва като красиво, трябва да бъде свободно от отношение към нашите желания. Специфичното удоволствие, което наричаме 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, сиреч, тя му се наслаждава, без да се пита, съществува ли той в действителност или не.¹

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

Ето, тази теория на изкуството, която при своето създаване имаше безусловно напредничав характер, доколкото си поставяше за задача да определи спецификата на естетичното и върху него да изгради естетиката като самостоятелна наука, независима от етиката или гносеологията, тази теория, няколко десетилетия след нейното обосноваване, спечели особена популярност всред хората на изкуството във Франция, и то всред ония от тях, които не са искали да превърнат своята муза в покорна слугиня на официалния морал. В учението за пълната автономия на изкуството те са намерили средство, за да се освободят от веригите на социалната зависимост.

Разбира се, трудно е да се предположи, че тези художници са изучавали философията на Кант. Със своята абстрактна и твърде тромава философска проза този виден представител на класическия немски идеализъм едва ли е можел да влияе непосредствено върху френските артистични среди. По-скоро неговото влияние се е пречупило през творчеството на първата генерация 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 миналия век, когато се формират идейните предпоставки на модерното изкуство, е бил несъмнено най-крупната фигура в областта на теорията на изкуството. Още в своето съчинение „За истината, красотата и доброто“, написано след престоя му в Германия през 1817 година (и претърпяло 23 издания до 1881 г.) той развива тезата, че чувството за красота е чуждо на желанието и страстта, че то намира своето оправдание в самото себе си, че то е незаинтересовано и напълно противоположно на ползата, че дори и да е свързано с морала, тази връзка е косвена.² През 1845 година Кузен пише в „Revue des Deux Mondes“: „Трябва да се разбере и да се обича морала 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 едно свое писмо до Гизо (25. X. 1855 г.) ще изрази същата мисъл, но вече несравнимо по-ясно от еkleктика Кузен.

„Всеки при себе си — пише Тен — това е моята голяма теза. В практическия живот нравствеността е царица..., но ако аз я виждам и ако аз я 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 един закон, не трябва да се питат, дали тази статуя ще бъде полезна за нравите, дали този закон ще направи хората добродетелни. Художникът има за цел само да твори красотата, ученът има за цел само да намира истината. Да ги направим проповедници, означава да ги унищожим. Не съществува повече ни изкуство, ни наука, там където изкуството и науката стават инструменти за педагогия и управление.“³

¹ Вж. подр. у Paul Menzer: Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung, Berlin, 1952, S. 131 и след.

² вж. Т. М. Mustoxidi: Histoire de l'esthétique française, Paris, 1920, p. 105.

³ I. Taine: Correspondance, Paris, 1902, 1905.

Тези идеи допадат много добре на умонастроението на художниците, които искат да запазят своето изкуство незасегнато от вълните на обществения живот и морал. Трябва обаче да се подчертае, че има голяма разлика в мотивите на ония, които създадоха този възглед за изкуството и на художниците, които през миналия век го използват. Ние видяхме, че целта на Кант бе да обоснове естетиката като самостоятелна наука. От своя страна Виктор Кузен го поддържа, защото той е в съгласие с неговата класицистична теория за „идеалната красота“. Ако задачата 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, която виждаме блестящо манифестирана в шедьоврите на древната гръцка скулптура, то тогава изкуството се превръща в една сфера, независима от реалния живот. „L'art pour l'art“ се съдържа имплицитно в такава концепция. От съвсем друг характер са мотивите, които движат Иполит Тен към тази теория. Тя се свързва много добре с неговата описателна естетика, създадена под очевидното влияние на позитивното научно изследване, която има амбицията да класифицира проявите на духовния живот на обществото тъй безстрастно, както ботаникът класифицира растенията.

III

Родена от различни подбуди, теорията „изкуство за изкуството“ се разпространи бързо всред скептично настроените художници на миналия век. Още в 1832 г., през времето когато романтизмът бе в бърз подем, Теофил Готие в предговора към своите „Първи стихотворения“ пише:

„Авторът (на тези стихотворения Д. А.) е видал от света само онова, което се вижда от пророчеша и той не се стреми да види повече. Той не притежава никаква политическа окраска; той не е ни червен, ни бял, нито дори трицветен; той не е нищо... Той забелязва революциите само когато куршумите му строят прозорците... Той не прави нищо под претекст, че прави стихове... Що се касае до утилитаристите, утопистите, икономистите, сен-симонистите и др., които му задават въпроса: С какво се римува това? Той ще отговори: 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, както благоуханията, както птичките, както всичко онова, което човекът не е можал да изопачи и поквари в своя полза. Изобщо щом едно нещо стане полезно, то престава да бъде красиво... Изкуството, това е свободата...“¹

Изобщо, според теорията „изкуство за изкуството“ позорно е художникът да постави изкуството си 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 красиво е само онова, което не служи на нищо. Всичко, което е полезно, е грозно. Поради това, за художниците на „l'art pour l'art“ буржоазията с нейния груб практицизъм, с нейния стремеж да сведе всичко до ползата, да го превърне в стока, която може лесно да се оцени, да се купи или продаде, е пълно отрицание на духа на изкуството. Тя е непрекъснато активна, но нейната активност не я издига духовно, а я приковава към света на материалните, сиреч, преходни неща. Тя мери всичко според своите ограничени мащаби и оценява положително само онова, което не надхвърля нейните меркантилни разбирания. Тя не е в състояние да проумее безкористното на един морален подвиг, жер-

¹ Théophile Gautier: Poésies complètes, Paris, 1905, tome I, pp. 3—4.

твотготовното отдаване на едно духовно дело. Науката, моралът, религията, изкуството тя се стреми да подчини на своите непосредствени интереси, принизявайки ги по този начин до оная елементарна плоскост, на която самата е застанала. Поради това, да ѝ станеш адвокат, да възпяваш нейните мизерни добродетели, да служиш на нейната кауза, това е 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 буржоазията, са се смятали за пълна противоположност на конвенционалния буржоазен тип. Духовно извисени над своите съвременници и с остро съзнание за своето превъзходство, подобно на Жулиен Сорел на Стендал, те са се смятали за „много различни“ от онова, което са наблюдавали около себе си. Противопоставяйки се на буржоазията обаче, те много добре са знаели, че макар и духовно бедна, тя е икономически силна. А нейната икономическа сила държи в подчинение не само Академията, Института, Салона, но и издателствата, пресата и художествената критика, следователно всички ефективни средства за утвърждаване на нейния морал, предразсъдъци и вкусове. Това е изпълвало младите бунтари с още по-голяма, макар и безплодна омраза към буржоазията. Тя става обект на непрекъснати подигравки и сарказми. Готие и Флобер дори смятат, че да се критикува буржоазията е абсолютно необходимо за поддържането на душевната хигиена. Всяка филипика срещу нея и нейните 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 буржоазното общество. Бодлер дори му посвещава стихотворение в своите „Цветя на злото“, в което след като го нарича „мъдрец“, казва:

C'est un satirique, un moqueur;
mais l'énergie avec laquelle
il feint le Mal et sa séquelle
prouve la beauté de son coeur.¹

След всичко това, читателят може да разбере причината, поради която художниците на „*l'art pour l'art*“ държат своето творчество 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 пошлостта, която ги обкръжава. Ето как изразява това Мюсе (един от представителите на теорията за „чистото изкуство“ от първата романтична генерация) в едно свое стихотворение:

La politique, hélas, voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Être rouge le soir, blanc demain, ma foi non!
Je veux quand on m'a lu qu'on puisse me relire.²

Истинският творец, оня, който иска да бъде четен много пъти както казва Мюсе, не бива да служи на политиката, защото поради своето про-

¹ Това е един сатирик, един присмехулко, но енергията, с която той рисува злото и неговите последици, доказва красотата на неговото сърце (своб. превод, Д. А.).

² „Политиката, уви, ето нашето нещастие. Моите най-добри неприятели ме съветват да я правя. Да бъда червен вечер, бял сутрин. за бога, не! Аз искам когато човек ме е чел веднъж, да може да ме прочете отново“.

менливо естество, тя ще го принуди да бъде непостоянен („да бъде червен вечер, бял сутрин“). Да илюстрира политическите лозунги на деня, да постави своето вдъхновение в услуга на котерийните разправии, да става послушно ехо на нашумялите събития, е може би съблазнително от гледнище 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“.¹

Ето защо, защитниците на теорията „изкуство за изкуството“, загрижени за „вечните“ ценности на изкуството, презират политиката и всички ония, които се занимават с нея. Те демонстрират преднамерено безразличие към всичко, което става около тях, преструвайки се, че не забелязват дори големите обществени сътресения на своето време. Ние чухме гордата декларация на Теофил Готие, че той е забелязвал революциите едва тогава, когато куршумите са му строшавали прозорците. . .

За проникване в психологическите мотиви на тази теория необходимо е да се изтъкне, че у някои творци това пренебрежение към политиката бе следствие на отчаянието, което ги бе обхванало след неуспеха на революциите от 1830^и и 1848 година. Рухването на надеждите, че тази нерадостна действителност може да бъде заменена с нещо по-добро, бруталната разправа с демократичните сили, задълбочаването на всеобщата корупция, всичко това бе достатъчна причина, за да отвърне колебливите от политиката и бавно, но сигурно да ги затвори в „кулата от слонова кост“. Независимото изкуство стана прибежище и подслон за обезверените. То им връща онова, което действителността им бе отнела. Бодлер, който през февруарските дни на 1848 година застана на страната на революцията и заедно с Шамфльори издаваше революционния вестник „Le Salut public“, Бодлер, който в своя предговор към „Песните“ на пролетарския поет Пиер Дюпон нарече школата на „l'art pour l'art“ „детинска утопия“ и поддържаше неразделната връзка на изкуството с морала и политиката, Бодлер, който в своето есе „Езическата школа“ обяви фге е-тическата страст към изкуството за болест (un chancge), която унищожава човека и изкуството, същият този Бодлер, след революцията стана проповедник на теорията за чистото изкуство, сиреч, заболя, или по-точно, се отдаде на болестта, която бе тъй точно диагностирал. Сега той пише:

„Една тъпла от хора си представя, че целта на поезията е някаква поука, че тя трябва или да укрепва съзнанието или да усъвършенствува 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 поема, колкото оная, която би била написана единствено за удоволствието да се напише поема. . . Когато поетът преследва морална цел, той намаля 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.“²

От ревностен защитник на идеята за неразделната 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

¹ Gustave Flaubert: Correspondance, v. II, Paris, 1893, p. 212

² Ch. Baudelaire: Cenvres complètes, L'art romantique, Paris, 1889, pp. 151—152.

сепаратизъм, за да утвърди с толкова по-голяма сила тезата на Иполит Тен: *chacun chez soi*, всеки при себе си: ученият трябва да се стреми към истината, морализаторът към дълга, а художникът само към красотата. Тези три автономни сфери се постигат от човека чрез три, също така автономни способности, които той притежава: 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 „практическият разум“. Всяко чуждо тяло, попаднало в него, разрушава неговата деликатна тъкан.

От своя страна Льоко́нт дьо Лил, който преди революцията развиваше активна политическа дейност като делегат на парижките клубове, сега се оттегля в своята духовна изолация и се стреми да убеди своя приятел 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 икономия. „Аз искам да вярвам — пише Л. дьо Лил — че делото на Омир ще има много по-висока цена в съкровищницата на моралните действия на човечеството, отколкото онова на Бланки.“¹

Един по един довчерашните 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 упадък на цивилизацията, колкото и „върху растежа на дърветата или върху състава на атмосферата“²; Теофил Готие говори за „неизменната природа или за фаталното устройство на обществата“³; Бодлер счита, че „идеята за прогреса“ е гротескна, една модна заблуда, от която всеки трябва да се пази като от ада.⁴ Тъкмо неверието в бъдещето, песимистичното убеждение, че този свят е непоправимо прогнил и че намесата на човека е безрезултатна, е една от психологическите предпоставки за възприемането на теорията „изкуство за изкуството“.

IV

Омразата към политиката и нейната намеса в изкуството, естествено, трябваше да се насочи и към ония, които я правят. Най-непримирима бегля към ония писатели, поети и художници, които, продали своя талант, угодно служеха на буржоазията, за да утвърждават нейните интереси и да проповядват нейния морал. С нескрит сарказъм Бодлер пише: „Има едно нещо, което е хиляди пъти по-опасно от буржоазията, това е буржоазният художник (*l'artiste bourgeois*)“. Писатели като Понзар, Ожие, Скриб, Сю и Беранже, художници като Орас Верне, Кутюр, Мейсоние и Бугро, прославени от Академията и раболепната критика като върхове на изкуството, бяха смъртно презирани от представителите на „*l'art pour l'art*“. Но не само те. Всеки, който отстояваше социалната и моралната мисия на изкуството бе жлъчно атакуван. Всяка идея за демократизиране

¹ Цит. по труда на A. Cassagne, p. 84.

² Flaubert: *Corresp.*, II, p. 153.

³ Th. Gautier: *Ch. Baudelaire Oeuvres complètes de Baudelaire*, I, p. 23.

⁴ Baudelaire: *Curiosités esthétiques*, p. 204.

на изкуството бе осмивана като безнадежден опит да се направи общодостъпно онова, което е по своята същност привилегия на един духовен елит. „Клетниците“ на Виктор Юго бе квалифицирана от Флобер като „un livre enfantin“, една детинска книга, Жорж Санд бе отречена от Бодлер като художничка, само защото „винаги е била моралистка“, белгийският художник Вирц обявен за „претенциозен подлец, шарлатан, кретен и крадец“ затова, че е правил „идейна живопис“; Курбе, който бе адмириран за неговите новаторски творби и безкомпромисна борба срещу официалното изкуство, бе сурово критикуван за неговите социалистически убеждения, зад които всеки виждаше сянката на Прудон. „О бедни, скъпи майсторе! — се провиква Зола, явно повлиян от новите веяния — книгата на Прудон¹ Ви причини едно демократично разстройство. . . За бога, оставете първия художник на епохата! Не ставайте ни моралист, ни социалист!“. „Какво голямо заблуждение!“ — възкликват братя Гонкур срещу идеята на Курбе и Прудон, че изкуството се прави за народа. От своя страна Кастаняри утвърждава: „Картините, които са правени за тълпата, не са имали никога власт върху нея. Курбе и Прудон са извършили една естетическа грешка. Изкуството няма за цел да налага идеи.“²

Тук е необходимо да се изтъкне, че тъй както нашият Пенчо Славейков отричаше на „фасулковците“ правото да преценяват авторитетно изкуството, като под думата „фасулковци“ разбираше не обикновения прост народ, на когото той посвети вълнуващи произведения, а буржоазния полуинтелигент, така и теоретичите на „l'art pour l'art“ във Франция, без, разбира се, да са били свързани с народа и народното творчество както Славейков, разбираха под думата „тълпа“ не отрудените народни слоеве, които не са се занимавали с изкуство и следователно са били ирелевантен фактор за тях, а самодоволния 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 присъствува, не толкова за да види, колкото за да го видят, той изпълва салоните и художествените галерии, за да похвали онова, което императорът е похвалил и за да отрече онова, което надхвърля неговия посредствен вкус. Той се прехласва от „потайностите“ на Евгени Сю, от блудкавите сантименталности на Пол дьо Кок или на Беранже („този мръсен буржоа“ — според Флобер). Той се възхищава от скритата еротика, но е готов да обругае всеки художник, който се осмели да покаже правдоподобно и следователно напълно непреднамерено човешката голота. Един пример: през 1863 г. в „Салона на отхвърлените“ „Закуската“ на Мане бе оценена от императора като „непристойна“, поради това че Мане е изобразил една гола жена между двама французи в съвременно облекло. Същевременно обаче същият този император е купил от официалния Салон една Венера от Кабанел, чиято вулгарност трудно може да бъде прикрита от заглавието, което иска да внуши на зрителя, че той се намира пред една митологична сцена. И ето, буржоазната публика съвсем чистосърдечно анатемосва едната и превъзнася другата. Но само тя ли е виновна за това? Само тя ли е отговорна за своето безвкусице? А раболепната художествена критика, а

¹ Става дума за теоретическия труд на Прудон „За принципите на изкуството“, от който Курбе се е влияел.

² Цит. по Louis Hautecoeur: *Littérature et peinture en France du XVII au XX siècles*, Paris, 1942, pp. 137—138.

пресата, които в голямата си част са готови за пари да ѝ угодят всеки миг, не усилят ли нейната естествена инерция към псевдоизкуството? Нали те са зееното между художника и публиката и трябва да считат като свой дълг да правят достъпни и понятни богатствата на изкуството! Тъкмо поради своето угодничество те са били презирани от последователите на чистото изкуство. Флобер, Бодлер, Л. дьо Лил, братя Гонкур не на едно място изразяват своето възмущение от индиферентността, невежеството или несправедливостта на критиците, в които те са виждали послушни слуги и несполучили поети и художници, сиреч, хора неспособни да творят. Бодлер нарича вестникарската критика „просташка, бясна и никога независима“. Братя Гонкур обявяват литературния вестник за „инструмент за интелектуален упадък“, а Флобер счита, че омразата към него е „началото на любовта към изкуството“. Той е — казва Флобер — по самата си същност враждебен към всяка личност, която се издига духовно над другите. Оригиналноста, под каквато и форма да се показва, го дразни. — И наистина не бели същата тази критика и преса, която води клеветническата кампания срещу Флобер, Бодлер и братя Гонкур, за да ги постави в крайна сметка на подсъдимата скамейка? Не отрече ли тя романите на Зола заради тяхната сурова правдивост? Не подложи ли тя на унизителни подигравки творчество на Мане, на импресионистите, на техните последователи, за да доведе едни от тях до лудост, други до самоубийството 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 тогава? Широките народни маси, поради своето тежко социално положение, са изключени от културния живот и те изобщо не влизат в състава на категорията „публика“. Вън от тях, на кого ще довери художникът плодовете на своя труд и вдъхновение? — Тук ние се намираме пред една от най-тъжните страници в трагичната история на ония творци, които считат, че изкуството се прави заради самото изкуство. Изпълнени с презрение към буржоазната публика, без вяра в силите на 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 чувствавам повече нужда да пиша, защото аз пишех само за едно същество, което вече не съществува“, и на друго място: „Аз правя литературата за себе си...“. Същото индивидуалистично съзнание обхваща и художниците. Буден казва: „Художникът трябва да рисува за самия себе си, да се задоволява сам, да се остави да бъде носен от своето вдъхновение“. По-късно Макс Лийберман ще пише 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“. Ние видяхме по-горе, че и Бодлер нарече истински достойна за своето име оная поема, която поетът е написал 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 той не печати и не излага своите произведения за себе си! Всеки творец, пък бил той и най-големият индивидуалист, се нуждае от една, макар и малобройна публика, на която да довери своите

вялнения, с която да сподели своите мисли и у която се стреми да извика съчувствие и одобрение. Защото художественото творчество, взето в неговата дълбока социална и психологическа същност, е своссбразен език, чрез който художникът говори на своите съвременници, или по-точно на ония, до които е адресирал своите произведения. Както казва Дьолакроа, творбата на изкуството е „мост между душите“. И когато художникът говори чрез своите произведения, той не може да бъде спокоен без убеждението, че неговото „слово“ ще намери отзвук в една сродна душа, нещо, което го кара да се стреми непрекъснато да разширява кръга на това съчувствие.

Ето защо самонадеяните декларации на Флобер (и подобните нему), че пише само за себе си трябва да се възприемат по-скоро като израз на едно засегнато от индиферентността или несправедливостта на публиката творческо честолюбие, отколкото като проява на искрено и дълбоко убеждение. Самият Флобер, на друго място, обхванат от едно по-спокойно чувство, признава:

„Знаем ли ние дали няма в този час на някое ъгълче на Пирините или на Долна Бретания едно бедно същество, което ни разбира! Човек публикува за непознати приятели. Печатането има това хубаво, че представлява едно средство за съчувствие, което действа от разстояние“.¹

Но как да се достигнат тези „непознати приятели“, чийто души да трептят в едно с тази 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 ония, които все още не са разядени от отровата на господстващите морални и естетически предразсъдъци?

V

За да изяснят своите творчески намерения и да утвърдят своята нова естетика, представителите на „l'art pour l'art“, както вече стана ясно, не могат да разчитат на официалната критика, която ги игнорира. Те са принудени сами да правят това било в предисвори към своите съчинения, било чрез взаимна критика, било като са използвали студиите, които те са посвещавали на сродни тем автори. Художниците-живописци, които са влизали в конфликт с господстващото изкуство, са използвали за тази цел каталозите на изложбите, а по-късно ония ст тях, които са притежавали писателска дарба, са изяснявали своите концепции в отделни теоретически трудове. В края на XIX и през XX век като най-общодостъпна и ефикасна форма за утвърждаване и пропагандиране на авангардизма се използват манифестите, в които, в един агресивен стил, се напада официалното изкуство и дръзко се прокламират новите художествени форми.

Разбира се, тези средства за самонизяснение са правили още по-подозрителна и без това враждебно настроената публика. Да използваш допълнителни средства, за да кажеш онова, което творбата ти не е успяла сама да стори, не е най-убедителното доказателство за нейната висока естетическа стойност! Ето защо художниците на „l'art pour l'art“, обхванати от пламъците на месиански възторг, възлагат надеждите си за бъдещето на своите творби преди всичко върху техните собствени качества, които

¹ Flaubert: Corresp., II, 357.

(те са били убедени в това) рано или късно ще се наложат над вкуса на идните поколения. Ван Гог, който приживе не е продал ни 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.“ Братя Гонкур, Флобер, Бодлер, Л. дьо Лил, презрели непризнателността на своите съвременници, непоколебимо вярват в бъдещето на своите произведения. Оттук и тяхното убеждение, че „една книга не е никога шедьовър, тя става такъв“, че „геният е талантът на един мъртав човек“ и че, както казват братя Гонкур, „за да бъдеш прочут, необходимо е да бъдат погребани две поколения: на професорите и на приятелите от колежа, сиреч, твоето и онова, което те е предшествувало“, оттук и тяхното безразличие към актуалния успех и непримирима омраза към всевъзможните почести, с които буржоазията е награждавала ония художници, които са й служили най-добре. „Белег на подчертана интелектуална малоценност е — пише Л. дьо Лил — да възбудиш непосредствени и еднородни симпатии“. От своя страна Бодлер пише:

„Наградите носят нещастия. Академични награди, почетни награди, медали, всички тези открития на дявола поощряват лицемерието и смразяват спонтанните пориви на едно свободно сърце. Когато аз виждам някой да иска Кръста¹ струвам си се, че го чувам да казва на своя господар: „аз изпълних моя дълг, наистина; но ако вие не го кажете на всички, кълна се, че не ще започна отново“. . . . „В една официална награда има нещо, което оскърбява човека и човечеството и обижда целомъдрието на добродетелта, защото — пише на друго място Бодлер — „да се согласиш да бъдеш награден, означава да признаеш на държавата или на принца правото да те преценява.“²

Същото пренебрежение към шумния успех и официалните почести проявяват и художниците, които се противопоставят на господстващото буржоазно изкуство. От импресионистите насам всяко новаторско отклонение от каноните, които е утвърдила Академията, се е наказвало с отлъчване от Салона и следователно с официална публична присъда. В Салоните е господствувала една безлична живопис — епигонско подражателство на ренесансовите образци — без душа и без 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 талантът, тук самодоволно манифестира скудоумието на „разглезеното дете“. „L'enfant gâté“, тъй Бодлер нарича официалния художник, обсепан от буржоазията с почести и пари, заради неговата вярна служба. Той получава държавните награди, докато истинският творец, новаторът, умира от глад в своето мизерно ателие. Няма нищо неестествено следователно, че последният го е ненавиждал.

„Човек може да твори хубави картини, без да следва точно законите на хармонията или да бъде колорист — пише Сезан на Е. Бернар (25. VII. 1904 г.). Достатъчно е да притежава художествено чувство (un sens d'art), а тъкмо това художествено чувство, без съмнение е ужаса за буржоата. Институтите, пенсите, почестите са създадени само за кретените, шутите и глупците. Оставете художествената критика и рисувайте. Там е спасението.“³

В тези горчиви думи на Сезан се е събрала цялата мъка на непризнатия творец, презрян и презираш, отхвърлен от обществото, в което живее и доброволно приемащ своята духовна емиграция в света на из-

¹ Кръста на почетния легион (Д. А)

² Ch. Baudelaire: L'art romantique, p. 269.

³ Künstlerbriefe über Kunst, S. 764.

куството. Остави всичко и твори, там е спасението! Но къде е гаранцията, че си тръгнал по верен път? Ако ти презираш художествената критика и органите на господстващия вкус, ако ти не зачиташ публичното мнение и не виждаш в държавните награди израз на обществено признание, тогава, коя е онази инстанция, която ще потвърди ценността на твоето усилие? — Художникът на „l'art pour l'art“ е индивидуалист. Той отхвърля меродавността на общественото мнение, но за сметка на това повишава неимоверно много собствената си възискателност. Неговото съвремие би се затруднило, ако пожелае да му противопостави един по-висок пример на толкова съвестно, бих казал, 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 тъкмо произведения на изкуството, в които майсторството, талантът е всичко, той си налага волята на ювелира. Един прозаик като Флобер неуморно се стреми към звуковата хармония на фразите, които той рецитира десетки пъти на висок глас. Той смята, че фразата е художествено завършена само тогава, когато съвпада с равномерния ритъм на дишането. Затова Флобер балансира тънко ефектите, грижливо избягва асонансите, които замъгляват звуците и осуетяват ясната артикулация, за да се дсмогне до една кристална проза, в която няма нищо случайно. Същата възискателност характеризира творческия процес на Теофил Готие, който кове своя стил чрез ярки метафори, неочаквани епитети, с „думи, които пръскат лъчи, думи, които светят, с ритъм и музика“. Той е убеден, че „думите имат сами по себе си и вън от смисъла, който те изразяват, една красота и собствена стойност, както скъпоценните камъни, които още не са шлифовани и монтирани върху гривните, колиелата и пръстените“.¹ Бодлер се стреми да придаде на думите една „сюжестивна магия“, да ги принуди „да изразят неизразимото“. Към същото се домогват по-късно и Рембо, Верлен и Метерлинк.

Тази строгост при изпълнението, този страх от баналното, това трескаво търсене на най-експресивната форма води до забавяне на творческия процес, до болезненото свръхнапрежение на родилния акт, след който идва умората. Много често авторът се оплаква от безплодно дирене, от тъпчене на едно място. По цели дни Флобер търси един подходящ епитет. Той не е в състояние да напише повече от осем страници на седмица. Едмон Гонкур е убеден, че неговият брат — Жул — е умрял „от работата по формата“, „от мъката по стила“. Бодлер, според спомените на неговия другар Аселино, е работил 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 относно тайните на занаята. Моне е стигал до истинско отчаяние в стремежа си да улови и скрепи на платното „мига“. Не случайно са го сравнявали с трагичния герой на Балзак — художника Френхофер. Съора е умрял едва на 31 години, според неговите приятели, от преумора. Изграждането на грамадни платна (по 2—3 м. едното), според метода на поантилизма, сиреч, само с цветни точки и запетаи, при което разложената на своите съставки багра е математически пресметната в нейния светлинен и колоритен ефект, нещо което е принуждавало Съора да работи буквално денонощно, е съсипало

¹ T. Gautier: Ch. Baudelaire, pp. 54 и 55.

неговия и без това слаб организъм. Прословута е бавността в работата на Сезан. Обзет от жаждата към съвършенство, откъснат за цели 30 години от света в своя 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. Той принуждава Амброаз Волар да му позира в 116 сеанса от по 4 часа единия, за да остави, разстроен и нещастен, портрета недовършен, доволен само от изпълнението на... жилетката. Емил Зола, който му е бил приятел от детинство, е възпълнил неговата горчива творческа участ в трагедията на своя герой Клод Лантие (от романа „Творбата“), когото накаква да се самоубие. Винсент Ван Гог, съсипе и душевно и физически от прекомерна работа, някъде часа преди самоубийството си, ще пише на своя брат покъртителните думи: „... В моята работа аз пожертвувах целия си живот и половината от разсъдъка си“.¹

Всъщност това важи едва ли не за всички представители на теорията „l'art pour l'art“. Разочаровани от действителността, невидящи нищо достойно в нея, изпълнени с неверие в бъдещето, непризнати от публиката и, поради прекомерна възискателност, недоволни от себе си, увлечени в непрестанни и тежки борби със силните на деня: с всемогъщите държавни институти, с невежеството на буржоазията, с нахалството на критиката, потънали в безнадежден индивидуализъм, търсещи самостта 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 те поставя над природата и над живота, автономен свят със собствени закони и своя логика. Изкуството издига човешката душа над прозата на всекидневието, до висини, от които се виждат невидени неща, на които 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! — в платен адвокат на котерийните ежби, в проста слугиня на морала и на фикцията за човешкия прогрес! Изкуството е много сериозно дело и човек трябва да му се отдаде напълно, защото то е „ревниво“, l'art jaloux, казва Теодор де Банвил (по-късно нашият Пенчо Славейков също ще го сравни с ревнива жена, която не допуска нейния любовник да флиртува с други). И художниците на „l'art pour l'art“ действително изцяло му се отдават. Флорбер казва, че писането за него е „изпълнение на един дълг“, а Бодлер пише за Теофил Готие:

„Теофил Готие е писателят par excellence: защото той е роб на своя дълг, защото той се подчинява непрекъснато на необходимостите на своята функция, защото влечението към красотата е за него съдба, защото той е превърнал своя дълг във фикс идея“.²

Дълг, съдба, фикс идея — това са думи, които изразяват идеята за всеотдайно служене. В името на този дълг художникът на „l'art pour l'art“ си налага едно житейско поведение, което у някои стига до истински аскетизъм. Заради изкуството той е готов да се откаже от много неща, които правят живота на човека лек и приятен. Преди всичко той презира онова, което му липсва най-много: парите и славата. Жаждата за богатство и скъперничеството — тези типично буржоазни качества — го отвращават. Обикновено беден и при това разточителен, той не е в състояние да забогатее, дори когато обстоятелствата му помагат. Той

¹ Вж. John Rewald: Le postimpressionnisme, Paris, 1961, p. 245.

² Ch. Baudelaire: L'Art romantique, p. 157.

е убеден, че изкуството не може да се продава, че е недостойно то 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. За да може художникът да живее човешки и да твори независимо, най-добре е, според израза на Готие, да бъде благоразумен да се роди с някаква рента. Но колцина са били обезпечените като Флобер или Дьога? Болшинството от тях творци, произлезли от средите на дребната буржоазия, са били наистина бедни и техният начин на живот е правил тази бедност често пъти отчайваща. Моне е правил опит за самоубийство, след като мизерията погребала жена му и детето му. Ван Гог, издържан цял живот от брат си, се е самоубил, за да не отнема оного, което по право принадлежи на неговия племенник. Опит за самоубийство прави и Гоген, който заради изкуството изоставя кариерата на банков чиновник, когато тя му е обещавала богатство и сигурност, и напуска семейството си, за да умре в крайна мизерия на един от островите на Тихия океан. Преди своя край той пише на Андре Фонтена, че не са превратностите на материалния живот, които го плашат, а това, че те му пречат да работи. „Колко много време се губи в борбата за всекидневния хляб!“¹ Но Гоген е доволен, защото с цената на тези страдания е изкупил „своя път в изкуството“. „Ако не беше така, щях да се считам за разбойник“ — признава той.

Това гордо съзнание за изпълнен дълг, за вярно служене на изкуството 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, което е толкова по-благородно, поради своето безкористие. Никой от тях не изневери на себе си, никоя съблазън не бе достатъчно силна, за да ги отклони от трънливия път, по който те вървяха. Те притежаваха талант и при желание можеха да постигнат материалното охолство, на което се радваха благоразумните хора на тяхното време. Но любовта им към изкуството ги издигаше над еснафската сигурност с нейните многобройни компромиси. Когато Наполеон III е предложил на Л. дьо Лил пенсия от 300 франка на месец, ако последният посвети своите преводи на императорския принц, поетът му е отговорил: „Ще бъде истинско кошунство да посветя тези антични шедеври на едно дете, което е още много малко, за да ги разбира“.

VI

Художникът на „l'art pour l'art“ поставя изкуството над морала и над политиката. Той го пази ревниво от досега с обществените стълкновения на своето време. Той не иска да бъде ни проповедник, ни борец. Неговата амбиция е да бъде само художник. Но как би успял да бъде такъв? Какво ще изобразява в своите произведения? Какво ще описва в тях? — Старият художник изобразяваше онова, което обичаше, онова, на което служеше: религията, кралския двор, аристократичното безделье, буржоазното всекидневие, гражданските добродетели, конвенционалния морал. Художникът на „l'art pour l'art“ обича само своето изкуство и е решил само нему да служи. Той мрази действителността, която заобикаля. Но можеше ли да я изхвърли от своите произведения? Ние сме още далеч от времето, когато неговите последователи — наши съ-

¹ Künstlerbriefe über Kunst, S. 809.

ременници — ще си позволят тази дързост. През средата на миналия век, когато теорията „изкуство за изкуството“ завладяваше съзнанието на скептично настроените художници, условията за това не бяха на зряло. Много фактори противодействаха на подобен радикален прелом. Един от тези фактори бе силното влияние на науката. Стимулирана от бурното развитие на производителните сили, тя триумфално завоюваше една след друга природните тайни. Нейните велики открития безцеремонно отнемаха „свещения“ авторитет на много догми. Тя сваляше булото на вековните загадки и смело проникваше в области, които изглеждаха недостъпни. Генезисът на звездните формации, историята на нашата земя, еволюцията на органическия свят, строежът на живото и мъртвото — нищо не можеше да остане скрито за нейния проникателен поглед. Тя не се уплаши и от отчайващото безредие в човешките отношения, и от тайнствения лабиринт на човешката душа, и от деликатния свят на красотата. Във всичко тя търсеше единство, порядък, закономерности; всичко се домогваше да изрази в точна и еднозначна формула. Нейният напредък събуждаше надеждите за светло бъдеще, за свободно, просветено и охолно човечество. Социалистите, сен-симонистите и републиканците ѝ пееха дитрамби. Чрез теориите на Иполит Тен, чрез позитивизма на Огюст Конт, чрез публикациите на Клод Бернар, с ехото на шумните спорове около учението на Дарвин, с бляскавите открития на археологията, нейният дух проникваше в средите на художниците, увеличаваше ги и ги правеше нейни поклонници. Изглеждаше, че след залеза на религията, при неизбежното девалоризиране на етичните ценности в това меркантилно общество, науката става единствена светиня, в която можеше да се вярва.

Интересно е сега как се отнасяха представителите на теорията „изкуство за изкуството“ към науката. В началото заклетите поклонници на „чистата красота“ не можеха да не гледат с недоверие и враждебност на тази опасна съперница, която не само отклоняваше обществения интерес от онова, което те считаха за единствена цел на своя живот, но и нещо по-страшно — беше в основата си утилитарна. Те бяха категорични в своето убеждение, че изкуството и ползата са несъвместими. Скоро обаче, победени от всеобщия възторг, или, може би, поради своята проникателност, те разбраха, че науката и изкуството съвсем не се взаймоизключват, както изглежда на пръв поглед. Нещо повече, те имат доста и то съществени допирни точки. Преди всичко, макар че в крайна сметка науката е тясно свързана с ползата, редица нейни представители ѝ са се посветили с такава любов и безкористна преданост, с каквато „чистите“ художници се отдават на изкуството. Освен това, в своята независимост към морала и политиката, тя може да служи за образец на онова, към което се стремяха представителите на „l'art pour l'art“. На трето място, тя е толкова недостъпна за буржоазията, колкото и „чистото“ изкуство. И накрая, при внимателно боравене, науката може да обслужва изкуството, като усъвършенствува неговите методи, като обогатява неговите средства и като му доставя огромен, разнообразен, документално установен материал. И тъй като идеалът на науката бе пълното и точно опознаване на действителността, идеалът на художника стана нейното вярно изобразяване, без разлика дали се касае до настоящата или до миналата действителност.

На пръв поглед тук като че ли има някакво парадоксално противоречие: художникът, който бе обхванат от презрение към заобикалящата

го действителност и който поради това, бягайки от нея, търсеше убежище в света на „чистото“ изкуство, същият този художник, под влияние на науката превръща сега максимално точното изобразяване на тази действителност в своя първостепенна задача. Така е поне в творчеството на един Флобер, Готие, братя Гонкур, отчасти Бодлер, импресионистите. Всъщност това противоречие е привидно, защото изобразявайки, по негово убеждение точно действителността, художникът на „l'art pour l'art“ същевременно се въздържа да оцени, да вземе отношение към рисуваните събития, а това вече представлява едно своеобразно бягство от живота. Той предава 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 хладно спокойствие анализира и изследва един факт, без да се пита, дали това ще се окаже полезно или вредно за хората, така също и истинският творец трябва да изобразява своя предмет такъв, какъвто го вижда, без предубеждения (*sans parti pris*), без превзети гледища, с всичко светло и тъмно в него, в пълна слънчева светлина, *en plein air*, би казал художникът. Всяка предустановена 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 или ще бъде доказана и следователно неизбежно ще мине в разряда на баналните истини или ще бъде опровергана и отхвърлена от бъдещето. И в двата случая обаче художественото произведение рискува своята естетическа стойност. Следователно художникът не трябва нищо да доказва, той не бива да заключава и убеждава. Неговата единствена цел е просто да изобразява. — Да виждаш, да усещаш, да изразяваш, в това е цялото изкуство“ — пишат братя Гонкур. Теофил Готие, който на младини е принадлежал към школата на рсмантите, ще пише по-късно на Сент-Бюф: „Наричат ме често фантаст. Въпреки това, през целия си живот аз съм се стремил само към това: да виждам добре, да наблюдавам добре природата, да я рисувам, да я предавам, да я живописвам, ако можех, такава, каквата съм я виждал.“¹

Да „рисуват“, да „живописват“ — това става идеал на цяла редица писатели, а това вече говори красноречиво за особеното влияние, което започва да упражнява върху тях живописът. Но не просто живописът, а оная живопис, която, родена при същите социални условия, бе обхваната от същото желание да скъса с морализаторството и дидактичната проповед, и поради това, вместо да „разказва“ чрез образи евангелски притчи, митологични сцени или съвременни анекдоти, предпочиташе да изобразява просто онова, което стоеше пред нея, сиреч, една живопис, която, може би, водена от спонтанен творчески инстинкт, бе тръгнала по пътя на чистото изкуство, тъй както Молиеровия Журден е говорил в проза, без да съзнава това. Пейзажите на Коро, спокойната живопис на барбизонците, пластичния свят на Дьолакроа, в който 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 търсеха вдъхновение и сюжети в литературата, сега започва да се извършва обратният процес — писателите на „l'art pour l'art“ намират своя идеал в живописът. Всеки един от тях — и Флобер,

¹ Goncourt: Journal, 1865.

и Бодлер, и Готие, и братя Гонкур, и Теодор дьо Банвил, и Луи Менар — изучават изобразителните изкуства в тяхната история и техника, опитват се да рисуват, някои започват своята писателска дейност като художници 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*. Главната грижа на писателя става сега да се научи да „рисува“ и „живописва“ със своето перо, да внуши усещането за пластичност, да постигне максимално колоритно богатство на стила. За най-голям измежду тях се счита оня, който в това съревнование с живописа 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 цветна илюстрация следното описание, което Готие е направил на маймуната Вермийон в „Манет Саломон“:

„Върху нейната кафява на раменете и гърдите козина имаше синкави косми, напомнящи сини жилци. Едно бяло петно оставяше своята следа под брадичката...“ и Готие предава със сетивната непосредственост на живописец „нейните големи кафяви очи с черни зеници, в които блестеше една златно-кестениява прозрачност... и жълтеникавото и синкаво-розово на кожата на нейното лице, 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 17 години преди първата изложба на импресионистите, когато описва Мадам Бовари пред прага на чифлика Берто: „... Чадърчето от сиво-синкава коприна, през която минаваха слънчевите лъчи, осветяваше с менливи отражения бялата кожа на лицето й.“

Както вече споменахме, към този живописен стил се прибавя и волята на художника на „l'art pour l'art“ да остане безучастен към изобразяваните събития. Той неуморно анализира, описва, „живописва“, но заедно с това неговото намерение е да остане скрит за окото на читателя, да не издаде собственото си присъствие. Той изправя пред нашия поглед едно огромно платно, което ни обсебва със своето предметно богатство, със своята непосредствена материалност, ние неусетно заживяваме в него и създаденото от художника се превръща в една отдавна позната нам сетивна реалност, в която не се чувства или по-точно трябва да не се чувства диханието на твореца.

„Според мен — пише Флобер — един романист няма правото да казва своето мнение върху явленията на този свят. В своето творение той е длъжен на имитира бог в неговото, сиреч, да създава и мълчи.“¹

Флобер неведнъж използва този пантеистичен образ, несъмнено повлиян от „Етиката“ на Спиноза, която той страстно препрочита, за да изрази чрез него идеята за творческата същност на писателя и за границите на неговата намеса в хода на описваните събития. Писателят създава художественото произведение, но след него то заживява свой обективен живот. Неговите герои имат своя логика на поведение, своя съдба, която те трябва да изживеят, без да се превръщат в марионетки на куклен театър.

¹ Цит. по Marianne Bouwitt: G. Flaubert et le principe d'impassibilité Univ. of California Press, 1950, p. 278.

тър. Той трябва да се пренесе в тях, а не да ги тегли към себе си. Неговата мисия е само да ги извиква на живот. Никакъв морал, никакво налагане на идеи, никакво изливяне на чувства, никакви лирически занесии. Сантиментализмът е гибел за изкуството.

Този антисантиментализъм на представителите на „l'art pour l'art“ не бе само резултат от влиянието на позитивните науки. Той се появи като плод на съвкупното действие на цяла редица фактори: социологически и естетически. Преди всичко той бе една сурова реакция срещу сантиментализма на романтиците, който чрез съчиненията на некадърните подражатели на Юго, Ламартин и Мюсе бе станал толкова мил на буржоазната публика. Практична и безчувствена в сделките, тя бе започнала да се разнежда в интимните часове на своето ежедневие и да облича ония писатели, които я разплакват. Тя предпочиташе произведения на изкуството, изпълнени с любовни истории, галантни сцени, необикновени преживявания, с безконечни сърдечни излияния — една литература, фалшива и антихудожествена. На този блудкав лиризм хужджинкът на „l'art pour l'art“ противопоставя своята безстрастна дескриптивна проза, в която липсата на разточителни емоции бе изкупена от грижата за правдивост, стил и форма.

Разбира се, това съвсем не означава, че тези художници не изживяват дълбоко онова, което изобразяват. Напротив, почти всички те са свръхчувствителни, дори болезнено чувствителни натури, но те знаят, че това не бива да се разкрива пред публиката. Достойна ли е собствено тя да стане довереница на техните чувства? Една аристократична гордост ги принуждава да се издигат над нея, „да се крият зад облаците“ подобно на някакви богове и да оставят да говорят само предметите, които те са създали. Публиката не бива да чувства дори тяхното безстрастие. Тя трябва да бъде „смазана“ от сетивната непосредственост на едно творение, чийто творец не се вижда, на тази „втора“ действителност, която съществува 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 едно хладно съзнание, което изключва не само всяко разнежване от изобразявания обект, но и действително на някакво „мистериозно“ въображение, на някакъв „подсъзнателен творчески инстинкт“, за какъвто охотно говореха романтиците, и който уж подчинявал волята на твореца. Художественото творчество не е спонтанна екзалтация, а разумно контролирана, методична дейност. Подобно на човека на науката художникът трябва да наблюдава внимателно, да анализира света, който го заобикаля, да отбелязва всяко движение, всеки нюанс в него. Неговата концепция трябва да бъде строго обмислена, а съзерцанието — съсредоточено. Всяка идея, която му хрумва, трябва да бъде критически преценена, всеки ненужен детайл — отстранен. По този начин готовата творба на изкуството ще бъде дело на педантичен, често пъти мъчителен труд. Както казва Флобер „Пегас по-скоро върви, отколкото галопира“. Дори един такъв лиричен поет като Бодлер в своите „Съвети до младите литератори“ пише, че „вдъхновението е нестигаемо сестрата на всекидневната работа“.¹ От своя страна Дьога, чиито композиции изглеждат случайно организирани, но който очевидно споделя разглежданото естетическо разбиране, признава: „Никое изкуство не е било по-малко спонтанно от мсето. Това, което прави, е резултат на раз-

¹ Baudelaire: L'Art romantique, p. 258.

мисъл и на изучаването на големите майстори. За вдъхновението, спонтанността, темперамента аз не зная нищо.¹

Разбира се, тук е уместно да се попитаме: успяваха ли тези автори да ни дадат едно толкова безстрастно описание на действителността, колкото желяха? Успяваха ли те да скрият в художествените си произведения своето отрицателно отношение към художествената ги среда, което нескрито изразяваха в своите дневници, писма и частни разговори? Достатъчно е човек да погледне по-внимателно образите, които те създаваха, за да отговори отрицателно на тези въпроси. Начинът, по който те предават образа на един адвокат, нотариус, свещеник или банкер, на самодоволния буржоа изобщо, бе твърде различен от осветлението, в което предаваха образите на един художник-бохем, на дребен цирков артист или проститутка, сиреч, на ония, които бяха във от буржоазната класа и бяха презирани от нея. Те имаха амбицията да нарисуват една безстрашна картина на своето време, като изобразят всичко делнично, което се изплъзваше от погледа на стария художник, потънал в съзерцанието на „вечната красота“. И те действително успяха първи да открият красота в ежедневиите сцени на градския живот, който те познаваха добре: живота по булевардите, театрите, кафенетата, музик-холовете, гарите, хиподрумите, цирковете, публичните домове, по плажовете на Сена. . . Но при това разнообразно творчество техните симпатии бяха на страната на отхвърлените и презрените, на жертвите на буржоазната действителност. Естествено при цялата им проникателност, с която наблюдаваха действителността, тяхната класова ограниченост не им позволи да видят новата пролетарска класа, която в решителни стълкновения с буржоазията бе показала, че е единственият спасител на обществото, но те видяха и изобразиха жалкото съществуване на хора, които се трудят непосилно, без да могат да се освободят от мизерията, която ги подтиска цял живот: перачки и гладачки, смазани от крайно изтощение; анемични балерини с деформирани тела и крайници; тъжни комедианти, странствуващи от град в град, от село на село, развличащи публиката за къшей хляб; непризнати художници, безумно влюбени в изкуството и ум ращи в мизерия; остаряващи проститутки, преглъщащи своето отчаяние с чаша абсент. Ние виждаме тези образи в произведенията на Готие, Флобер, братя Гонкур, Бодлер, Дьога, Тулуз-Лотрек, Ван Гог, чак до творбите на младия Пикасо. И няма никакво съмнение, че те произнасяха сурова присъда срещу обществото, което ги създаваше. Буржоазията виждаше това и не им прощаваше. Тя ги презираше, осмиваше ги, отхвърляше техните произведения, обричаше ги на глад и гладна смърт, а когато и това не бе достатъчно, поставяше ги на подсъдимата скамейка. Братя Гонкур, Флобер, Бодлер един след друг бяха изправяни пред съда като нарушители на „добрите нрави“. Това свидетелствува повече от всичко друго за критичния характер на техните творби. И когато братя Гонкур наивно се учудваха, че „четирите най-пълно отдадени на изкуството пера“ бяха призовани от полицията, с това те потвърждаваха един от добре известните факти на историята: резултатът на едно действие не винаги съответствува на намерението, което го мотивира.

Художникът на „l'art pour l'art“ мразеше действителността, която го обгражда, и смяташе, че ще избяга от нея в света на изкуството, но неусетно и за самия него тя се промъкваше в тази толкова ревниво па-

¹ Цит. по Bernard S. Myers: *Modern Art in the Making*.

жена „кула от слонова кост“; той бе взел решение да я изобразява безстрастно, а начинът, по който я интерпретираше, издаваше неговото отношение; той искаше да бъде само художник, без да успее да си попречи да бъде човек и гражданин. Неговото бягство от живота беше невъзможно, докато изобразяваше живота.

VII

Тъкмо обстоятелството, че изобразяването на съвременната действителност принуждава художника да каже своето мнение и така или иначе да заеме известна позиция, го кара да търси друг източник на вдъхновение, да търси сюжети, които са не само подходящи за художествена интерпретация, но които — и това е много важно — гарантират чистотата на неговото изкуство. Това трябва да бъдат сюжети, които ще осигурят по един радикален начин неговото бягство от съвременната му действителност. И ако тя волю-неволю го въвлече в едно *parti pris*, защото да не се използват сюжети, които принадлежат на друга действителност, отдалечена от нас в пространството и времето!

Това води художника на „*l'art pour l'art*“ към един своеобразен екзотизъм; бягството от действителността го кара да търси убежище в страни, които не са заразени от пороците на западната цивилизация, страни, в които примитивната енергия на човека и природата избухва в бляскави контрасти. За разлика обаче от реторичния и малко повърхностен екзотизъм на романтиците, той предпочита да види страните, за които мечтае, за да си осигури и по-голяма правдоподобност при тяхното изобразяване. Флобер посещава Гърция, Цариград, Сирия, Египет, Алжир, Тунис; братя Гонкур пътуват из Африка; Теофил Готие е видял Испания, Венеция и Цариград; Бодлер, макар и по принуда на своите родители, запазва за цял живот очарователен спомен от своето пътешествие из бреговете на Тихия океан; Лъоконт дьо Лил посещава остров Бурбон, където е роден.

Всички тези художници са влюбени в Ориента (защото екзотизмът е преди всичко Ориент), в спокойния и равномерен ритъм, с който протича там животът, в първичната искреност на човешкото поведение, в ослепителната светлина на южното слънце, което прониква навсякъде, в бляскавата разточителност на багрите, в интензивността и контраста на тоновете, които са невъзможни под мътните небеса на големия град. Там те могат да открият необикновени типове, непознати ситуации, нови впечатления, една неизползувана досега от изкуството област, която ще задоволи тяхната страст към оригиналното. Негъжможността 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 ексотика, да се освободят от условностите на западноевропейското светосещане и да погледнат света с погледа на ония народи, които го обитават. „Японизмът“, който заля европейското изкуство през втората половина на миналия век, не бе обикновено средство за задоволяване на интереса към новото, а начин да се преодолее конвенционалната оптика, да се види светът с очите на японец. Художникът започва да изобразява света в стила на цветните японски гравюри. Той си налага едно по-пло-

скостно и дексративно виждане, което се стреми да изостави триизмерната перспектива на Ренесанса, като си служи с линейни арабески, заключващи широки хомогенни повърхности от немодулирани багри. Това влияние се чувства в творчеството на почти всички модерни художници от края на миналия век, като се почне от Мане и се свърши с Гоген. Всички те са страстни колекционери на японските гравюри и в различна степен използват елементите на японския стил. В стремежа си към автентично японско виждане някои дори стигат до там, че започват да си служат със специфични за японската техника средства. Ван Гог например в Арл прибегва до употребата на тръстикови пера с различни размери за своите тушови рисунки. В литературара един Буйе изучава китайски език, за да възсъздаде правдоподобно екзотичната атмосфера на една китайска приказка, която той е замислил.

Безспорно е обаче, че екзотизмът на „l'art pour l'art“ се изявява най-релефно във фигурата на Пол Гоген — един художник, който със своя живот и творчество трагично илюстрира съдбата на талантилия и честен творец в условията на меркантилното буржоазно общество. Отвратен от корупцията 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 — един малък остров във Великия океан, гдето човек все още може да живее без пари. В Европа се подготвя за идващото поколение едно страшно време: господството на златото. Всичко е загнило, човекът в изкуството.“¹

И Гоген бяга от тази поквара, за да се потопи в девствената жизнена сила на примитивните народи. Тук, в жива връзка с дивото, варварското, той се „подмладява“, той усеща отново пулса на битието и възстановява разкъсаната от механизраната цивилизация връзка между човека и природата. Той живее сред туземците, изучава техния език, нрави, обичаи и проникнал в тази първична духовна субстанция, стреми се да погледне на света с нейните очи. Както творбите от Бретанския период, така и ония от Таити възсъздават духовния свят на простите селяни и на туземците, като разкриват техните религиозни видения, суеверия и надежди, и то в една форма, която духовно ги сродява с пластичния израз на примитивното изкуство, без да бъде тяхно външно подражание.

За да не наруши тази екзотична атмосфера, Гоген озаглавява своите картини с езика на туземците от Таити: Папе Мое (Свещената вода), Нафеа фоа ипоипо? (Кога се ожени ти?), Нина те фатоу (Луната и земята), Манао тупапау (Духът на мъртвите е буден), Та матете (Пазарът) и пр. Внушението за екзотичното трябва да се търси не само чрез пластичния образ, но и чрез словото. Защото словото има също така свой специфичен колорит, свой ритъм, своя мистериозна звучност. Това кара поетите да въвеждат в своя речник думи на хора, реки, планини, които сами по себе си носят атмосферата на оная страна, която те се стремят да възсъздадат. Достатъчно е след всичко това да се сравни екзотизмът на Гоген с този на по-късните „примитивисти“, за да се види колко дълбоко бе мотивиран у първия, и колко музеен и следователно повърхностен характер има той у модерните любители на примитивното изкуство.

Но художникът на „l'art pour l'art“ се стреми да избяга от действителността, в която живее, не само през пространството, сиреч, в страни,

¹ Paul Gauguin: Noa Noa, Berlin, 1962, S. 113.

отдалечени от буржоазната 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 художниците, за които става дума, не вярват в бъдещето, екзотизъм на времето у тях се проявява в едно съзнателно бягство в миналото. Това много добре е изразено от Луи Менар в неговите „Писма на един мъртвец“.

„Когато бъдещето няма повече обещания — тъжно пише той — духът се храни със спомени; за уморените раси обществото на мъртвите струва повече от онова на живите.¹

Луи Менар, който е вярвал в бъдещето и се е борил за него, след разгрома на революцията от 1848 г. подобно на Лъоконт дьо Лил и Бодлер, и на Рембо грез 1871 г., изпада в отчаяние и безверие. Той не вижда нищо добро в действителността, в която живее, и тъй като не вярва вече, че тя може да бъде променена, сиреч, не вярва в бъдещето, той заживява с миналото. Обществото на мъртвите му се струва по-привлекателно от онова 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 носило цял свят от мисли и чувства, което се е борило за своето място под слънцето, но което от хилядолетия спи в нищото! Да се разхождаш с него покрай бреговете на Нил, под ведрия шепот на палмите, да беседваш с него из многолюдните площади 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, която въображението превръща в приказка. Потопянето в миналото е духовно освобождаване от оковите на настоящето. Затова много добре говори Флобер, когато обяснява мотивите за своето обръщане от съвременната тематика (в „Мадам Бовари“) към изобразяването на миналото (в „Саламбо“). „Нашят век — пише той — е толкова жалък, че аз се потапям с радост в древността. Това ме освобождава от модерните времена.“² И другаде: „От омраза към всичко, за да се отърва от всички мръсотии, които се вършат, за които говорят и мислят, аз в отчаяние се скривам в дъното на вековете, опивам се от античността, както други се опиват с вино.“

VIII

Но тази античност, в която художникът на „l'art pour l'art“ търси убежище, не бе античността на класицизма, на която буржоазията бе вече навикнала да се наслаждава. Това не бе мраморно-студената и неподвижна античност на Давидовата школа, в която естетическият идеал бе 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 никакъв свян, в своето разкошно великолепие, непознато за модерните времена. В едно свое стихотворение Бодлер призовава спомена за „тези голи епохи“, в които красивата плът се наслаждава невинно и ги противопоставя на изродената западна цивилизация, в която „богът на ползата“, le dieu de l'Utile, е обезобразил хората и ги е направил „достойни за маски“.

¹ L. Menard: *Lettres d'un mort*, Paris, 1895, p. 116.

² G. Flaubert: *Gorresp.*, III, p. 169.

Естествено буржоазията, която именно бе превърнала „ползата“ в свой кумир, е бивала скандализирана от тази дръзко изявена „реабилитация на плътта“; тя е била неспособна да разбере подобна античност, нещо, което, разбира се, е допадало на представителите на „l'art pour l'art“. Когато „Молитвата към Минерва“ на Ренан излиза от печат, Флобер пише на автора:

„Не знам 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 Панатенейте и вибрират като големи цитри. Това е очарователно! И аз съм сигурен, че буржоазията не разбира нищо от това. Толкова по-добре.“¹

Буржоазията е неспособна да разбере тази античност, защото последната е изчистена от праха на модерните коментатори, защото тя е лишена от морализаторството и проповедта, с каквито са пълни творбите на съвременните епигони на Ренесанса. Изправен пред такава творба, читателят или зрителят вижда една автономна действителност, без да види обстоятелствата, които я пораждат 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.² Това е свят на идеална хармония, на чиста красота, каквато виждаме в шедьоврите на един Енгр. Разбира се, Енгр бе ученик на Давид и уважаван академик, но неговото безразличие към въпросите на политиката, морала и религията, неговата страст към красивите форми на античността, която той бе обявил в една своя композиция за „златен век“, го превърнаха в очите на казионните морализатори в типичен представител на „изкуство за изкуството“, когото те яростно критикуваха. А античните сюжети на Шасерно, които той очистише от всякаква литература, за да ги остави да говорят само чрез своя пластичен език! А мистериозните видения на Пюви дьо Шаван, в които древността е превърната чрез магията на изкуството в красив блян! Ето, тази „чиста“ красота е абсолютно недостъпна за буржоазията. Тази красота художникът на „l'art pour l'art“ превръща в идол. 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? Где е нейното лоно? Може ли тя да бъде ясно определена? Художниците на „l'art pour l'art“ не са теоретици и те не се стремят да я формулират в една категорична дефиниция, нещо което те едва ли считат за възможно. Нали още Кант бе казал, че „красотата се харесва без понятие“! Но всъщност има ли някакво значение какво е тя? Важното е, че красотата прави света по-малко отвратителен и миговете на живота по-малко тежки, че тя е неизчерпаем извор на най-чисти радости. В своя „Химн на красотата“ Бодлер пише:

De Satan on de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — îée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'unives moins hideux et les instants moins lourds?³

¹ Flaubert: Corresp., IV, p. 259,

² вж. цит. труд на А. Cassagne, pp. 395—396.

³ „Дали си от Сатаната или от Бога, има ли значение? Има ли значение дали си Ангел или Сирена, щом ти, о моя единствена царице, фея с кадифени очи, ритъм, благоухание, светлина, правиш света по-малко грозен и миговете по-малко тежки?“ (св. пр. Д. А.).

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“ в изкуството. Ако под влияние на условията, в които живее, един художник откаже да предаде по-дълбоко идейно или морално значение на своите творби, ясно е, че съответно на това неговото внимание ще се насочи към „чистата форма“. Паралелно с охлаждането към обществената проблематика, представителите на „l'art pour l'art“ издигат значението на пластичната красота и насочват изкуството към формализма. Флобер, който пред Готие е изразил идеята, че „висшата формула на школата“ е, че „идеята се ражда от формата“ в едно свое писмо пише:

„Това, което обичам над всичко, е формата, стига тя да е красива, нищо повече“.¹

От своя страна Готие, чийто естетически идеал бе да „живописва“ със своето перо, бе също възторжен поклонник на „чистата“ форма. В своите „Emaux et camées“ той издига „Одалиската“ на Енгр като възплъщение на красотата и когато в благодарност Енгр му подарява един етюд към „Апoteоз на Омир“, Готие му посвещава сонет, в който пише:

Merci, maître vaincu, prêtre fervent du beau,
Qui de la forme pure a conservé le moule,
Et seul, resté debout, dans ce siècle qui croule,
De l'antique idéal tient toujours le flambeau!²

В края на своя живот Готие се питаше дали отвъд красотата съществува върховно добро и неговото заключение бе, че истински красивото — това е любовта; любовта, която не е само възхищение, но и завоюване, притежаване на красотата.³

За да се види доколко духовната атмосфера във Франция е била обща, заслужава да се спомене, че подобни мисли са развивали и естетиците, но, разбира се, в една методично промислена и философски-теоретична форма. Още Виктор Кузен в своето главно съчинение върху „Истината, красотата и доброто“ излага редица мисли, които създават солидна основа за „автономното“ изкуство и за неговия култ към красотата. Той пише:

„Философът, който изследва действията и причините, знае какъв е последният принцип на красотата и неговите известни, макар и отдалечени действия. Но художникът е преди всичко художник; онова, което го въздушевява, е чувството за красота; онова, което той се стреми да влее в душата на зрителя, е същото чувство, което изпълва неговата. . . Това чисто и незаинтересовано чувство е един благороден съюзник на моралното и религиозното чувство; то ги събужда, поддържа и развива, но то е различно и специфично чувство.“⁴

Същите възгледи развиват и такива изтъкнати по онова време теоретици като Жуфроя, Пикте, Шарл Льовек. Не изразява ли последният мислите на художниците на „l'art pour l'art“, когато пише:

„Тъй като обектът на изкуството е красотата и нищо друго освен красотата, изкуството трябва да произвежда върху нас, чрез изобразението на красотата, действията, които произвежда самата красота. Интерпретираната чрез изкуството красота не би могла да има друг резултат и друга цел, освен резултата и целта на самата красота.“⁵

¹ Flaubert: Corresp., I, p. 113.

² „Благодаря, непобедими майсторе, ревностен жрец на красотата, съхранил отливката на чистата форма и единствен, останал прав в този век, който рухва, държи винаги факела на античния идеал“ (св. пр. Д. А.).

³ вж. L. Hautesoeur: Littérature et peinture en France, p. 93.

⁴ Пак там, p. 88.

⁵ Пак там, p. 96, 97.

Тази именно красота художниците на „l'art pour l'art“ я възпяват, те я наричат „la sainte Beauté“, светата красота; сравняват я с „мечта, издялана от камък“, вечна и няма като материята, със „загадъчен сфинкс“, с „богиня“, която притежава „снежно сърце и ослепителната белота на лебед“. В този свят на грозота, в който всички ценности са обезценени и всичко се купува и продава с пари, тя единствена сияе с непреходна светлина. Лъоконт дьо Лил ѝ посвещава един химн, в който естетическият възторг от красотата граничи с мистичната екзалтация:

Elle seule survit, immuable, éternelle,
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la Beauté flamboie et tout renaît en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs.¹

Обезверени и отчаяни, тези художници се устремяват към красотата. Тя единствена е в състояние все още да запази възторг в сърцата им. Те я търсят навсякъде с всепоглъщаща страст: в шедеврите на гениите, в творенията на природата, в своите блянове. Тя им доставя емоции, недостъпни за обикновените хора и едно щастие външно и чисто. Но миговете на това щастие са кратки. Те се редуват неумолимо с миговете на баналното и грозно ежедневие, което при всичките им усилия не им позволява да избягат напълно от него. Всеки ден от техния живот представлява едно мъчително качване и слизание, едно непоносимо раздвоение, едно трагично разпятие между сладката химера и грозната действителност. Собствено казано, те не живеят един живот. Те живеят два напълно различни живота: единият в света на красотата, на изкуството, на въображението, другият — в света на бруталната реалност. Но тъкмо в призрачния свят на измислицата те чувствуват, че живеят цялостно и хармонично; там те чувствуват, че реализират себе си; в другия — тяхната индивидуалност се разпада. Затова всеки един от тях би могъл да каже заедно с Дьолакроа: най-реалното за мене — това е измислицата, която аз възплъщавам в своето изкуство! Останалото е ронлив пясък.² Но ако за Дьолакроа, това „останало“ не му попречи 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“ бе всекидневна тирания. Това бяха яростните атаки или тъпото безразличие на пресата, невежествения присмех на буржоазната публика, вечните обвинения в аморалност, систематичното отхвърляне от Академията, Института и Салона и като неизбежен резултат от това мизерията и глада. То тежеше като окови върху техния дух и неговият гнет бе толкова по-непоносим, колкото по-изострени бяха техните сетива за красотата. След всеки полет в света на изкуството, след всяка изживяна радост от творенията на красотата, всяко слизание в ежедневието изглеждаше по-отблъскващо, всеки допир 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.“³

¹ „Тя единствена надживява, неподвижна, вечна. Смъртта може да разпръсне разтърсените вселени, но красотата пламти и всичко се възражда в нея, а световите още шествуват под нейните бели крака.“ (св. пр. Д. А.)

² Дневник Делакруа, Москва, 1961, т. I, стр. 30

³ Oeuvres complètes de Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 1210.

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 обкръжаващата ги действителност, те прибегват до други, по-малко възвишени, но затова пък по-радикални средства: ефористичните отрови. Може би виното, хашишът и опиумът не ще им върнат „загубения рай“, но те ще ги освободят от ада на буржоазната 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“ „Аз съм искал често от коварните вина да приспят за един ден ужаса, който ме разяжда“ — пише Бодлер. Мнозина от тях се отдават на едно безпътно съществуване, което удавя тихия труд на кабинетите и ателиетата в шума на кръчмите, кафенетата, вариететата. Това постоянно и изкуствено засилвано състояние на свръхвъзбудимост разрушава тяхното здраве. Флобер страда от тежка неврастения, Готие има държане на халюциниращ, братя Гонкур се оплакват — единият от мигрена, другият — от постоянни болки в стомаха, Бодлер е хистеричен, известна е трагедията на Верлен и Рембо. Ван Гог има епилептични припадъци и завършва със самоубийство, опит за самоубийство прави и Гоген. Тулуз-Лотрек умира като алкохолик. Алкохолици са по-късно Модилиани, Сутин и Утрило. . . Тяхното поведение скандализира буржоазията и тя намира в него още едно основание, за да отхвърли с презрение произведения на своите жертви, които тя по най-циничен начин обявява за декласирани типове.

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

Като предостави на всеки творец възможността да прави това, което иска, сиреч, да създава своите произведения според собствените си желания, да работи „за собствено удоволствие“, без да се грижи за удоволствието на другите, буржоазното общество си запази правото да остави художника да живее при невъзможни условия и дори да умре от глад, то си запази позорната привилегия да създава „прокълнати художници“.

IX

Днес ние разполагаме с достатъчно историческа дистанция, за да оценим спокойно доколко тази теория е представлявала кохерентна естетическа концепция, в каква степен е била осъществена в художествените произведения на нейните първи представители и как се разви в творчеството на техните следовници.

На първо място трябва още веднъж да се подчертае, че въпреки явната почит към научния дух, никой от тук разглежданите автори не почувствува нуждата да съгласува своите идеи, да ги избистри чрез едно интелектуално усилие и да ги приведе в убедителна систематична форма, която изключва противоречията. Защото никой от тях не бе теоретик в строгия смисъл на думата. Това бяха преди всичко художници, които любиха изкуството толкова страстно, колкото мразеха буржоазната пошлост. Тази лкбв и омраза ги доведе до едно естетическо разбиране, което им обещавахе пълна свобода от връзките, които ги свързваха с обществото, но същевременно тъкмо тази любов и омраза осуетиха подобно разкрепостяване. Тук именно се корени голяма част от противоречията между теоретическите им намерения и тяхната практическа художествена реализация.

На теория всички тези творци се стремяха да стоят далеч от морала, от политиката, от страстите на деня. На практика обаче те изразиха едни от най-сложните социални тенденции на века. Тяхното съзнателно решение да избягат от действителността чрез безстрастното изображение или посредством екзотизма на пространството и времето бе резултат на една определена обществена позиция, която макар и с обратен знак, не бе по-малко ясна в своя политически смисъл, отколкото позицията на един Понзар или Курбе. Дори когато тяхната фантазия призоваваше миналото, за да скрие отношението им към настоящето, това минало носеше със себе си, въпреки тяхната воля, целия протест срещу съвременната действителност.

На теория те призоваваха към бягство от действителността. На практика обаче това бяха едни от първите художници, които презрително захвърлиха мухлясалия сюжетен реквизит на класицизма и на залязващия романтизъм, за да направят от най-прозаичните страни на социалния живот достойни извори на творческо вдъхновение. Всички те притежаваха изострено чувство за съвременност, всеки един от тях се стремеше да бъде „модерен“, като под това разбираше способността „да извлича вечното от преходното“, според израза на Бодлер. Това чувство към съвременността направи някои от техните произведения (например „Мадам Бовари“) шедьоври на критическия реализъм, то ги предпази в голяма степен от безплодието на формализма, който се съдържаше имплицитно в тяхната теория. Въпреки редица изказвания за доминиращата роля на формата, никой от тях не бе формалист в днешния смисъл на тази дума. Онова, което безспорно личеше в техните произведения, бе особената грижа за изрза, изключително засиления интерес към формата, без да се отрича, поради това значението на идейно-емоционалния свят, който те заключваха в нея. Нито Флобер, нито Бодлер, нито Льоконт дьо Лил, нито братя Гонкур, нито Теофил Готие се осмелиха да изгонят съдържанието от своите творби, за да превърнат „чистата форма“ в самоцел, както направиха техните последователи. Въпреки презрението им към заобикалящата ги действителност или, може би, поради него, те можаха да открият неоткрити до тогава сюжети. Но при това те не забравяха своята последна и най-висша цел — изкуството. Художникът може всичко да изобразява, каквото си поиска, но само при условие, че от него прави 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 пред-

разсъдъците на своето време, но само при условие, че свещеното изкуство ще бъде за него винаги цел, а не средство.“¹

Тази прекомерна любов към изкуството доведе художниците на *l'art pour l'art* до култа към красотата. (А може би за тях това бяха две страни на едно и също нещо!) И тук обаче, въпреки квазимистичната екзалтация, с която те я възпяваха, въпреки свръхестествените качества, които ѝ приписваха, никъде в техните произведения тази красота не прие абстрактен характер. Тя менеше своите превъплъщения, според вкуса и разбиранията на всеки един от тях, без да приеме при никого дефинитивните очертания, които налага една теория.

Тези неясноти, тези противоречия между теорията и практиката на първите представители на „*l'art pour l'art*“, това спиране напред пътя бе преодоляно в следващата фаза от развитието на тази концепция и то посредством праволинейната художествена реализация на принципите, които тя бе провъзгласила, сиреч, по посока на все по-голямото засилване на антисоциалната инерция, субективизма и формализма. Едва последвалото развитие на изкуството в буржоазния свят, което се основаваше върху идеите на тази теория, можа да покаже нагледно всички опасности, които тя криеше за неговата съдба и оттук да разкрие нейната истинска същност. 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 са добре известни. Историята на модерното изкуство на буржоазния свят, от края на миналия век до днес, ни ги показва в една категорична форма. Най-общо те се свеждат до един: унищожение на изкуството. Това е един факт, който днес не е трудно да се установи във всички сфери на модерното изкуство на запад. А как се стигна до него е въпрос на конкретно проучване, на конкретно проследяване на етапите, през които то мина, водено от теорията „изкуство за изкуство“. Такова проучване би ни разкрило как социалният скептицизъм, който лежеше в основата на тази теория, под влияние на общата общественоекономическа еволюция в буржоазния свят, се превърна в пълен нихилизъм, който не само освободи художника от връзките му с морала и политиката, но и прогони природата и човека от неговите творби: то би ни разкрило как индивидуализмът на първите представители на „*l'art pour l'art*“, който бе обуздаван от строгия контрол на творческата воля, се превърна в субективистичен произвол, за който всичко е позволено; то би ни разкрило как любовта към изкуството и грижата към формата се превърнаха във формализъм, в една повърхностна игра на линии, форми и багри, в едно безсмислено съчетание на думи, в едно скандално натрупване на вехтории, които, макар че манифестират за изложбените зали или се отпечатват в стихотворен ред, откровено отказват да принадлежат към изкуството. Едно а н т и — антиживопис, антискулптура, антипоезия, антироман, антитеатър, антимузика — стои като логически финал в историята на всяко изкуство, което иска да бъде свободно от проблемите които възбуждат цялостния човек.

¹ Цит. по труда на А. Cassagne, р. 459.

Накрая още един въпрос: как можа изкуството на „l'art pour l'art“ да се превърне в официално изкуство на буржоазния свят? Как стана тъй, че изкуството, което бе резултат на една отчаяна реакция срещу фалшивите кумири на буржоазията, днес се обявява за истинско изкуство от същата тази буржоазия? Как се случи, че децата и внуците на ония, които презираха, осмиваха и обричаха на жалко съществуване пионерите на модерното изкуство, днес ги прославят като първожреци в „храмана Аполон“? Произведенията, които тя четеше или поглеждаше само за да обругае, сега тя ги прославя и купува на баснословни суми, за да ги изложи като непреходни художествени ценности в официалните музеи и галерии, където някога имаха честта да бъдат излагани само класиците и техните фаворизирани от държавата епигони.

Главната причина е тази, че протестът на тези художници срещу буржоазната пошлост, не надхвърли тесните рамки на чисто естетическите преобразувания; бунтът на първите представители на „l'art pour l'art“ бе формален, социално безсъдържателен и поради това неефективен. Той не засегна с нищо съществуването на буржоазията и поради това, тя скоро разбра, че няма от какво да се страхува. Както пише Албер Касан:

„Буржоазията изпитва към изкуството инстинктивно недоверие. Тя се страхува, ако то е срещу нея, но тя не държи много да е с нея. То е един опасен, компрометиращ съюзник. Най-добре е да бъде неутрално.“¹

Изкуството, което отразява действителността, което иска да бъде социално отзивчиво не е много удобно, когато тази действителност му предлага изобилен материал за обществен критицизъм. Ето защо още през миналия век буржоазията, която атакуваше теорията „изкуство за изкуството“ постепенно започна да се приспособява към нея и да хвали ония художници, които са останали индиферентни към социалните движения. В това я улесниха не само възгледите на такива буржоазни теоретици като Катрмер дьо Кенси и Виктор Кузен, но и нейният собствен скептицизъм. Тя продължаваше своите морални проповеди и то толкова по-горещо, колкото ѝ налагаха интересите, но тя бе престанала да вярва в тях. Прогресът на точните науки, трезвият дух на емпиричното изследване, хладният практицизъм в обществените отношения и над всичко анархистичният индивидуализъм, който закономерно се ражда от структурата на буржоазното общество, антиквираха добродетелите на стария морал, а липсата на социална перспектива, на колективен обществен идеал бяха благоприятна почва, за да се възприеме едно изкуство, чиято същност бяха индивидуализмът и асоциалността.

Днес вече художникът на „l'art pour l'art“ не е оня „прокълнат“ творец, който, носен от най-чист идеализъм, води неравна борба с „призраците“ на враждебно настроеното общество, а негов лоялен и уважаван представител. Неговите произведения се печатат в реномирани издателства, те се поставят на сцената, изложбите и галериите широко отварят вратите си за тях. Пресата е на негова страна. Той получава награди и се стреми към тях. Веднъж спечелил признание, той започва да получава многобройни и богато платени поръчки. А това вече го заплата в мрежите на неумолимата конкуренция, в която може да победи само оня.

¹ Albert Cassagne: La théorie de l'art pour l'art en France, p. 38.

който е угодил най-добре на този, за когото работи. Той вече не прилича на своите духовни бащи. Те се бориха и умираха за своето изкуство, решени да му служат с цената на всичко, презирайки богатството и славата, а съвременният художник на „l'art pour l'art“, покровителствуван от официалните институти, се стреми преди всичко към богатство и слава. Някога Ван Гог в своята трогателна бедност, бе писал на своя брат, че сам си прави бои, сам си кове рамките за своите картини и би бил най-щастливия човек на земята, ако можеше сам да купува картините си; днес тези, които се считат за продължители на неговото дело, жадно следят движенията на борсата, за която предназначават произведенията си.

При такава атмосфера първоначалната насоченост на модерното изкуство към субективизма придоби още по-голяма инертна сила, което колкото допадаше на търговците на художествени курioзи и на развратителите на здравия естетически вкус, толкова повече го отдалечаваше от широката публика. Днес тази публика стои озадачена пред произведенията на „чистото“ изкуство, които нищо не ѝ говорят. Получава се нещо парадоксално: тъкмо сега, когато невероятно нарасналите възможности на техниката и на съобщителните средства са в състояние, както никога по-рано, да популяризират художествените ценности; когато най-новите прояви на модерното изкуство се разпространяват и рекламират с една непозната по своите мащаби настойчивост, широката публика проявява все по-голяма подозрителност. И нейната подозрителност расте пропорционално на кресливата пропаганда, която се стреми с всички средства да я убеди в мнимите достойнства на новите „звезди“.

След 100 години историята се повтаря, но с разменени роли: диктатурата на Академията и Салона е заменена от диктатурата на „чистото“ изкуство, което все повече заплита съвременния художник на буржоазния свят в мрежите на субективизма. И ако индивидуализмът на първите представители на „l'art pour l'art“ съдържа в себе си нещо борческо и прогресивно, доколкото отказваше да се подчини на изискванията на буржоазния конвенционализъм, субективизмът на неговите днешни представители е ярка упадъчна проява, която стана интегрална част от кризата, която изживява съвременната буржоазна култура. Някогашната „чистота“ на изкуството беше проява на мощен съпротивителен дух, днес тя е проява на опортюнизъм. И ако преди един век беше истински подвиг да се бориш срещу каноните на академизма, днес в буржоазния свят подобна смелост се иска от оня, който е решил да се бори срещу каноните на безпредметното, сиреч, напълно „чисто“ изкуство. Неотомистът Етиен Жилсон пише:

„Победата на абстракционизма е станала тъй пълна, че сега се изисква много повече смелост и независимост от художника да бъде повече или по-малко фигуративен, отколкото да следва тълпата на ония, които намират за по-изгодно да използват за собствена облага леснотите на безформието.“¹

Единственият изход от печалното състояние, в което е изпаднало съвременното „чисто изкуство“, е да се променят обществените условия, които превръщат художника в отчаян индивидуалист. Само тогава той ще престане да бъде един чудовищен израстък върху снагата на обществото и ще се върне към своята възвишена социална мисия: чрез своето изкуство да бъде фермент за неговата обнова и стимул за неговия напредък.

¹ E. Gilson: Painting and Reality, London, 1955, p. 257.