

ИНДИВИДУАЛИЗМЪТ В МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

Димитър Аврамов

Тази статия е замислена и написана като продължение на една друга, която авторът публикува миналата година (сп. Литературна мисъл, кн. 6), под заглавие „Произход и същност на теорията „изкуство за изкуството“. Както там, така и тук авторът се опитва да изследва съответните явления от историческо гледище, което, като държи сметка за конкретните условия на тяхната поява и развой, се стреми да проникне в тяхната сложна и противоречива същност, да анализира борбата на положителните и отрицателните тенденции в тях и фаталния край на тази борба, в която, по силата на цял комплекс обществени причини, надделява разрушителното начало. Тъкмо тук, в естетиката и изкуството на индивидуализма, читателят ще види (ако, разбира се, авторът е смогнал да го докаже), че както в действията на единичното човешко поведение, така и в по-широките обществени и културни прояви, субективно честното намерение нерядко довежда до обективно вредни резултати, или по-точно, че стремжът към свобода на личния израз в художественото творчество е само тогава положителна величина, когато се ръководи от съзнанието за обществено служене, когато се обуздава от принципите на социалната дисциплина.

I

В известен смисъл може да се каже, че индивидуализмът на модерното изкуство е толкова резултат на теорията „изкуство за изкуството“, колкото и нейна предпоставка. Защото, какво друго представлява решителният отказ на художника да подчини себе си и своето изкуство на ония институти, които от векове са се разпореждали с него, ако не дръзка проява на индивидуализъм, на едно силно самосъзнание за лична и творческа автономия, което не се бои да излезе в открит, но уви, неравен двубой с ония, в ръцете на които е силата? Какво друго, ако не индивидуализъм, представляват основните черти, които характеризират социалното и творческото поведение на представителя на теорията „изкуство за изкуството“, тъй както тя се оформи при своето зараждане: убийствен присмех срещу господстващата фигура на обществото, към което и той принадлежи — буржоазията; презрение към всички институти, които утвърждават нейното господство, предразсъдъци и вкусове; пренебрежение към външния успех, към материалното охолство, официалните почести, награди и печалби; готовност да се понесе и най-непоносимата мизерия, без да се изключва саможертвата в името на идеала за „чистото“ изкуство;

непоколебима увереност във възвишената мисия на художника; строга самовзискателност, която се успокоява само след като упоритият, денонощен труд е задоволил напълно съзнанието на артиста; безгранична вяра в себе си и в бъдещето на своите произведения. . . Всичко това е възможно само върху основите на една изострена индивидуалистична психика, която с изблиците на своето аристократично самочувствие не само че не се опитваше да се скрие, но нещо повече — скандално провокираше общоприетите норми за скромност, тъй както на наша почва, при аналогични условия, Пенчо Славейков не пропускаше случай да изтъкне превъзходството си над своите противници, убеден в максимата на Гьоте — друг духовен аристократ — че „само дриплющите са скромни“.

Това високо самочувствие на художниците на „l'art pour l'art“ не беше само и просто черта на характера и никой не би могъл да проумее дълбокия му социален смисъл, ако не види в него нещо повече от обикновено високомерие. Когато Льоконт дьо Лил изповядва пред Руфе, че желанието му да доминира над другите е по-силно от неговата воля, когато Флорбер заявява, че неговият морал се състои в това да държи своята душа в една висша сфера, „далеч от буржоазната тиня“, когато в писмо до Луиза Коле той подчертава, че човек може да запази своето съзнание чисто, само ако го постави „над онова на всички останали“, очевидно е, че тези „всички останали“, „другите“ и пр. съвсем не са обикновеният трудов народ, а т. н. висше парижко общество, съставено най-често от самонадеяни, но некултурни сноби, нахални в своята амбиция да преценяват с позата на непогрешимост неща, които не разбират; които смятат, че властта и парите са достатъчни, за да превърнат техния плосък вкус в закон, с който трябва да се съобразяват не само себе-подобните им, но и самият творец. Вгледайте се в молитвата на Бодлер, в неговите „Малки поеми в проза“:

„Господи, Боже мой, — пише той — дай ми твоята благодат да създам няколко красиви стиха, които ще ми докажат, че аз не съм последният от хората, че аз не стоя по-долу от тях, които презирам.“

Какво е това: молитва или клетва пред себе си? Да създадеш „няколко красиви стиха“, ще рече, в това меркантилно общество, в което всичко се ценя според неговата материална стойност, да поемеш риска да създадеш творения на духа, които не могат нито да се купят, нито продадат. Да създадеш, но за какво? Забележете! — За да се убедиш сам, че не стоиш по-долу от ония, които презираш. А кои преди всичко презираше Бодлер? Ония, срещу които през революционните дни на 1848 г. основа своя вестник „Le Salut public“ („Обществено спасение“), ония, които го осмиваха и позореха, които го изправиха на съд за неговите „Цветя на злото“ — господстващата буржоазна върхушка.

Ето, докато подобни признания бяха почти невъзможни в предишните епохи, от средата на XIX век те станаха нещо обикновено за честните творци на буржоазното общество, които не намираха друго средство, за да го преодолеят, освен голото отрицание. Оставени сами на себе си, по силата на законите, които господствуват в това общество, изпълнени с неверие и скептицизъм към утвърдените морални ценности, но и без вяра в нещо по-добро, потопени в отровната атмосфера на корист и бездарие, самите те безкористни и талантиливи, тези художници намират единствено спасение от това в бягството в света на изкуството, което, другояче изразено, означава бягство на художника в самия себе си. Защото, за тво-

реца, който е отвърнал своя поглед от външната действителност, поради това, че не намира там нищо достойно за възхищение, не остава друга възможност, освен да го отправи към себе си, към собствения свят на мисли, чувства и преживявания.

Още през 1824 г., 26-годишен, Дьолакром бе записал в своя Дневник думи, които могат да послужат като епиграф към съдбата на художника в буржоазния свят: „Нещастнико, можеш ли да създадеш нещо велико, като се докосваш вечно до цялата тази пошлост. . . Търси самотата!“¹. И Дьолакром непрекъснато търсеше самотата. Търсеха я и всички след него, които не успяваха да преодолеят дълбоката пропаст между реалността и мечтата. Търсеха я в далечното минало, в екзотичните страни, в опиянението на самото пътуване, макар и към. . . „неизвестното“. Защото истинското „пътуване“ е онова, което не се предприема заради някакъв привлекателен обект (като „синьото цвете“ на романтиците), а поради това, че нещо те е отвратило. „Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir“ — пише Бодлер. Да тръгнеш заради самото тръгване. Да се отправиш към непознатото, защото тук пошлостта те задушава.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!²

Бодлер прави своята лична съдба съучастник в съдбите на ония, които пътуват заедно с него към „неизвестното“, а всъщност всеки един от тях художници, макар и свързан с другите чрез идеала за „чистото изкуство“, се стремеше да върви сам по своя път, затворен в себе си. А сам в своя път — означава да чуваш само кънтежа на своите стъпки, само собственото си дихание. Кой би могъл да издържи на това? И ние виждаме: дневниците и писмата на мнозина от тях творци са изпълнени с воплите на трагично раздвоената личност, която се стреми към уединение и същевременно изпитва непреодолимата носталгия по „света на хората“. „Това, което съставя мъката на моята душа, е нейната самота“ — казваше Дьолакром.³ Преди своя край Бодлер ще пише, че през целия си живот е имал „чувството за вечно самотна съдба“.⁴ А не се ли отнася това за всички, които след него не успяха да намерят сили, за да „посрещнат времето, тъй както то ги търси“? Рембо — този трагичен странник, създавал шедеври на 17-годишна възраст, цели 20 години до своята смърт ще води живота на отчаян авантюрист (qui part pour partir), който при все това не ще престане да копнее за едно хармонично съществуване; Верлен — в ада на своите угризения, разпилява дарбите си из бордеите и болниците; Сезан — „духовен емигрант“ за цели 30 години в своя Екс ан Прованс; Гоген — из островите на Тихия океан; Ван Гог — трескав под палещото слънце на Арл. . . Всеки сам по своя път. . .

„Ние умеем да рисуваме само отделните атоми на хаоса. . . — пише Ван Гог — . . . Самотни плаваме по бурните вълни на съвременността в нашите малки и несигурни лодичици. Възраждане ли е това или упадък?“

¹ Дневник Д е л а к р о м, Москва, 1961, т. I, стр. 23.

² „О, смърт, стари капитане, време е! Да вдигнем котвата! Тази страна ни отегчава, о смърт! Да потеглим! Ако небето и морето са черни като мастило, нашите сърца, които ти познаваш, са изпълнени с лъчи!“

³ Дневник, стр. 58.

⁴ Œuvres complètes de Baudelaire, Paris, 1954, p. 1210.

Ван Гог повече от всеки друг почувствува трагедията на художника в буржоазния свят. Неговата хуманна природа, неговата гореща любов към хората не можеше да приеме, че тъкмо оня, който по своето призвание трябва да бъде най-близо до тях, е обречен на най-дива изолация. „Винаги ми е изглеждало ненормално, че художниците живеят сами“ — изповядва той на брат си. „Човек губи винаги, когато е изолиран.“¹ Ентузиаст по природа, Ван Гог се опита да създаде „асоциация на художниците“, в която да включи своите приятели, които мизеруват в условията на буржоазното общество — утопична идея, която остава неосъществена, както остана несподелена и всяка любов, на която той пламенно се отдаваше, и преди всичко, любовта му към изкуството, за което жертвуваше живота си, но от което не спечели дори едно су. Цялото творчество и целият живот на Ван Гог бе символ. Символ бе и неговият край. Не бе ли самоубийството му опит да убие индивидуализма, който му бе наложен и който той не можа да понесе!

Този индивидуализъм стана характерна черта на цялото модерно изкуство и заедно със задълбочаването на моралната криза в буржоазното общество, респ. в съзнанието на художника, се превърна в най-необуздан и безизходен субективизъм. Всъщност той представлява част от индивидуализма на цялото буржоазно общество, който се корени в самото му устройство.

II

Всеобщата конкуренция като основа на обществената активност на буржоазния строй разединява хората и предизвиква егонизъм, който трудно може да бъде обуздан, или по-точно, който може да бъде обуздан само от силата и ловкостта на другите. Но тази борба за надмощие се нуждае от свобода, за да се осъществи. Оставен сам на себе си в сред антагонистично обкръжение, индивидът може сравнително успешно да действа като стопански или културен функционер, само ако държавата с нейните многобройни органи не го ограничава. Поради това още в началото на своето господство буржоазията почувствува необходимостта да стимулира разпространението на либералните идеи, а те от своя страна изострят самосъзнанието на личността. След вековното господство на феодализма, който в името на трансцендентните идеи за бога и задгробния свят бе направил всичко възможно, за да обезличи индивида, човекът престана да се чувства безволев роб на църквата, феодала, монарха или като обикновено звено от желязната верига на обществената йерархия. Той стана личност, която претендира да има с в о и права, с в о и интереси, с в о и свят — истински микрокосмос. И неговата стойност расте право пропорционално на способността му да бъде различен от другите; тя расте в степента, в която той осъществява съвета на Жид: „Направи от себе си търпеливо или нетърпеливо, най-незаменимото от съществата.“

Но този стремеж към индивидуално самоосъществяване среща упорито противодействие в буржоазното общество, в което установените форми на живот превръщат всичко в стандартен фабрикат. Буржоазната индустриална цивилизация създава условията за едно непознато по-рано отчуждаване и обезличаване на индивида. Към това се прибавя и цялата онаследена и казионно поддържана система от религиозни и морални норми, всевъзможните закони и обществени принципи, които впримчват индивида в своята мрежа и не му позволяват да изяви своята неповторима

¹ Lettres de V. van Gogh à son frère Théo, Paris, 1960, p. 189.

същност. При всяко свое действие той е длъжен да се съобразява с утвърдени обществени конвенции. Казва му се, че той трябва да подчини своите интереси на делото на общността, на държавата, на нацията, на народа, нацията или човечеството; че той трябва да е готов на жертви в името на общественото благо; да се ръководи от принципите на алтруизма, хуманизма и справедливостта, сиреч да подчини своето „аз“ на наиндивидуални ценности. Но ако тия ценности са вече обезценени? Ако техният блясък е угаснал? — Тогава тяхната власт тегне като окови над личността. Тя се смята в своето право да повтори думите на Жан Жак Русо, който може би най-много допринесе за нейното духовно разкрепостяване: „Човек се ражда свободен, но навсякъде е окован във вериги.“

От средата на миналия век това умонастроение се сгъсти до такава степен, че породи истинска криза в съзнанието на модерния човек в буржоазния свят. То бе изживявано не само от потиснатите слоеве, които по своето положение са непосредствените жертви на социалния гнет, но и от господстващата фигура на това общество — буржоазията, която имаше своите основания да бъде недоволна от ограниченията, които ѝ налага обществената наредба, създадена от нея. Тя бе неоспорим господар в икономическия живот, тя притежава богатства, които ѝ дават възможност да „консумира света и да го използва за самонаслада“ (Ширнер), но тя чувствуваша, че нейната власт се владее от „духове“, които тя е извикала на живот, че се регулира от предписания и норми, които са загубили своето обаяние върху нея.

Това всеобщо умонастроение съвсем естествено се превърна в страстна реакция срещу обществените форми, които смазват личността. Но докато в прогресивните кръгове тази реакция прие формата на организирано движение, което се бореше за освобождаването на индивида в условията на едно ново общество, основано върху нови етични принципи, които правят невъзможно обезличаването на личността, то в ония среди, които не успяха да надхвърлят рамките на буржоазното мислене, протестът срещу социалния гнет се изрази в истински анархистичен индивидуализъм. Той се бореше за „естествените права“ на личността, за „самогосподство на индивида“, но под това разбираше не чувството за дълг, а неограничената способност за самоизживяване. Той издигна свободата в култ, но не в името на някаква върховна идея, а свободата, ограничена в негативния или индиферентен към моралните ценности принцип на личната безотносителност; свобода, зад която не стои волята за обществена активност, а желанието да се изживеят всички лични склонности.

Всичко това е много интересно и неговото изследване от социологическо гледище в различните сфери на духовния живот в буржоазния свят би било във висша степен поучително. Нашата задача тук обаче не е да разглеждаме индивидуализма изобщо, а неговото влияние и прояви в самото изкуство. И тъй като степента и формите на това влияние се менят според специфичната природа на различните изкуства, ние ще се опитаме да го проследим отначало в областта на модерната живопис, а след това и в поезията (главно във Франция), като се надяваме, че тази съпоставка ще позволи на автора да разкрие същността на индивидуализма в изкуството по-убедително, а на читателя — да разбере нейната действителна сложност и многообразие.

Както реакцията срещу нивелиращите форми на модерната буржоазна цивилизация се изрази в анархистичен индивидуализъм, така и в изкуството теорията „изкуство за изкуството“, със своите месиански призови за свобода от гнета на социалната зависимост, започна и завърши с една естетика на индивидуализма, която освен своята социална основа (индивидуалистичното устройство на буржоазното общество), имаше и естетически корени, които поне в началото се състояха в една остра реакция срещу диктатурата на безличното официално изкуство и срещу бездушната точност на вдъхновения от прогреса на емпиричните науки натурализъм. Нека по-подробно се спрем на това.

След продължителното анонимно съществуване на художника през Средновековието, когато неговата работа не е била считана за повече творческа, отколкото тази на всеки обикновен занаятчия, епохата на Ренесанса, вследствие на дълбоките социални преобразувания, постепенно разруши желязната йерархия на феодализма, в която индивидът е бил прикован, за да установи една хомоцентрична система и мироглед, които стимулираха автономното съзнание на личността. Пораждането на такива крупни индивидуалности на ренесансовото изкуство, като Рафаело и Микеланжело, Тициано и Веронезе, Веласкец и Зурбаран, Рубенс и Ван Дайк, Франс Халс и Рембранд, бе възможно само в атмосферата на тази хуманистична идеология, която, без да притовопостави индивида на колектива, върна на личността оная цена, която Средновековието ѝ бе отнела.

Но този пищен разцвет на творчески индивидуалности, както всеки разцвет, не бе съдено да трае дълго и както в подобни случаи свидетелствува историята на изкуството, той бе последван от един продължителен период на повторение, на робско копиране, който превърна индивидуално и исторически обусловения стил на ренесансовите майстори (а чрез тях и на гръко-римската древност) в универсален ключ, в непогрешим образец, в строго установен канон, с който трябваше да се съобразява всеки творец, който иска да прави „автентично“ изкуство. Основаната през 1648 г. Академия повече от два века трябваше да бди за стогото спазване на тези норми и да осъжда всяко отклонение от тях. Нейната диктатура стана особено брутална и непоносима след Френската революция и кажи-речи през целия 19 век, когато реформирана от Давид и ръководена от неговите ученици, под покровителството на буржоазната държавна власт тя се превърна в истинска цитадела на консерватизма. Неумолимото жури, съставено от мастити академици и утвърдено от държавния глава, обявено и самообявило се за непогрешим съдник, е допускало в ежегодните изложби само ония творби, които са отговаряли на установените изисквания. А тези изисквания са налагали на художника пълно обезличаване: те са му предписвали не само сюжетния кръг, но и чисто професионалните проблеми на живописната техника. Никаква свобода на личното виждане, никакъв личен акцент на пластичния израз. Всяка оригинална изява се обявява за отклонение от великото изкуство на класиците. Ето какво изрича силният художник и консервативен академик Енгр срещу всички, които са се опитвали да се освободят от шаблона:

„Какво искат да кажат тези претенциозни художници, които проповядват откритането на новото? Няма нищо ново. Всичко е направено, всичко е намерено. Нашата задача не е да откриваме, а да продължаваме. . . “¹

¹ Цит. по Raymond Cogniat: Histoire de la peinture, t. II, Paris, 1955, p. 34.

В резултат на всичко това френските салони на 19 век са представлявали истински манифестации на творческо безличие. По хилядите експонати из изложбените зали, натъпкани един до друг от пода до тавана по високите стени, е гледала студено една безизразна живопис, направена от ръка, водена не от сърцето, а от дикторски предписания. Тук-таме из тази безкрайна пустиня е можело да се открие някаква творба, като по чудо попаднала тук, огряна от пламъка на творческа оригиналност, обикновено окачена в най-непредставителните зали и на височина, недостъпна за око то на посетителя. (Къде са днес всички тия стотици хиляди произведения, които официалното изкуство на 19 век във Франция е считало за безспорни шедеври? Кой помни още имената, с които то се е гордеело?) Нека не ни лъже редовното или инцидентно участие в Салона на такива големи художници, като Жерико, Дьолакроа или Курбе. То почти винаги е предизвиквало скандал. Големите награди и шумните почести са били получавани от художници като Мейсоние — единодушно считан за „Леонардо“ или „Микеланжело на новото време“. Той е бил просто отрупан със злато, всяка една от неговите картини (с много малки изключения днес вече лишени от стойност) е била посрещана с безграничен възторг и незабавно предназначавана за дворцовите и световните галерии. А тъкмо Мейсоние е бил типично въплъщение на безличната официална живопис на буржоазна Франция през 19 век. Нададен с изключително точно око и сърчна ръка, в същата степен той е бил лишен от въображение и от непосредствено творческо възмущение. Той е изписвал с еднаква грижа и необикновено занаятчийско майсторство както образите на своите фигури, така и незначителния аксесоар на действието. Казват, че в едно изрисувано от него копче на генералски мундир можело да се видят не само всички рефлексии на околната среда, но и да се разпознаят отделните войсковы подразделения.¹ По този начин във фотографично точната живопис на Мейсоние и най-драматичното историческо събитие е получавало студения и безличен блясък на добре излъскан ботуш.

Ето, тази полирана, но бездушна живопис е била считана за връх на изкуството не само от официалните среди, но и от широката буржоазна публика, която е била принуждавана да вярва, че едно художествено произведение е толкова по-ценно, колкото по-очевидна е трудността да бъде направено, подобно на катедрала, построена от клечки за зъби. Тя е била възпитана да мисли, че педантичната имитация е цел на всяко голямо изкуство. И можело ли е да бъде иначе, щом като дори художници от ранга на един Енгр са били убедени, че „изкуството не е никога на една толкова висока степен на съвършенство, освен когато то прилича толкова много на природата, че човек може да го вземе за самата природа“!²

Това убеждение е било усилено, а у някои станало непоклонливо след откриването на фотографията. Мнозина са смятали, че фотографията е пълно осъществяване на идеала на изкуството.

„По отношение на живописата и скулптурата — пише през 1859 г. Бодлер — съвременното кр е д о на светското общество, предимно във Франция (а аз не мисля, че някой би се осмелил да твърди противното), е следното: „Аз вярвам, че изкуството не може да бъде друго, освен точно възпроизвеждане на природата. . . и тъй като фотографията ни дава всички необходими гаранции за точност, изкуството, това е фотографията.“³

¹ Вж. J o h n C a n a d a y: Mainstrems of Modern Art, London, 1959.

² Цит по. R a y m o n d C o g n i a t: Histoire de la peinture, t. II, p. 32.

³ Oeuvres complètes de C h. B a u d e l a i r e, Ciriosités esthétique, p. 241—242.

И Бодлер с остър сарказъм отбелязва, че тази „фотографична индустрия“ е станала „убежище на всички несполучили художници, слабо надарени или много мързеливи, за да завършат своите етюди.“¹ Всички те са се втурнали да измамат лековерната публика чрез произвеждането на едно псевдоизкуство, в което сръчната имитация на детайла напразно се опитва да компенсира липсата на душа.

Но тъкмо пред лицето на фотографията тази натуралистична живопис е разкрила цялото свое безсмислие. За какво е необходима живопис-та, ако нейният съкровен идеал се оказва лекопостижима задача на това техническо изобретение? Не са ли абсурдни неимоверните усилия на художника за точно копиране пред този безпогрешен и бърз механизъм? Ония, които действително са вярвали, че целта на изкуството е да възпроизвежда максимално точно действителността, са били логически принудени да превърнат тези скептични въпроси в мрачна прогноза за бъдещето на самата живопис. „От днес живопис-та е мъртва“ — тъжно е заявил през 1840 г. Пол Дьолаарош в ателието на откривателя на фотографията Дагер.

Този факт обаче е получил друго тълкувание у художниците-индивидуалисти. Той е укрепил тяхното убеждение, че простото копиране на външния свят не е цел на художественото произведение. Романтици по дух, артисти по темперамент, идеалисти във схващанията си за изкуството, творци с неимоверно изострено самосъзнание, те не са могли да приемат, че онова възвишено творчество, в което са вложили смисъла на своя живот, се изчерпва с бездушна имитация, било на завещаните от древността художествени форми, било на външния материален свят. Високо културни, те са смятали за недостойно да отъждествяват живопис-та, която още Леонардо бе нарекъл *cosa mentale* (действие на духа), с повече или по-малко сложните операции на окото и ръката, без трайното и направляващо участие на интелекта и фантазията, на цялата дълбока душевност на художника. Ето защо, колкото по-настойчиво официалните институти са насърчавали безличното подражателство на старите образци, толкова по-непримиримо тези художници са се борили против него, поемайки всички рискове, като са отстоявали правата на твореца за свободен и непринуден израз. Докато официалните художници са се стремели с всички средства да неутрализират своето присъствие в художествената творба, представителите на естетическия индивидуализъм са подчертавали, че стойността на всяко произведение на изкуството произтича от богатството на лични емоции, които авторът е вложил в него, че то е дотолкова ценно, доколкото е възплъщение на неповторимата душевност на оня, който го е сътворил.

Тази естетика води своето начало от романтиците, към които са принадлежали, или от които са се учили първите представители на „l'art pour l'art“. Още през 1824 г. Дьолакроа, който е упражнил изключително влияние върху цялото модерно изкуство, особено в края на 19 век както със своите творчески открития, така и с естетическите си възгледи, води следния диалог със себе си в своя Дневник:

„Ти можеш да прибавиш още една душа към ония, които са възприемали природата по собствен начин. Всичко, което е било създадено от тези души, е било ново благодарение на тях и ти трябва да ги изобразиш по новому! Като са изобразявали предметите, те са изобразявали и собствената си душа, и твоята душа от своя страна

¹ Пак там, р. 243

иска да се изяви. Защо да ѝ се съпротивляваш? Нима тази потребност стои по-долу от желанието за сън, което обхваща твоите уморени крайници и цялата ти физическа природа? . . . Дори ония, които смятат, че всичко е вече казано и намерено, ще те поздравят като новатор, но след теб отново ще затворят вратата. Те отново ще кажат, че всичко е вече казано. . . Новото е в духа, който твори, а не в изобразяваната природа. . . Ако ти работиш над своята душа, тя ще намери светлината, която ще я озари; тя ще си създаде свой език. . . ¹

В това изказване на Дьолакроа са формулирани централните пунктове на индивидуалистичната естетика и ние не бихме разбрали основите на модерното изкуство, ако не държим сметка за тях. На първо място в противоположност на официалната естетика, която е изисквала от художника едно лишено от личен акцент изображение на абсолютната красота или на външния свят, според Дьолакроа, всеки значителен художник, като изобразява действителността, разкрива преди всичко собствената си личност. Чрез избора на сюжета и чрез начина на неговото интерпретиране, той съобщава на другите своите влечения, склонности и темперамент. По този начин всяка оригинална художествена творба представлява съзнателна или несъзнателна корелация между характера на изобразения предмет и характера на художника. Това убеждение, твърди Дьолакроа, се подкрепя от историята на изкуството, която вместо да бъде скучно повторение на готови образци, представлява безкрайна галерия от лични съдби, в която всеки творец е използвал външният свят, за да изрази себе си. Оттук следва, че всяко голямо изкуство било оригинално, доколкото е манифестация на една неповторима личност. Новаторството, което е отличителна черта на всяко истинско творчество, според Дьолакроа, се корени не в изобразяваната природа, а в „духа, който твори“. От всичко това големият френски живописец формулира за себе си един категоричен творчески императив: да си създаде свой пластичен език, за да успее да прибави „още една душа към ония, които преди него са възприемали природата по свой начин“. Защото, щом изкуството е преди всичко възплъщение на личността на художника, тогава всеки творец трябва да се стреми съзнателно към лично виждане на света, към оригинален художествен стил.

Няма съмнение, че тези възгледи на Дьолакроа са били решително отрицание на господстващите разбирания в официалните академични среди. Те са представлявали бунт срещу безличното салонно творчество и истински манифест за едно ново изкуство, в центъра на което стои личността на художника с всичко неповторимо, което тя носи в себе си. И колкото тези идеи са били ожесточено отхвърляни от представителите на Академията и института, толкова те са допадали на младите художници-бунтари. Отвратени от обществото, което ги заобикаля и потиснати от нивелиращата преса на господстващата културна система, те са приемали като откровение всяка идея, която ги разкрепостява, която ги пренася от действителността в света на изкуството, която обръща техния поглед от външния свят към собствената им душа, която най-сетне ги призовава към личен стил.

Измежду малцината щастливци, които са били удостоени с високата чест да посещават ревниво пазеното ателие на Дьолакроа и да слушат лично от него схващанията му и творческите му концепции, е бил Бодлер. Свързан в интимни отношения с първите представители на артистичната парижка бохема, надарен с голям критичен талант, превъзходен стилист,

¹ Дневник Делакруа, т. I, стр. 59.

Бодлер въодушевено е поддържал в своите „Салони“ и статии основните идеи в естетиката на Дьолакроа и може би е допринесъл най-много за разпространението им сред хората на изкуството във Франция през средата и особено в края на миналия век.

Още в своя „Салон“ от 1846 г., една година след запознанството си с Дьолакроа, Бодлер говори, че естетическият критерий, с който преценявал художниците, е бил „добре разбраният индивидуализъм“ („l'individualisme bien entendu“), който изисквал от художника преди всичко да изразява искрено своя темперамент. „Ние сме толкова уморени от имитатори и еклектици — пише Бодлер — че трябва да заявим: „който няма темперамент, не е достоен да създава картини.“¹ Двадесет години по-късно в Салоните си от 1855 и 1859 г. (особено в последния) Бодлер излага систематично своите естетически възгледи, които, както той самият отбелязва, е записал „почти под диктовката на Дьолакроа“. Накратко изразени, те се свеждат до следното: истинският художник осветява със своя дух всичко, което наблюдава. За него природата не е никога крайна цел на художественото творчество, а само речник, от който той свободно избира ония думи, които съчетани от въображението му, ще изразят най-пълно и богато неговите собствени мисли. Видимият свят е храна, която трябва да смели и трансформира. Той не е нищо повече от своеобразен склад, изпълнен с образи и знаци, които художникът подрежда според законите на собствената си душевност и темперамент. Ония, които поради мързел или липса на въображение робски копират природата, изпадат в глупавото положение на хора, които вместо да използват речника, за да изразят някаква мисъл, възпроизвеждат сяпао думите, които се съдържат в него. По този начин те създават произведения плоски и безлични; изображения, лишени от повече или по-малко дълбока поетична концепция.² И ако в старото изкуство всеки значителен художник несъзнателно е изразявал себе си в своето творение, задачата сега е това да стане главна цел. Човекът на изкуството е достоен за тази възвишена дейност само когато е смогнал да си изработи свой личен стил, само когато пластичните образи, които е създал, ни въвеждат в неговата душа.

IV

Тази концепция, която бе напълно справедлива като реакция срещу безличието на натурализма, очевидно изпадна в противоположната крайност, като едностранчиво преувеличи значението на личността в художественото творчество, или по-точно, като опасно намали ролята, която природата играе в неговата дейност. Такива преувеличения впрочем съвсем не са нещо необикновено за културата на буржоазното общество. Бидейки отражение на една противоречива обществена база, лишена от монолитна опора, разкъсвана от центробежни сили, тя изцяло се развива в полярни крайности, при което, нека употребим терминологията на Хегел, тезата и антитезата рядко стигат до синтеза. Разум и чувство, разсъдък и инстинкт, логика и интуиция, вяра и знание, култ към миналото и призови за неговото унищожаване — печатът на непримиримо раздвоение бележи всяка област на духовната култура в буржоазния свят, за което може би изкуството, поради своята спонтанна природа, дава най-характерни доказателства. Тъкмо тук борбата на противопо-

¹ Ch. Baudelaire: *Curiosités esthétiques*, p. 81.

² Пак там, pp. 100, 252—257.

ложните тенденции достига без всякакви задръжки до най-крайната си фаза, която напълно изключва компромиса. Разсъдъчният контрол в творческия процес стига до студен рационализъм, повишената експресивност — до пълна безформеност, отказът от морализаторството — до отричане на морала изобщо, борбата срещу безусловното господство на сюжета — до безсюжетност, стремежът към изразителност на формата — до формализъм, омразата към фалшивото разкрояване — до апотеоз на грозното, възстановяване правата на въображението — до алогични изображения, свободата на творчеството — до най-разюздан произвол. . . И както навсякъде тук „тезата“ съдържа в себе си един сам по себе си правосъмерен стремеж, който под влияние на обществения климат се изражда в абсурдна крайност, така и в естетиката на индивидуализма волята за личен стил скоро се превърна в необуздан субективизъм. Но още в своето начало, тъкмо поради факта, че тя се оформи не просто като спонтанна реакция, а именно като естетика, като осъзната и промислена концепция за художественото творчество, относително прогресивното в нея вървеше ръка за ръка с една порочна тенденция, която, наблягайки справедливо върху субективния фактор в творческия процес, същевременно пренебрегна, а по-късно и изцяло отхвърли значението на външния свят, на природата.

Разбира се, днес никой не би могъл да отрече, че изкуството умира там, където липсва творчество, сиреч, където художникът е механически копирач действителността, поради безсилието си да трансформира сетивния наглед във висша естетическа реалност, но очевидно е също така (и това най-нагледно бе доказано от развитието на самото модерно изкуство), че пренебрежението към природата, свеждането ѝ до функцията на обикновен „речник“, „повод“, „мотив“ за творчество, представявяа една опасна крайност, която откъсва изкуството от почвата, в която то се корени, от извора, който му дава живот. Защото, ако се обърнем към творчеството на който и да е голям художник, не може да не почувствуваме, че то ни пленява със силата на превъплъщаването си само тогава, когато неговите образи и действия ни изглеждат като органическо развитие на света, в който живеем. Тъкмо двигателните сили на този свят, а не нещо друго, творецът издига до висотата на художествено произведение. Ето защо, колкото и да се отдава на полета на своята фантазия, колкото и да се стреми да бъде личен и неповторим, художникът, ако иска да бъде убедителен (а кой не иска това!) ще трябва да даде на своите изображения сетивния облик на действителността, нещо, което в крайна сметка зависи от мащабите, които имат своята изходна и опорна точка в света, който ни заобикаля. В този смисъл природата стои не само в началото, но и в края на художественото творчество. Тя не само дава „храна“ за въображението на художника, но и представлява последната инстанция, към която и той и публиката съзнателно или несъзнателно отнасят и сравняват художественото произведение, за да се убедят в неговата стойност.

Разбира се, художниците-индивидуалисти на миналия век, които е трябвало да преодоляват господството на безличното буржоазно изкуство, които са били увлечени в остра и напрегната борба за неповторим творчески израз, не са били в състояние да преценяват доктринерски безстрастно плюсовете и минусите на своите схващания. Те са следвали „логиката“ на своите чувства, която им е налагала да отричат всичко

онова, което техните противници са утвърждавали. Те са виждали в своите схващания не толкова наука, колкото средство за борба.

При подобна емоционална нагласа естетическият индивидуализъм бързо се разпространи сред художниците и заедно със сгъстяването на индивидуалистичния климат, в който живее и се развива буржоазното общество, стана непоколебимо убеждение дори на такива художници, чието творчество носи външно изразен обективистичен и рационалистичен характер. В статия върху Прудон един такъв автор като Зола, по същество още далеч от истинската история на модерното изкуство, определя произведението на изкуството като „част от природата, видяна от един темперамент“ — една естетическа формула, станала любима на модерните художници от края на миналия век, главно поради своята втора част, сиреч, поради собственото значение, което тя отдава на личния фактор в творчески процес, на темперамента на художника. „Изкуството — продължава Зола — е свободен израз на едно сърце и на един разум. То е толкова по-голямо, колкото е по-лично.“ А в своя Салон от 1866 г., като защитава Мане от нападките на официалната критика, той пише, че всяка художествена творба е преди всичко израз на една личност, че тук съвсем не се касае до това да се харесаш или не, а „да бъдеш това, което си, да разкриеш собственото си сърце, да създадеш смело една индивидуалност“.¹ Почти същото ще повтори една година по-късно и самият Мане — приятел на Зола и един от пионерите на модерното изкуство, — който в каталога към собствената си изложба дипломатично ще пише, че неговата цел не е „да унищожи предишната живопис или да създаде нова. Той просто иска да бъде, това, което е, а не някой друг.“²

Да бъдеш това, което си, а не някой друг, да се оформиш като силна творческа индивидуалност и да намериш собствен пластичен език, за да се изразиш; да изобразяваш света, тъй както т и го виждаш, тъй както т и го чувствуваш, тъй както т и го мислиш, с други думи, да бъдеш искрен като творец — това става основно верую на модерните художници. Всеки от тях гори от амбицията да създаде свой път в изкуството, дори и тогава, когато храни най-силна почит към старите майстори. Тази амбиция ще я срещнем много пъти изразена в писмата на тези творци; тя се демонстрира в техните произведения, отстоява се в теоретически трудове, статии и изказвания. Дори създаването на едно толкова рационалистично течение в модерното изкуство на 20 век, каквото е кубизмът, се обяснява от Пикасо — един от неговите първомайстори, като пластична форма за самоизразяване.³

Необходимостта и изискването да бъде творецът верен на себе си се обяснява от съзнателното или интуитивно чувствуваното убеждение на художника-индивидуалист, че душата на всеки човек представлява един особен, затворен в себе си свят, според изрза на Мюсе, един „непознат свят, който се ражда и умира в тишина“.⁴ Всеки от нас носи такъв свят — света на неговите мисли, чувства, желания и несъзнателни влечения,

¹ Вж. Louis Hautecoeur: *Littérature et peinture en France*, p. 120.

² Цит. по Tabarant: *Manet*, 1947, p. 136.

³ Вж. Maurice Raynal: *Peinture moderne*, Genève, 1953, p. 7.

⁴ В своя дневник Дьолак роа не на едно място се оплаква от „неизбежната самотност, на която е осъдено човешкото сърце“ (9. 6. 1823), от фаталната необходимост „да бъдеш през всяко време лице срещу лице със самия себе си“ (25. 1. 1824), от „преградата, която природата е издигнала между моята душа и душата на най-близкия ми другар“ (26. 4. 1824) и т. н.

свят, който принадлежи само нему. Всеки поглед върху външната действителност, всяко схващане, което сме си съставили за нея, е проникнато от неговото невидимо присъствие. То е м о е схващане. Твое е вече друго — то е оцветено от твоето лично виждане, от твоя темперамент. Поради това абсолютната, неутралната истина в изкуството е абсолютен абсурд, тъй както и една мисъл, която никой не мисли. Защото тази истина няма едно лице, а хиляди, толкова, колкото и човешки същества, които се докосват до нея.

„Вселената е действителна за всички нас — пише Марсел Пруст — и различна за всеки. . . Това не е една вселена, а милиони, почти толкова, колкото зеници и човешки умове, които се събуждат всяка заран.“¹

Но ако това е така, ако всяка душа представлява един микрокосмос и ако този микрокосмос се ражда и умира с оня неповторим индивид, който го носи със себе си; ако на всеки е съдено да вижда света по свой начин, тогава не е ли недостойно да изневериш на себе си, да пренебрегнеш собственото си „аз“, като се мъчиш да се приспособиш към виждането на другите и като се опитваш да им подражаваш сляпо, та макар и тези други да са гении. Защото те са гении тъкмо поради това, че са останали верни на себе си, защото са възплътили в своето творчество собствената си душа. Ако имаш такава, ако не си и безличен, възплъти и ти своята в това, което създаваш! Говори на свой език! По-добре несръчен израз на твоя мисъл, отколкото калиграфско копие на чужда фраза!

V

Художникът-индивидуалист, сиреч, художникът, който, воден от своя социален изолационизъм, лесно се приспособи и възприе теорията „изкуство за изкуството“, сега под нейно влияние, убеден, че първоосновата на всяко значително художествено творчество не лежи вън от него, а в собствената му душа, се устремява да открие неповторимата същност на своята личност, да определи контурите на своя личен свят, да види неговия истински образ и да намери свои средства за неговата художествена проекция. Но как да стори това? Как, под тежките пластове на усвоените по пътя на външните въздействия разбирания, вкусове и навици, да се открие онова съкровено ядро, което прави всеки от нас неповторим индивид?

Търсенето на тази „истинска“, „неизвратена“ от цивилизацията и обществото същност на човешката личност, лежи в основата на индивидуализма и обуславя неговите страстни призови за свобода. От Ницше до Хайдегер — във философията, а несъзнателно и в историята на цялото модерно изкуство, ние непрекъснато срещаме тази амбиция да се открие „автентичното“ аз на индивида, вън от безбройните наслоения на обществените конвенции. А тъкмо тази амбиция е насочена към нещо невъзможно, защото съзнателно или несъзнателно предпоставя един абсурд: че човекът представлява някаква неизменна, веднъж за винаги дадена същност, която би могла да бъде мислима и в ън от обществото, вън от обществените връзки, в които е вплетена. Нещо повече, тъкмо вън от обществото, в самота, в пълна изолация той постигал своето „истинско“ аз, което в обществения живот е бил принуден да замести с някакъв

¹ Цит. по René Huyghe: *L'aesthétique de l'individualisme*, Oxford, 1955.

безличен, унифициран сурогат, подчинен на една система от писани и неписани норми, изтъкан от хиляди условности.

А истината е, че човек при всички случаи мисли и действа като обществен същество. Той се ражда не по своята воля в конкретна социална среда, към която несъзнателно се нагажда, и която формира неговата душевност. Неговата личност представлява, образно казано, един непрекъснато променящ се фокус, в който се кръстосват безбройните влияния на заобикалящата го действителност. Вън от тази социална среда, вън от тази действителност той е нищо или по-точно представлява една абстракция. В този смисъл Маркс говори за човека като „съвкупност от обществени отношения“, което ще рече, че същността на човешката личност се състои в това, което обществото на дадено време направи от нея.

Следователно домогването на естетическия индивидуализъм до разкриването на „истинската“ същност на творческата личност, вън от обществените условности, можеше да има своя добър смисъл само доколкото разбираше под това освобождаване от властта на буржоазните условности. Доколкото обаче в своето развитие, както след малко ще видим, той насочи атаките си срещу всички възможни условности, в името на някаква „абсолютна“ творческа свобода, той си постави не само една неосъществима задача, но и в резултат на това трябваше неизбежно да стигне до унищожаването на самото изкуство, което искрено се опитваше само да разкрепости.

Така или иначе, художникът-индивидуалист на миналия век, страстно увлечен в борбата срещу нивелиращите сили на официалното изкуство и поради това психологически неспособен да обхване цялостно своята задача и да проследи всички възможни перипетии на своите действия, се опита да отхвърли от себе си всичко, което той смяташе, че пречи на неговата лична изява, което му налага да върви не по своя път, а по пътя на утвърдените условности. В това отношение естествено най-опасният враг за него се оказа оня, чийто гнет той чувствуваше най-непосредствено и силно. Хронологически погледнато, това бе преди всичко Академията с цялата нейна административна система и естетика. Трябваше да се раздрусат и компрометират из основи всички догми, чрез които тя обезличава художника и на първо място нейната теория, че идеалът на твореца бил да изобразява абсолютната, вечна, универсална красота, която била възплътена в шедьоврите на старите класици и от което следвало необходимостта да се копират неизменно античните образци.

Борбата срещу този предразсъдък бе улеснена от развитието на частните науки, които чрез редица свои открития: откритието на клетката, формулирането на закона за превръщането и запазването на енергията, Кант-Лапласовата хипотеза за произхода на слънчевата система, еволюционната теория на Дарвин, както и чрез новите археологически находки и резултатите от многобройните експедиции отхвърлиха метафизическия възглед за съществуването на някакви неизменни същности, а оттук и догмата за универсалната красота, за да утвърдят научното схващане, че както всичко друго, така и красотата е продукт на конкретни условия: едно е била тя за египтяните, второ — за китайците, трето — за африканските народи, четвърто — за европейците. А колко промени е претърпяла тя на нашия континент в дългите хилядолетия, през които се е развивало изкуството! И ако всеки народ, всяка епоха,

нещо повече — всеки индивид си има своя красота, не е ли абсурдна амбицията да принуждаваш художника да твори не съобразно собствения си идеал за красота, а съобразно такъв, какъвто е бил валиден някога и за някои, но днес е вече станал безпочвена абстракция!

Теofil Готие, Флобер, Кастаняри, братя Гонкур, Емил Зола, Бодлер, Дьолакроа, Мане, импресионистите в своето художествено творчество, в критични статии, „Салони“, изказвания ожесточено нападат теорията за универсалната красота. Всички те издигат решително принципа за творческа искреност, всеки от тях търси свой път в изкуството, свое виждане, собствен индивидуален стил, което постепенно става най-важното за модерния художник. Най-важното, защото той е твърдо убеден, че художественото творчество губи своя истински смисъл, когато е лишено от печата на неповторимата творческа индивидуалност.

Но борбата на художника-индивидуалист за творческа автономия не се ограничи само в това. Тя се насочи и срещу Академията като административна система, срещу цялата нейна организация, която го потиска, срещу буржоазния конформизъм, срещу колективизма изобщо. Неговото високо самочувствие, неговата амбиция да се оформи като ярка индивидуалност и да се изрази със свой език го държаха настрана от всяка обществена форма, която изравнява хората, като ги свежда до едно средно равнище. Още първите представители на „l'art pour l'art“ се ужасяваха от възможността да бъдат включени в някаква социална общност, която налага на всички участващи в нея едно правило, един закон, един морал, една воля.

„Аз искам — пише Флобер в едно свое писмо — да не участвувам в нищо; да не бъда член на никаква Академия, на никаква корпорация или каква да е асоциация. Аз мразя стадото, правилото, средното ниво.“¹

Може да се каже, че това би могъл да изрази почти всеки от крупните представители на „l'art pour l'art“. Защото всеки от тях смята, че истинският/творец не се подчинява, а заповядва, че той не следва покорно утвърдени правила, а сам създава такива. В своя Дневник Дьолакроа още съвсем млад бе писал, че „за великите думи няма никакви правила; те съществуват само за хората с невродени таланти.“² Един век по-късно Матис ще каже същото: правилата не съществуват вън от индивидуалността.³ Всеки голям художник създава с в о и правила, защото неговото творчество е образ на неговата душевност. Поради това, той няма и не може да има нито предшественици, нито последователи. В най-интимната същина на своето дело той е неподражаем.

„Художникът — пише Бодлер — разкрива само себе си; той обещава на идните столетия само собствените си творби. Той е отговорен само пред себе си. Той умира без деца. Той е свой цар, свой жрец, свой бог.“⁴

Ако е така, то тогава строго взето не са възможни никакви школи в изкуството, защото всяка школа предполага известна общност от тематичен и стилистичен характер, сиреч, подчинение на една формула, нивелиране на пластичния израз. Към школата може да принадлежи само

¹ Gustave Flaubert: Correspondance, t. II, p. 368.

² Дневник Делакруа, стр. 48.

³ Матисс: Сборник статей о творчестве, стр. 23.

⁴ Baudelaire: Curiosités esthétiques, p. 206.

посредственият художник, който не е успял да се домогне до свое виждане и стил. Значителната творческа индивидуалност — никога.¹

Поради всичко това модерните художници, дори когато се групират и обединяват, нещо повече, дори когато излизат с общи прокламации и манифести, не забравят, че всеки трябва да върви по свой път. Техните колективни изложби, тяхната съвместна дейност е била предизвикана от необходимостта да се борят по-ефикасно срещу всеобщото отрицание, тя е представлявала една форма на самозащита. Веднъж обаче борбата спечелена, или по-точно, когато всеки от тях е почувствувал, че може да продължи по своя път, като се опира само на себе си, групата неизбежно се е разпадала. Това ни доказва историята на едва ли не всички направления в модерното изкуство: всяко едно от тях при внимателно вглеждане се оказва условно обединение, чиято функция е да запази и укрепи отделните творчески индивидуалности, които го съставят; да поощри тяхната амбиция към новаторство, като им помага в борбата срещу остарелите, но господстващи форми да постигнат онова, което не би могъл да постигне никой поотделно. Затова и повечето от големите творци на модерното изкуство, с чиито имена се свързва появата на едно или друго художествено направление, отказват категорично да принадлежат към него, след като критиката е очертавала строго неговите граници и след като редица подражатели са го превърнали в суха формула.

Този страх от конвенционалното, общовалидното и нормативното, тази фанатична амбиция към неповторим израз изменя и отношението на модерния художник към неговите непосредствени учители. Докато в миналото художникът влизаше в ателиетата на прочутите майстори с благоговейното смирение на човек, решил добросъвестно да учи тайните на „занаята“, от друг, който ги е вече постигнал, сега той избира своите учители според степента, в която те успяват не само да му предадат необходимия минимум от знания, но и преди всичко да му осигурят свободата да намери своя личен художествен почерк. Затова модерният художник отхвърля не само l'Ecole des Beaux-Arts² и подвластните му академии, но и преподавателската система на всяко ателие, което се стреми да я налага във формата на задължителни рецепти. Затова Мане изповядва, че когато влизал в ателието на своя учител Тома Кутюр, имал чувството, че влиза в гроб; а Моне, Реноар, Базил и Сисле напускат ателието на Глер, въпреки сравнителната свобода, която той е давал на своите ученици. . . . Изобщо модерният художник предпочита да се учи в академии и ателиета, в които учебната дисциплина, доколкото я има, не ще му пречи, а напротив, ще му помогне да намери себе си. Така още някои от пионерите на модерното изкуство (Писаро, Моне, Гийомен, Сезан) отиват да се учат в „Académie Suisse“, която е доставяла само модели на своите ученици без никакви учители. По-късно други (Бонар, Вьояр, Дени, Валотон) ще посещават известната „Académie Julian“, в която,

¹ В своя Дневник (януари 1857 г.) Дьолакроа пише, че само „на непосредствените или най-малко на второстепенните хора се е удало да създадат школа, докато великите хора не са имали подобна заслуга, ако изобщо това е заслуга“. Доколко този възглед за изкуството е бил разпространен, говори фактът, че дори такъв художник като Курбе, който открито е проповядвал и отстоявал реализма, когато е бил помолен от около 40 младежи, напуснали академията, да им стане учител, е отговорил: „Аз не мога да преподавам ни своето изкуство, ни изкуството на коя да е школа, тъй като отричам всяко преподаване на изкуството. Аз поддържам, че изкуството е за всеки художник индивидуално, че то е плод на личното му вдъхновение и на собственото му изучаване на традицията.“

въпреки наличието на професори, не е имало фактически „нито правила, нито дисциплина“.¹ Мнозина от бъдещите фовисти (Матис, Дьорен, Марке) се учат в Академията на Йожен Кариер, който, без да се е отнасял изцяло съчувствено към техните опити, е бил достатъчно либерален, за да не им пречи да ги правят. За всички тях учителят е само средство, неговата роля (доколкото му позволяват да я играе) е само да насочва по-уверено стъпките на таланта по пътя, който сам си е избрал, според собствените си индивидуални склонности.

„Какъвто и да бъде учителят, когото вие бихте предпочели — казва Сезан — той трябва да бъде за вас само ориентация. Без това, вие ще бъдете само подражател. . . Съветите, методът на всеки друг не бива да ви накарат да промените вашия начин на чувствуване.“²

Разбира се, по-проницателните и толерантно настроени учители, сами убедени в неповторимата същност на художественото творчество, без да са одобрявали напълно крайностите, не са се противопоставяли брутално на индивидуалистичните стремежи на своите ученици. Напротив, някои от тях са се опитвали да схванат своите задачи тъкмо така, както са ги виждали младите бунтари. Така например Гюстав Моро, при когото са се учили Матис, Марке, Пюи и Жорж Руо, един ден им е доверил: „Аз съм мостът, по който някои от вас ще минат.“³ Затова той е бил обичан от тях. Когато обаче след неговата смърт Моро е бил заместен от Кормон — педант, който се е опитал да налага тиранично академичните формули, непокорните младежи са напуснали Академията, за да живописват „в музеите и на улицата“, ръководени единствено от собствения си вкус и разбиране.

Да живописваш в музея сам, свободен от контролиращата опека на когото и да е, да копираш творбите на ония гении, които ти най-много обичаш, които са най-близки до твоя начин на виждане и чувствуване, да проникнеш в техния свят, за да усетиш по-ясно собствения, да се учиш непринудено от тяхното майсторство, за да изразиш по-лесно своето „аз“ — това е любим начин на работа за много модерни художници, особено от края на миналия и началото на настоящия век. Но характерно е тук, че дори когато копират чуждата творба, тяхната цел не е да я предадат максимално вярно, както правеха старите майстори, а по-скоро съзнателно, преднамерено да я „преведат“ на собствения си пластичен език. Сезан копира творби на Дьолакроа, Ван Гог — на Милле, Матис — на Сезан, Пикасо — на Пусен и т. н., но всички тези „копия“ по своята техника, стил и живописна концепция дотолкова се различават от оригинала, че по-скоро биха могли да бъдат причислени към собствените творби на тези автори. Тук всъщност не би могло да се говори за копие в точния смисъл на думата. Защото, вместо пълно отдаване на копирания майстор, вместо покорно повторение на целия творчески процес, който той е изминал, става точно обратното — едно художествено трансформиране, в което оригиналът не се дублира, а само мотивира създаването на почти ново произведение.

За някои модерни художници обаче и това не е било достатъчно за пълното освобождаване на твореца, за създаването на неповторим личен стил. Обхванати от духа на краен индивидуализъм и субективизъм,

¹ Вж. John Rewald: *Le Post-impressionnisme*, p. 164.

² *L'art de la peinture*, par J. Charpier, Seghers, Paris, 1957, pp. 428—429.

³ Цит. по Jean Leymarie: *Le Fauvisme*, 1959, p. 28.

те отричат всяко външно влияние, което таксуват като форма на обезличаване. Самоукият, наивният художник, който твори спонтанно, „както птичката пее“, като детето, което не знае никакви правила, като лудият, който действа подсъзнателно, се обявява за истински творец. Не само ученето от други, но дори обикновеното посещение на музеите се счита за вредно. Така например Морис дьо Вламенк се хвали, че не е стъпвал в Лувъра. „Посещението на музеи — пише той — развращава личността, както честото ходене при кюрето води до загубване на вярата.“¹ Той отхвърля всичко, което ограничава индивида, всяка принуда, всяка дисциплина; отказва да учи в „Academie Julian“, за да не изневери на себе си; обявява се против странствованията, които имат творческо предназначение, защото е убеден, че художник, който пътува или посещава художествени галерии, за да се обнови и обогати, с това вече признава, че няма какво повече да каже от себе си. От това гледище Вламенк критикува Гоген заради неговата „налудничава жажда“ да пътува, и Пикасо, заради непрекъснатите промени в неговия стил, които той счита за несъвместими с желанието да бъде верен на собствената си личност. Да бъдеш верен на собствената си личност, в борба срещу всевъзможните социални, религиозни, етични и естетически условности — това е първото и последно задължение на художника според Вламенк, защото, както казва той, „човек не прави живопис, той прави с в о я т а живопис“².

VI

Целият този бунт срещу обезличаващата преса на естетическите и административни форми, в които буржоазната култура притиска художника, за да го принуди да му служи, представляваше до известно време и в известен смисъл не само и не просто дръзка индивидуалистична провокация. Той имаше и свой по-широк социален и естетически смисъл. Като реагира срещу тези форми, модерният художник от последната четвърт на миналия век в един предизвикателен стил насочи вниманието на своята съвременност върху личността на твореца с нейния специфичен начин на виждане и чувстване. Той се опита да реабилитира по своему нейната творческа стойност, която бе на път да изчезне при механичното прилагане на наследените шаблони, като противопостави на безличното копиране личната художествена експресия, на анекдотичното формотворчество — страстен пластичен език. Но, бидейки индивидуалистичен по своята същност, този бунт скоро се превърна в неограничен субективизъм. Още на границата на 19 и 20 век, Гоген — сражавайки се „с цялото свое същество... против всички школи“, писа:

■ „Пред своя триножник художникът не трябва да бъде роб нито на миналото, нито на настоящето, нито на природата, нито на своя съсед. Той трябва да бъде сам със себе си, единствено сам със себе си, винаги сам със себе си.“³

Тази радикална индивидуалистична платформа, която, както видяхме при Вламенк, бе вече започнала да се реализира, се насочи не само срещу господстващите условности, но и срещу всяка възможна условност. Протестът срещу смазващия гнет на художествените традиции се превърна в шумно скъсване с традицията изобщо; борбата срещу асимила-

¹ Цит. по Jean Leymarie: *Le Fauvisme*, p. 28.

² Вж. Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg, 1946, S. 43.

³ Цит. по Джон Ревалд: *История импресионизма*, Москва, 1959, стр. 381.

торското влияние на авторитета завърши с отказ от всяко влияние, с борба срещу всяка форма на творческо взаимодействие, срещу ученето, срещу придобитата професионална култура, срещу културата изобщо.¹

Изходил от тезата, че личният художествен стил се формира в борба срещу чуждите влияния, модерният художник стигна до субективистичната илюзия, че искреното и пълно самоизразяване предпоставя отхвърлянето на безусловно всичко, което творецът не дължи лично на себе си, което иде „отвън“. Но кое е това „всичко“? До къде стига това „отвън“ и от къде започва „вътрешната“ неповторима духовна същност, която той трябва да изрази? Кога художникът може да бъде сигурен, че е постигнал своето първично, чисто, абсолютно „аз“? И какво собствено представлява то? Модерният художник не си постави в една ясна и систематична форма тези въпроси, но със своето творчество той спонтанно им отговори. Цялата история на модерното изкуство представлява страстен порив към неограничена свобода, една серия от отчаяни опити за освобождаване от властта на утвърдените условности. И тези опити засягат както ония фактори, които лежат вън от изкуството, така и такива, които принадлежат към самата му същност. В името на пълното творческо разкрепостяване модерният художник-индивидуалист отхвърли последователно не само подчинението си на религиозни, морални и политически идеи, но смело обяви за остарели конвенции и такива завоевания, които от векове бяха считани за непоклатима основа на изкуството. Мане изхвърли традиционната контрастна светлосянка, като постави на нейно място моделирането чрез деликатно степенуване на светли багри; светлината в много негови картини пада перпендикулярно върху образа, правейки го по този начин да изглежда плосък в сравнение с квазирелефните изображения, изпълнени по старите формули. Като се прибави към това необикновено яркия за времето колорит и промяната в гледните точки, без да споменаваме за „скандалните“ му сюжети, лесно можем да си обясним, защо той е бил толкова отричан приживе и защо поставят неговото име в началото на същинската история на модерната живопис. Импресионистите след него изхвърлиха догмата за локалния цвят, замествайки я с оптиката на взаимните рефлекс; солидно конструираната форма се разпада на система от цветни петна; непрекъснатата линия, която обгражда формите, изчезва; класическата композиция отстъпва своето място на едно привидно съвършено непреднамерено откъсване на „мотива“. В това отношение най-смелите опити бяха направени от Дьога и Тулуз-Лотрек. Ван Гог, Гоген и Сезан също така вложиха своя принос в освобождаването на живописа от властта на тиранично прилаганите от Академията формули. У Ван Гог и Гоген баграта престава да бъде само допълнителен елемент към формата, както е била в изкуството на класицизма, а се превръща в автономен символ на душевни състояния. Освободена от своята описателна функция и приложена в чист вид, на силно нагънати ленти или на хомогенни плоскости, тя празнува своята пълна победа по-късно в експресионизма и фовизма. Сезан моделира чрез нея обема и пространството, като отхвърли дотогавашните съответни концепции. Техните творби разбиват непоправимо основите на класическата ренесансова перспектива, която няколко години след това ще бъде окончателно унищожена в произведенията на кубизма, особено в неговата аналитична фаза.

¹ „Голямата опасност за изкуството — казва Дьорен — това е излишъкът от култура. Истинският творец е некултурен човек“. (L'art de la peinture, p. 693).

И така, стъпка по стъпка, като премахва едно след друго онова, което живописиста след Ренесанса считаше за вековно установено и вечно достойние на самото изкуство, модерната живопис, в един период от няколко десетилетия, стигна съвсем логично до декоративното съчетание на абстрактни линии, форма и багри, а в крайна сметка и до най-противни цапаници, сиреч, до последната граница на своето освобождаване от властта на установените условности. Но тук именно тя се изправи пред „нищото“. Нейната пълна свобода се оказа разрушаване на изкуството. Защото както в обществото, така и в изкуството, е невъзможно да се осъществи изцяло стремежът към „абсолютна“ свобода без опасност за тяхната съдба. Както всеки индивид, който иска да води смислено и реално съществуване, не може да се освободи от връзките, които го свързват с обществото (защото неговото „освобождаване“ от едно социално единство неизбежно го обвързва с друго), така също и човекът на изкуството не може да се освободи от всички условности, с о ц и а л н о — защото остава да живее в това общество и следователно волю-неволю става изразител на тенденциите, които господствуват в него, и е с т е т и ч е с к и — защото, за да бъде именно човек на изкуството, сиреч, за да твори художествени произведения, а не небивалици, той е длъжен да се подчини на редица изисквания, които му поставя самото изкуство, жанрът, изразните средства и т. н. Трябва ли изрично да се изтъква, че поезията е тогава поезия, когато чрез редица условности се отличава от художествената проза, а последната — от ежедневната разговорна реч; че изобразителното изкуство е тогава и з о б р а з и т е л н о, когато се отличава от обикновената декорация и тогава и з к у с т в о, когато не се превръща в произволна цапаница; че музиката е тогава изкуство, когато се подчинява на определени закономерности, които я отличават от уличния шум, и т. н.? Всяко изкуство налага ограничения, с които художникът е длъжен да се съобразява. И истинският творец никога не ги чувства като вериги, а като необходими предпоставки за творчество, които той не само че не се стреми да отхвърли, а напротив — да познае и овладее, за да постигне желаното майсторство, което ще му осигури действителна, а не мнима свобода. Още Гьоте в един свой сонет е почувствувал и изразил това с гениална интуиция:

Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.¹

И наистина може ли някой да твърди, че ренесансовият художник се е почувствувал по-„обвързан“ от своите предшественици след откриването на линейната и въздушната перспектива, която му наложи редица изисквания? Не бе ли това по-скоро предпоставка за пълно и следователно по-свободно осъществяване на неговите творчески стремежи? С какво абстрактният художник е по-свободен да речем от един Курбе или Домие, които бяха не само революционери на художествената форма, но и революционери в своята политическа активност, ако не с това, че е напуснал терена, на който си въобразява, че продължава да стои?

¹ „Напразно се стремят необвързани духове към съвършенството на чиста висота; който иска да постигне великото, трябва да положи върховно усилие; едва в ограничението се изявява майсторът, и само законът може да ни даде свобода“.

Опитът на модерната живопис доказва, че стремежът към „абсолютна“ свобода в изкуството е „смъртоносна болест“. Смъртоносна, защото превръща художника в отчаян егоист, в своеобразна духовна монада; защото го откъсва от традицията, принуждавайки го да започва всяко свое произведение от „нищото“ и нерядко да го завършва с „нищото“; тя е смъртоносна, защото му отнема възможността да общува с публиката, с обществото, с човека, и най-после, защото изкуството и производът са абсолютно несъвместими. Тази болест доведе естетическия индивидуализъм до безнадеждното на солипсизма, чиито апотеоз се увенча с чистото бяло платно на един Малевич или с хаоса от безформени петна на т. нар. абстрактна експресия. Тук именно модерната живопис, според точното сравнение на френския философ и естетик Етиен Жилсон, изпадна в парадоксалното положение на революционера, който, след като се е борил дълги години, за да извоюва своята пълна свобода от известно потисничество, внезапно се поставя чрез самата си победа, лице срещу лице с по-трудния проблем: какво да прави с нея?¹ Оттук започва и същинската драма на модерната живопис. *Incipit tragedia.*

VII

Описаният дотук процес става по-ясен в своя смисъл и цели, като се съпостави и допълни с някои моменти в развитието на другите изкуства през този период. Затова нека се опитаме да опишем накратко аналогичния опит на модерната поезия да се освободи от вековното господство на традициите, за да позволи на твореца едно „непринудено, искрено и пълно самоизразяване“. Както и в живописа, този опит тръгна в две посоки: по линията на съдържанието и по линията на формата. Но поради различната специфика на тези изкуства, различна бе и ролята, която в това отношение трябваше да изграят тези две съставки на художественото произведение.

Като продължава „скандалното“ дело на такива творци като Жерар дьо Нервал, Бодлер, Готие, братя Гонкур, Флобер и Зола, които, без да се смущават от благочестивия вой на буржоазната публика и без да се страхуват от репресиите на официалната власт, изобразяваха грозотата и пошлостта на обкръжаващата ги действителност, модерните поети и литератори с редица свои произведения се опълчиха решително срещу мухлясалите условности на буржоазния свят, които обезличават личността, свеждайки я до нивото на средно аритметичното. Поезията на Верлен и Рембо, поетичната проза на Лотреамон и Марсел Швоб, романите на Барес и Андре Жид и на техните последователи, противопоставят на лицемерния конвенционален тип образа на „свободния човек“, на „аморалиста“, на „силния“, който презрял общоприетите норми на установения морал, разкъсал вергите, които му налага обществото, се отдава невинно и радостно на своите инстинкти — един епикуреизъм, който най-често преминаваше във вулгарна еротика и перверзност.

В по-други форми тази реакция срещу безличното всекидневие, баналността и рутината, ще видим по-късно в произведенията на Пруст, Пирандело, Моравия, Джойс, Кафка, Музил, Хъксли, чак до Камю и Сартър. Навсякъде протест срещу нивелиращите условия на буржоазния строй, горчива ирония и сатира срещу марионетното съществуване на човека, таен копнеж по загубената човешка индивидуалност — копнеж,

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

който поради липсата на ясна обществена платформа се удавя в отчаяние и песимизъм, превръщайки кризата на човека в буржоазния свят във вечно метафизическо зло, в неизменна фаталност.

Но както и в живописиста този бунт срещу условностите се изрази не само по отношение на съдържанието, но и по отношение на формата. По същото време, когато живописиста обяви за остарели и ненужни вековните завоевания на ренесансовото изкуство, модерната поезия и литература направиха решителен опит да се освободят от условностите на старите и господстващи тогава литературни форми. И както е естествено да се очаква, реакцията се зароди първоначално в недрата на лиричната поезия. Защото, от една страна, тъкмо в лиричната поезия индивидуалността на твореца се стреми най-пълно и непринудено да се изяви, а екзалтираното чувство търси най-спонтанен израз, от друга страна, тъкмо тук, поради многобройните условности на „мерената реч“ възможността за това е най-слаба. И ние виждаме, че още Юго, с присъщата му романтична страст, отказа да се подчини на някои закостенели формули. В своя „Réponse à un acte d'accusation“ той се хвали, че е отхвърлил монопола на „благородните думи“ и дори, че е успял да освободи поезията от тиранията на превърнатия в догма от поетиката на класицизма александрин.

Et sur les Bataillons d'alexandrins carrés,
je fis souffler un vent révolutionnaire.¹

Дали действително Юго е освободил френската поезия от александрина и дали изобщо той може да се счита за революционер на стиха е друг въпрос. Важното е обаче, че след него стихотворната форма не може да се запази такава, каквато е била. Бодлер и парнасците, оставяйки общо взето в рамките на стария стих, вляха в него ново съдържание, което неминуемо щеше да потърси нова форма у техните следовници. И вече в своя „Малък трактат върху френската поезия“ (1872), Теодор дьо Банвил, заедно с твърдите закони на стиха, които той тиранично предписа на поетите, изрази и някои мисли, които малко по-късно послужиха като изходна точка на символистите в борбата им срещу традиционната поезия. На първо място тук трябва да се постави неговата идея за музиката на стиха, заради която той бе готов на всякакви жертви.

„Аз бих желал — пише той — поетът да бъде свободен от всички емпирични конвенции, да няма друг господар, освен своя чувствителен слух, изтънчен от най-нежните милувки на Музиката.“²

В името на тази музика Банвил обяви римата за неумолим закон, за най-важния елемент на стиха. Но тъкмо тук неговата фанатична воля да скове поета в едно желязно правило, всъщност се оказва освобождаване. Защото, като обяви римата за „единствената хармония на стиха“, като ѝ приписа способността да прави целия стих („elle est tout le vers“), на практика той освободи поета от всички останали задължения, дори от задължението да бъде винаги логичен. От друга страна, музикалността на стиха поставя пред твореца задачата не да описва нещата, а да възбужда настроението и фантазията на читателя посредством намеци, чрез едва доловими алюзии.³

¹ „И върху баталионите от квадратни александрини, аз накарах да задуха революционен вятър“

² Théodore de Banville: *Petit Traité de Poésie française*, Paris, 1922, pp. 107—108.

³ Пак там, р. 262.

Тези мисли на Банвил, някои от които казани в заключението на неговия трактат, лягат в основите на символистичната поезия, а тъкмо нейните най-характерни черти бяха: омразата срещу баналното и конвенционалното, стремещт да се преодолее убийственото еднообразие на всекидневието, ужасът от обезличаващите тенденции на буржоазното общество, което символистите ненавиждаха, но на което те, поради безсилието си да противопоставят нещо по-добро, противопоставиха един измислен от тях „трансцендентен свят“, един свят на „тайнствения шепот на душите“, в който човешката личност отново намира себе си.¹

Тази омраза срещу баналното и общоприетото, тази амбиция на поета да намери най-точен и непосредствен израз на своите преживявания, бе причина за радикалната реформа, на която символистите подложиха всички елементи на поетическата форма.

Преди всичко поезията трябва да се освободи от онова, което я свързва с разговорната проза: многобройните езикови условности, готови формули, изтъркани думи и обрати, езиковите шаблони, които обслужват хората в тяхното делово ежедневие, но които са абсолютно негодни да изразят интимния свят, който всеки един от нас носи в себе си. Маларме нарича обикновения език „commercial“, търговски, сиреч, едно утилитарно средство за общуване; чрез което нещата се назовават в най-голяма степен обективно и еднозначно.² В този език отпадат различията, които се дължат на особеностите в индивидуалното възприятие; от него е премахната неповторимата атмосфера на емоционалното преживяване. Той е разсъдъчен и неутрален. Неговата комуникативна стойност е толкова по-висока, колкото е по-безличен. Този език нарича дървото „дърво“ и цветето „цвете“, но способен ли е той да изрази онова неуловимо душевно движение, което те поражда в душата на човека и което представлява неговото най-интимно и лично достойние? Буржоазната механизирана цивилизация е превърнала личността в автомат, тя се стреми да я изравни, да я нивелира, да отнеме от нея всичко, което се отделя от средната норма. Тя превръща науката в светиня, а индивида в обикновена сметачна машина, която е толкова по-пригодна за своята функция, колкото повече операциите, които извършва, са подчинени на елементарните каузални зависимости. Нейният интелектуализъм дотолкова е лишил обикновения език от емоционален пълнеж, че всеки опит да бъде използван в поезията за изразяването на едно по-дълбоко душевно състояние е осъден на неуспех. Дори образите и символите, с които той си служи, отдавна са изгубили своето евокативно значение и са се превърнали в кухи шаблони. Не прибягват ли всички все до кръста, сърцето, котвата, гълъба, орела, слънцето, морето и пр., когато искат да изразят онова неповторимо лично изживяване, което всеки сам чувства, че не може да се изрази по обикновения начин?

Ето защо символистите, които са преди всичко индивидуалисти, считат като своя първа задача да реформират поетичния речник и то така, че всеки да намери оня език, който най-пълно и непосредствено би изразил неговата неповторима индивидуалност.

¹ Едно цялостно изследване на символизма трябва по необходимост да обхване неговата сложна социална и естетическа природа, в основата на която лежи субективно-идеалистическата философия. С оглед на задачата обаче, която ни ръководи тук, ние ще разгледаме само оная страна от неговата концепция, която е свързана с индивидуализма.

² Вж. за повече подробности J. Cohen: L'„obscurité“ de Mallarmé, Revue d'Esthétique, t. XV, I—III, 1962.

„... Ние довеждаме до край анализа на нашето собствено аз...“ — заявява Гюстав Кан през 1886 г. „... Ние създаваме индивидуален речник, отговарящ на цялата гама на нашето творчество, ние се опитваме да избегнем баналностите и онаследените от предшествениците шаблони.“¹

Като отхвърлят речника на старата поезия, като неспособен да „изрази неизразимото“, символистите се домогват до един сложен и гъвкав стил, който чрез своите „изразителни плеоназми, тайнствени елипси, отривисти анаколуты, чрез смели и многообразни тропи“ (Жан Мореас) ще разкрие истинското „аз“ на поета. И преди всичко чрез използването на символа. Но не символът-клише, а л и ч н и я т символ, оня, който ще изобрази чрез неповторим знак едно неповторимо душевно движение.

Водени от своя краен субективизъм, символистите се опитаха да се изразят чрез лични символи, чрез символи, които никой до догава не бе използвал. Но тук именно те се натъкнаха на един психологически абсурд: да се изрази и предаде на читателя едно неповторимо индивидуално преживяване на език, който той не познава. Страхът от рутината и шаблона, доведен до край, превърна тяхната поезия в несвързано бълнуване, което бе неспособно да намери мост към душите на „другите“ поне дотогава, докато тези лични символи не се превърнаха от своя страна в позната условност. А факт е, че не бе минало и едно десетилетие от първия манифест на символизма, когато неговите последователи, всеки от тях поотделно претендиращ да изрази със свой собствен стил „непознатото“, което открива дълбоко в душата си, може би неустно и за самите тях, възприеха един конвенционален речник, в който никога не липсваха лебеди, пауни, гладиоли, лилии, помръкващи замъци и пр.

Борейки се срещу езиковите условности и шаблони, символизъмът сам създаде такива. Неговите индивидуалистични претенции завършиха с нова форма на обезличаване. Но стиховата реформа, която той осъществи, не стига до тук. Нещо повече. С оглед на бъдещото развитие на модерната поезия, неговото значение се състои преди всичко в структурните промени, на които той подложи класическия стих, и които доведоха до създаването на т. н. свободен стих (vers libre), сиреч, един стих, който в името на непринудения личен израз отхвърли като негодни изцяло или частично почти всички условности, които традицията смяташе за непоклатими.

Първа жертва стана римата, която Теодор дьо Банвил, заради нейната музикална функция считаше за най-важния елемент на стиха, дори за „целия стих“. Още Пол Верлен, въпреки своето дълбоко родство с парнаската поезия и възгледите на Банвил, в своята „Поетика“ (1874) препоръчваше да се обуздава римата (de rendre une peula Rime assagie).

O qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quer negre fou
nous a forgé ce bijou d'un sou
qui sonne creux et faux sous la lime?*

Но това подценяване на „класическата рима“, което у някои завърши с окончателното ѝ премахване, нямаше за цел да лиши стиха от неговата музикалност. Напротив, като се отказват „да описват нещата“, а искат само „да внушават“ душевни състояния чрез смътни намеци, символистите

¹ G. K a h n: Réponse des Symbolistes, цит. no J o h n R e w a l d: Le Post impressionnisme.

* „О, кой ще изброи грешките на римата? Кое глухо дете или кой луд негр ни е изковал това украшение от едно су, което звучи кухо и фалшиво под пилата?“

предоставиха тази задача почти изключително на музикалността. Поради това изхвърлянето на римата в края на стиха, която със своето рязко и монотонно звучене неутрализира останалите му звукови възможности, бе компенсирано от въвеждането или обновеното използване на обилно количество вътрешни рими, алитерации и асонанси. Мястото на римата, вместо да бъде строго установено, свободно се мени. Най-често тя е скрита вътре в стиха, за да замести оптичското впечатление от класическата рима с чисто музикалното. Когато римата остава на края на стиха, ако изобщо я има, тя не се стреми да бъде пълна, както искаха класиците и парнасците, а приблизителна. Онова, което старите поети допускаха само като изключение и което се таксуваше като несполука, сега умишлено се търси, тъй както и в модерната живопис многобройните съзнателно постигнати деформации.

Още по-големи и предизвикателни бяха промените, които символизиращите осъществиха в стихотворната метрика. Тук тяхната борба срещу веригите на традиционния стих, за пълно освобождаване на творческата индивидуалност, доведе до изхвърлянето на една друга вековна особеност на стиха: броя на сричките, която класиците и особено парнасците бяха превърнали в свещена догма. Богатството на чувствата и езиковата музика са нещо много тънко и сложно, за да могат да бъдат изразени „чрез едно толкова примитивно и варварско средство, каквото е броя на сричките“ — писа Клодел. Още по-зълчен е Гюстав Кан — първият поет и теоретик на свободния стих, когато през 1892 г. подиграваше старата метрика по следния начин:

„Ние обявихме конкурс за дефинирането на парнаския стих. Ето и резултата от това: „Първа награда: известен брой стъпки, които се броят върху пръстите.“¹

На тези безлични и обезличаващи форми трябва да се противопостави един стих, който се подчинява само на един закон: свободното и искрено чувство на твореца.

„Стихът е свободен — пише Виеле-Грифен — което значи, че никоя установена форма не се смята повече за отливка, необходима за израз на всяка поетична мисъл; че от сега нататък, както винаги, но този път съзнателно, свободно поетът ще се подчини на личния ритъм. . . “²

Личният ритъм, вътрешното чувство, творческата интуиция — те стават законодатели на поета. Всяка външна принуда, дори когато тя е осветена от традицията като основна характеристика на поезията, се отхвърля като опит за покушение на неговата свобода.

„Единственото рационално единство — пише Адолф Рете — е строфата, а единственият водач за поета е ритъма, но не заучения ритъм, окован от хилядите правила, които други откриват, а един личен ритъм, който той трябва да намери в себе си, след като е отстранил метафизическите предразсъдъци и сринал бариерите, които му противопоставят Речниците за рими и Трактатите по стихосложение, Поетиките и авторитета на майсторите. . . “³

Както при живописиста и тук същата ненавист срещу установените форми, срещу метафизическите предразсъдъци, срещу авторитетите, срещу всички възможни бариери, които пречат на личността да се изяви такава, каквато е. И тъй както в живописиста резултатът от това бе обя-

¹ Цит по André Baret: *Le Symbolisme*, Paris. 1911, p. 337.

² *L'art poétique*, Антология от текстове, събрани от J. Charpier и P. Seghers, Paris, 1956, p. 415.

³ Пак там, p. 416.

вяването за ненужни условности и в крайна сметка изхвърлянето на всички вековни завоевания на старата живопис, освен декоративното съчетание на абстрактни линии, форми и багри, сиреч, превръщането на кавалетната фигуративна живопис в собственото ѝ отрицание, така и тук, в поезията, борбата срещу условностите на стиха, още във фазата на символистичната поезия се изрази в създаването на творби, които едва ли можеха да бъдат отличени от една опоектизирана проза. У някои поети-символисти (напр. Пол Клодел, Марсел Швоб, Шарл Пегй) освобождаването на стиха отива толкова далеч, че става тудно, за да не кажем невъзможно, да се определи към кой литературен вид принадлежи създадената творба. Това ги е принудило, като отричат старите критерии, да създадат нови, според които да бъде възможно отделянето на поезията от прозата. Така напр. Реми дьо Гурмон намира разликата единствено в своеобразния ритъм на двата литературни вида:

„Ритъмът на стиха — пише той — е независим от граматическата фраза; той поставя своите ударения върху звуците, а не върху смисъла. Ритъмът на прозата е зависим от граматическата фраза; той поставя своите ударения върху смисъла, а не върху звуците.“¹

Разбира се, това е една прекалено ограничена и по същество невярна антитеза, защото тя пренася към цялата поезия онова, което важи само за малък брой чисто формалистични творби и защото тя противопоставя поетичния ритъм на смисъла на творбата. Но подобна антитеза е напълно обяснима там, където поезията дотолкова се освобождава от особеностите, които я характеризират като специфичен литературен вид, че границата между нея и прозата става „почти невидима“.

Изобщо опитите да се определи същността на поезията като литературен вид, след като се освободи от онова, което винаги се е смятало за нейна характерна особеност, се натъкват на непреодолими затруднения. И нищо чудно, че през 1925 г. Пол Клодел, вече на зряла възраст, след невъзможността да фиксира задоволително границата между поезията на „свободния стих“ (тъй както той го е създавал) и художествената проза, формулира една теория, според която поезията и прозата, схванати в тяхната традиционна форма, се обявяват за изкуствени отклонения от първоначалното и наивно състояние на говора, което непринудено се изразявало в стихове, понеже следва ударите на сърцето и ритъма на дишането. По този начин поезията се оказва присъща на човешката мисъл изобщо, която ритмично функционира на периоди и паузи. „Всеки говорим език е съставен от стихове в сурово състояние“ — казва Клодел. Това е същинската поезия. Докато прозата не е нищо повече от едно изкуствено построяние на някакъв емоционален аскет, който, сгърчен на своята работна маса, е напълно забравил ритъма на своето дишане и ударите на сърцето си, за да сведе езика до едно утилитарно средство за информация, споено не от чувството, а от логически връзки. От своя страна традиционната поезия, педантично подредена в монотонно звучащи стихове, особено във формата на александрина, противопоставя на свободния ритъм на първичния език „нещо варварско, едновременно детинско и старческо“, „измислено, за да лиши вибрациите на душата, звучните почини на простата Психея от техния най-наивен акцент и най-деликатен цвят“.²

¹ Remy de Gourmont: Livre des Masques, t. II, цит. по Victor Klemperer: Moderne französische Lyrik, 1957, S. 29.

² Пак там, S. 38.

В резултат на това фактическо заличаване на границата между поезията и прозата Клодел обявява за големи френски поети не ония, които са се изразявали в стихове („не Малерб или Волтер, нито дори Расин, Андре Шение, Бодлер или Маларме“), а имената на Рабле, Паскал, Босюе, Сен-Симон, Шатобриан, Балзак, Мишле, които били създали най-високи образци на „поезия“, облагодиявайки чрез звукови средства свободния ритъм на първичния език.

Следователно читателят вижда: тъй както опитът на кавалетната фигуративна живопис да се освободи напълно от властта на онаследените условности завърши фактически със собственото ѝ отрицание, при което въпреки всичките си претенции (в рамките на абстрактното изкуство) тя се превърна в обикновена разновидност на декоративно-приложното изкуство, а в определени нейни форми и в пълно отрицание на самото изкуство, така и опитът на модерната поезия да се освободи изцяло от сковаващите конвенции на традиционния стих, за да осигури на поета пълен и непринуден израз на неговата индивидуалност, завърши в крайна сметка с фактическото ѝ самоунищожаване като особен литературен вид, с деградирането ѝ до нивото на една гъвкава, емоционално наситена музикална проза.

VIII

В началото на нашия век, след могъщия подем, свързан с имената на Верлен, Рембо и Маларме, символизмът мина във фазата на един спокоен и равномерен отлив. Метафизичните авантюри на неговата литературна младост отстъпиха мястото си на едно творчество, по-близко до обикновеното преживяване. Търсенето на „Абсолюта“ в произведението на един Виеле-Грифен, Самен и Стюар Мерил завърши с анализа на човешката душевност, на нейните деликатни движения и неуловими нюанси. От едно обществено мотивирано, но все пак индивидуално откровение, каквото бе в творчеството на Верлен и Рембо, той се превърна в школа, сиреч, в система от принципи и норми, в една своеобразна рецептура, която предписваше на поета как да твори, за да бъде „модерен“. Роден в името на индивидуалистичния бунт срещу баналността и рутината, краят на неговата съдба ознаменува нова форма на творческо обезличаване. Освобождаването от старите условности бе изкупено с подчиняването на нови. . . Но ако всичко това се отнася до символизма като художествен метод, като особено светоусещане и философия и във връзка с това като кохерентна система от образи и стилни похвати, която като всяка подобна художествена проява, има историческо преходно съществуване, не същото важи за стиховата реформа, която се роди в неговите недра. Всяка епоха, всяко време запазва от предшествуващото само онова, от което то се нуждае. И тъй като характерна особеност на цялата буржоазна култура е нейният индивидуализъм, поезията след символизма запази ония нейни открития, които даваха на поета най-голяма възможност да се изяви, без да ограничава своята творческа и неповторима индивидуалност, в каквито и да било общоприети и следователно обезличаващи форми. На първо място това е откритието на свободния стих, който, макар и използван от най-различни поети за най-различни цели, постепенно стана достояние на едва ли не цялата модерна поезия. В неговите свободни и гъвкави форми модерният поет намери най-подходящо средство, за да изрази себе си, своите най-интимни настроения и усещания, своите идеи и убеждения, дори своето подсъзнание, и то в такава мяра, че днес

за някои само видът на неговия начупен графичен силует е едва ли не достатъчен белег, за да бъде една поетична творба квалифицирана като „модерна“.

С оглед задачата, която тук ни ръководи, по-важно е обаче да видим как и с какви средства след символизма бе продължена борбата срещу ограничаващите условности и шаблони в поезията в името на най-пълното и окончателно освобождаване на творческата индивидуалност. Освобождаване? Но от какво още? Не е ли създаването на свободния стих последната граница на този стремеж? Нали тук, на тази граница, освобождаването от конвенциите на традиционния стих превърна поезията в нещо неотличимо от художествената проза? Може ли изобщо да се отиде по-нататък?

Това са въпроси на здравия разум, а модерното изкуство най-малко се съобразява с него. Затова след освобождаването на поезията от традиционните форми съвременният индивидуализъм, вече преминал във фазата на крайния субективизъм, сметна, че пълното освобождаване на творческата индивидуалност ще се осъществи само тогава, когато не само бъдат сринати бариерите на старото стихосложение с всичките му рими, ритми и „детински“ преброени срички, но и самите основи на обикновеното мислене, върху които то се изгражда. Трябва да се премахнат всички остарели, онаследени по традиционни начини на мислене и чувствуване! Трябва да се унищожат всички навици, всички системи, всички интелектуални форми, които „изсушават“ въображението и чувствителността на човека и не му позволяват да изяви искрено и спонтанно своята първична, непоковарена от цивилизацията същност! Следователно долу рутината, здравия разум, логиката!

Тази nihilistична платформа — краен израз на субективизма — бе издигната от дадаистите още през 1916 г. (а по-късно и от сюрреалистите) в разгара на Първата световна война, която доказва на всеки здравомислящ крушението на буржоазните ценности и илюзии за някакъв стабилен и разумен обществен порядък. А за ония, които не вярват, че може да съществува по-разумно решение на социалния проблем от онова, което буржоазията на практика предложи, разочарованието в буржоазния строй трябваше да завърши с безизходен песимизъм. Крушението на буржоазните ценности бе сметнато за край на цялата цивилизация. Но вместо безпросветна резигнация в определени кръгове на европейската интелигенция това „отрезвяване“ породило една нечувано дръзка атака срещу всичко, което хората дотогава бяха считали за ценно и то не само като исторически-културно постижение, но и като биологическо и социално достояние.

В манифест, написан през 1918 г., дадаистите обявяват:

„Премахване на логиката. . . ; премахване на паметта; премахване на археологията; премахване на бъдещето; абсолютно неоспорима вяра във всяко желание, породено от спонтанността.“¹

Премахване на логиката — това според сюрреалистите и дадаистите ще рече освобождение от всички установени форми, чрез които хората изразяват своите мисли; премахване на паметта — освобождаване от всички заучени формули и шаблони, които се прилагат механично без участието на мисълта и въображението; премахване на археологията — освобождаване от властта на традицията. . . Освобождаване от всичко, което осуетява „желанията, породени от спонтанността.“

¹ Tristan Tzara: Manifeste Dada, 1918.

„Стига словесни игри, синтактични построения, жонгльорство, формули; трябва да се намери сега великият Закон на сърцето, Законът, който не е закон, затвор, а водач на загубения в собствения си лабиринт дух.“¹

Екзалтирани от своя необуздан субективизъм, дадаистите и особено техните приемници — сюрреалистите, се опитват чрез унищожаването на логиката, здравия разум, духовните привички и условности да разкрепостят индивида, досега уж систематично обезличаван от обществото, да го върнат към неговото „естествено състояние“, да му помогнат да обхване света със свежи, „девствени“ сетива; да го научат, когато пожелае да промени своята „банална“ оптика, за да възприеме, да почувствува и види света не като всички останали, а по-своему, „според своята свобода“. Само при подобно трансформиране нашите „цивилизовани сетива“ щели да се превърнат от безлично функциониращи механизми в чудни извори на свежест, в „отвори“, през които човек можел да види „истинската реалност“ (surréalité), дори когато е обкръжен от скуката и баналността. А тази реалност, далеч от всекидневната, в която всичко е разумно систематизирано според своята практическа стойност, е светът на „непознатото“ и „тайнственото“, свят, в който освободеното въображение изживява чудни приключения.

Но как ще бъде постигната тя? Как на практика ще се стигне до тази свобода? Най-важното средство да се освободи художникът от рутината и придобитите механизми, за да твори напълно спонтанно, сюрреалистите виждат в „техниката на автоматизма“. В какво се състои тя? — В способността да твориш без никаква концепция, без съзнателно намерение, без логика, свободен от всичко, което дължиш на възпитанието и социалния живот. Ако ти си поет — свързвай думите на своите стихове не чрез никакви наложени от вън синтактични връзки, а напълно случайно; ако си живописец — нека пластичните образи, които излизат изпод твоята четка, поразят конвенционалния поглед със своята ирационалност.

„Случайността — пише Салвадор Дали — не е нищо друго, освен резултат на систематична ирационална дейност.“²

От своя страна Хуан Миро казва:

„Трудно ми е да говоря за моята живопис, понеже тя е винаги родена в едно халюцинационно състояние, предизвикано от някакъв обективен или субективен шок, за който аз съм напълно неотговорен.“³

По този начин, отдаден безволно на случая, потънал в едно състояние, което нормалният човек не може да изживее, но което е добре познато на параноика, художникът, който е престанал да контролира своето перо и своята четка, си въобразява, че става проводник на „истинската реалност“, а всъщност неговото „творчество“ представлява истинска гавра с изкуството. И не е чудно, че Андре Бретон, водим от своя „автоматичен метод“, обявяваше за „поеми“ безсмислените съчетания, които се получават от случайното свързване на най-произволни отрезки от вестници от рода на следното:

Les plus belles pailles
ont le teint fané
sous les verrous

¹ Lettre aux recteurs des universités européennes, цит. по Maurice Nadeau: Documents surréalistes, Paris, 1948, p. 30.

² Salvador Dali: Minotaure Nr 34, p. 20.

³ Joan Miro: Minotaure, Nr. 3—4, p. 18.

Такива са плодовете на индивидуализма: когато стремежът към свобода не се ръководи от конструктивен идеал, когато той се осъществява само в името на личната безотносителност, неговият край е безсмислието на хаоса. Роден с бунта на художника срещу всичко, което го свързва с буржоазната пошлост, той завърши с призива за свобода от всякакви връзки, дори от ония, които правят човека човек. Започнал с бурна реакция срещу безличното официално изкуство на буржоазията, той се успокои едва когато, след пароксизма на радикалния нихилизъм, не бе останало вече какво повече да отрича. Пълната свобода изправи художника-индивидуалист пред „нищото“.

И все пак, надявам се, че след нашето изследване непредубеденият читател е можал да се убеди, че целият този процес, при който художникът, водим от идеята за по-пълно и спонтанно изразяване на собствената си индивидуалност, срива едно след друго изправените пред него препятствия, е нещо много сложно и поради това всяка преценка, която претендира за общовалидност, трябва да бъде достатъчно гъвкава, за да обхване неговото начало и край. А тъкмо те изглежда са най-малко съвместими. Защото, как би могъл да се свърже борческия индивидуализъм на Дьолакроа или Бодлер с нихилистичния субективизъм на Миро или Андре Бретон? Какво общо може да има между едните и другите? Всъщност не би ли трябвало, вместо да се мъчим да ги поставяме под един общ знаменател, да ги третираме като две взаимноизключващи се фази от развитието на съвременния индивидуализъм! И най-после справедливо ли е да поставяме върху една плоскост, макар и с неизбежните за случая уговорки, творци, които въпреки своя индивидуализъм, ни оставиха безспорни художествени ценности и такива, чийто асоциални стремежи доведоха до ликвидирането на самото изкуство?

Всъщност нашето изследване имаше предвид не творбите, а **к о н ц е п ц и я т а**. Неговата цел бе да схване и опише зараждането и развитието на един възглед върху изкуството, който под влияние на цяла редица социални и естетически фактори провъзгласи субективния елемент за абсолютна същност на художественото творчество. Както изтъкнахме в началото, този възглед се оказва в последна сметка една форма на индивидуализма, който е присъщ на цялото буржоазно общество. А само от това по-общо гледище бихме могли да си обясним неговата поява и развой, неговите специфични форми и влияние върху модерното изкуство не като нещо случайно и изолирано, а като естествен и закономерен процес, на който, много често въпреки волята си, се подчинява художникът на буржоазния свят. Само при подобна трактовка би могло да се обясни правилно и неговото диалектически противоречиво развитие, при което под влияние на обществените условия, след едно борческо и в известен смисъл освободително начало следва тъжен и деструктивен финал.

Защото, ако се разгледа индивидуализмът в течение на цялата история на модерното изкуство от миналия век насам не абстрактно, а в контекста на съответната историко-културна ситуация, не може да не се види, че в началната му фаза неговата борба срещу догмите на Академията, срещу закостенелите форми, предавани неизменно по традиция, срещу безличната имитация, срещу шаблона и рутината, неговата борба за правото на художника да изрази себе си, като изобразява действителността, в известни рамки бе напълно справедлива. Към нейния актив безспорно принадлежат

не само редица ярки творчески индивидуалности, но и цяла серия художествени открития, които обогатиха изразните средства и възможности на самото изкуство. Да споменем ли още веднъж имената на Мане, Моне, Реноар, Дьога, Тулуз-Лотрек, Гоген, Ван Гог, Бонар, Сезан, Вьойар, Бодлер, Верлен, Маларме, Емил Верхарн, Аполинер. . . След тях човек едва ли би могъл да твори така, както се е творило преди тях. Тяхната борба за личен израз, за новаторство в художествените форми намира своите отражения дори в творчеството на ония, които по своите мирогледни и художествени концепции стоят на диаметрално противоположни позиции.

Но както вече видяхме, заедно със задълбочаването на кризата в буржоазния свят, индивидуализмът, който още в своето начало съдържаше в себе си отрицателни тенденции, закономерно се превърна в субективизъм, като по принципите на диалектическата логика загуби и онова относително ценно, което се съдържаше в него. Тук вече борбата за непринуден творчески израз се изрази в необуздан произвол, който от естетическо гледище представляваше една напълно негативна, ликвидираща изкуството величина, а от социологично гледище се оказа едно типично реакционно явление. Защото, макар че продължаваше да издига антибуржоазни лозунги, постепенно той се нагоди към съществуващите обществени форми. От своя страна и буржоазията, която в началото виждаше в него само една серия от скандални предизвикателства на „анархисти“ и „комунари“, постепенно започна да съзнава не само неговата социална безвредност, но и поради това да намира в него израз на собствените си тежнения. Подобно на модерния художник-индивидуалист и тя се чувствуваше угнетена. Тя усещаше като бреме всички ограничения, които ѝ налагаха всевъзможните условности и норми в обществото, на което бе господар. Нейната икономическа мощ бе достатъчно голяма, за да се остави да бъде регулирана от някакви онаследени конвенции, в безусловната валидност на които тя бе престанала да вярва. И колкото да изглежда парадоксално, от началото на нашия век тя започна да живее духовно с ония автори, които в своите произведения бяха станали изразители на това всеобщо чувствувано недоволство от нивелиращите обществени форми, които самата буржоазия бе създала. Но, разбира се, само на онова недоволство, което бе безсилно да прерасне в принципиална критика на буржоазното общество и което поради това по същество не отиде по-далеч от детински безсмисления бунт. Буржоазията четеше вече охотно Щирнер, вълнуваше се от Ибсен, превърна Ницше в култ, забавляваше се с волтерианското остроумие на Оскар Уайлд. Защо да не приеме тогава и естетическите капризи на ония „ужасни деца“ — художници и поети, които, затворени в своите „кули от слонова кост“ или просто из парижките бордеи, извършваха някакви нечувани, а може би и интересни експерименти над художествената форма, на които с наивна сериозност залагаха цялото си, впрочем твърде мизерно, съществуване! Тласкани от неумолимата конкуренция, търговците на куриози не можеха да не усетят, че общопрезираното модерно изкуство ги изправя пред истинско Елдорадо, пред една неоткрита област, която би предложила нови импулси за уморените сетива на преситената буржоазия. И те се насочиха към него. Един след друг окаяните представители на „чистото“ изкуство започнаха да бъдат „откривани“ (мнозина след тяхната трагична смърт) и творчеството им шумно рекламирано. А там, където капиталът насочи своите пипала, там идват на помощ пресата, платената критика, всевъзможната реклама,

която върши „чудеса“. Довчерашните индивидуалисти и борци срещу конвенциите стават „звезди“, към които поглеждат с интерес многобройните сноби, които, по думите на един френски критик, се възхищават повече, отколкото разбират, и купуват повече, отколкото се възхищават. Индивидуализмът, правото, дори задължението на художника да бъде оригинален, започва да се насърчава с всички средства. Той започва да се цени само доколкото е успял да намери „собствен език“, сиреч, според способността, в която е успял да конкурира колегите си в откриването на нови художествени форми, неоткрити до тогава. Въвлечен във водовъртежа на конкуренцията, заслепен от „култа към новото“, всемерно поддържан от официалните институции в буржоазния свят, той престава да подбира средствата си. Вместо да бъде откривател на автентични художествени форми, в които да изрази собствената си чувствителност, неговата амбиция се изчерпва с това да направи впечатление, да смае, да шокира публиката. При това положение скандалът престава да бъде следствие на едно естествено новаторство, както у първата генерация индивидуалисти, а става съзнателно поставена задача. Той се „планира“, предизвиква се умишлено със спокойната увереност, че ще намери високо поставени поддръжници.

„Днес — пише Реймонд Коня — и най-предизвикателната творба на изкуството е уверена, че ще намери многобройни защитници — критици, търговци, любители — за да я поддържат. Авторът не поема никакъв риск и не показва нищо от оная борческа дързост, която бе характерна за неговите предшественици.“¹

Тази атмосфера става особено благоприятна за шарлатаните, защото там, където майсторството е отречено, под предлог, че художникът се освобождава от условностите, за да изрази по-пълно и по-спонтанно собствените си чувства, изкуството се превръща в поле, на което талантът и бездарието водят „мирно съвместно съществуване“, при което често е трудно, дори невъзможно да бъдат те разграничени. Всяка несръчна цапаница, всеки езиков ребус излизат и се оправдават с претенцията, че изразявали неповторимата душевност на художника. А кой смъртен не счита собствената си душевност за достойна да бъде изразена и изобразена?

В резултат на всичко това съвременният художник-субективист престава да бъде искрен и правдив — една цел, в името на която неговите далечни предшественици водиха титанична борба срещу фалшивото изкуство на своето време. Докато в средата на миналия век първите представители на естетическия индивидуализъм поставяха като своя основна задача творческата искреност, правдивост и високо съзнание за отговорност, съвременните субективисти, в стремежа си да бъдат „самобитни“ най-често прибягват до трика или фокуса, неопитан от другите. И ако тази художествена „клоунада“ се поддържа и оправдава от заинтересованите търговци, продажната критика и снобите, тя намира и своите изобличители в лицето на редица честно мислещи критици. Така например Андре Дюноайе дьо Сегонзак в една своя статия, след като отбелязва, че основна характеристика на съвременното модерно изкуство е „интензивната нужда от реклама“, пише:

„Какъв контраст със сдържаността и скромността на един Коро или Бонар, ^{наистина} със смиреността на Сезан... Днес се изисква повече смелост да бъдеш прост и правдив, отколкото да се опитваш да бъдеш забелязан, като си обърнеш панталоните на-

¹ Цит. по André Lamouche: Esthétique, Paris, 1961, p. 210.

опъки. Истинското изкуство ще остане единствено валидно чрез своята искреност. Времето ще демаскира блъфа и шарлатанството в изкуството“.¹

Към оптимистичното предсказание на Дьо Сегонзак бих искал да прибавя и трезвите мисли на Рене Юиг, които всъщност представляват едно хубаво заключение на нашата статия.

„Замаян от пиянствата на аз-а — пише френският изкуствовед — съвременният поет и художник стигат понякога до един „свещен“ егоизъм, който се стреми само да се изрази, без да се грижи за ония, до които е адресиран. Но има в обществата един дълбок инстинкт за самозапазване и не е невъзможно да почувствуваме в наши дни началото на една реакция срещу индивидуализма, реакция, която е родена от прогресивното съзнание за неговите крайности и за опасностите, които той носи за колектива.

Урокът на Дьолакроа, създателя на индивидуализма, беше: индивидът има право да се екзалтира и да се наслаждава от себе си, само ако свободите, които притежава, са изкупени с по-изискана дисциплина. Само така индивидът не ще рискува повече да бъде чудовищен израстък върху снагата на обществото; напротив, той ще бъде това, което трябва да бъде: необходим фактор за неговото обновяване и напредък, като предлага на другите един по-богат и по-висок образ на онова, което те биха могли да бъдат.“²

¹ Пак там, р. 141.

² René Huyghe: L'esthétique de l'individualisme.