

# СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“

*Литературно-художествено списание*

ГОДИНА ПЪРВА  
(септември 1919 - юни 1920)



*Ексаибрисът, с който Гео  
Милев е подпечатал почти  
всички книги от  
библиотеката си, е направен  
от него самия*





ВОЙНАТА ПОВИШИ у нашата публика интереса към литература и изкуство. Но трябва този интерес да се насочи в прав път. Защото — печален факт е, че повестите на Дим. Шишманов („Депутатът Стоянов“ и „Хайлайф“) обърнаха толкова голямо незаслужено внимание върху себе си, когато стиховете на Николай Лилиев („Птици в нощта“) преминаха незабелязано, а лирическите поеми в проза на Николай Райнов станаха жертва на една отрицателна критика. Време е литературният интерес на нашата публика да се насочи към по-висши сфери.

Безцелен шум дигна напоследък една статия на Петко Росен по въпроса за условията, в които е поставен българският писател. Отговориха мнозина на тази статия, а един (Ст. Чилингиров) дори в стихове — и то сонети... Напразно! Мнението на Петко Росен трябваше да бъде отминато с пренебрежение, защото е мнение на един озлобен на литературна почва адвокат и защото — стара и известна е истината: че нашата малка страна поставя талантите в трудни материални условия; а за това трябва да се погрижат онези, които са поели върху себе си грижата за народните съдбини — не само за границите на българското царство, но и за границите на българската култура.

Г. Ст. Чилинзиров, директор на Народната библиотека, отправя няколко „сонета“ против „българските модернисти“ (в. „Зора“, 10 август). Невежеството, което е манифестирано в тези „сонети“, не прави чест на един „поет“, а още по-малко на един „директор на Народна библиотека“; 2. Чилинзиров трябваше да прочете Маларме и Хуго фон Хофманстал (чието име дори не знае, защото го пише „Хофманшал“), преди да си позволи да охули техните имена. А ако след като ги прочете, все пак не разбере нищо от тях, нека остави перото настрана и признае – че това не е позволено на един „директор на Народна библиотека“. А може би той предварително ще отговори – както един негов приятел – че „не е нужно човек да чете чуждите поети, за да бъде поет“; но поне за един „директор на Народна библиотека“ това е нужно.

ДВЕ ИЗЛОЖБИ: на Ел. Консулова-Вазова – в Рисувалното училище, и на Н. Георгиев и Вл. Димитров-Майстора – в Постоянната худож. галерия. Г-жа *Консулова-Вазова* излага маса портрети, цветя и *interieur*'и – блажни бои, гваш, пастел. Във всичко изложено личи опитна ръка, школувана в мюнхенски стил: едроимпресионистични портрети и илюстративносантиментални *interieur*'и, които всеки е гледал, гледал – до омръзване! – в мюнхенските илюстрации „*Jugend*“ и „*Simplicissimus*“... остарял мюнхенски шаблон; и творческо безсилие; най-добрата българска художница страда от липса на сюжети (или композиционно безсилие) и рисува – цветя, портрети, стаи, предмети – дори копия на стари класически картини...

– В Постоянната галерия: едно нелепо съчетание на един провинциален живописец с най-оригиналния майстор на рисунъка у нас. Работите на *Вл. Димитров-Майстора* са известни със своето оригинално предаване на формата, един оригинален импресионизъм на перото, но работите на *Н. Георгиев* се отминават без интерес: това са безцветни шаблонни пейзажи и еснафски-патриотични апотеози на българката и българския войник; – отминаваш. Не е художник всеки, който знае да „рисува“, както „не е писател всеки, който знае да граци“...

## ПОСОКИ И ЦЕЛИ

108

Гео Милев. Том II

Корабът на българската литература – наг какви вълни понесен – от буйния порив на кой голфшром? Към какви брегове напътен – между кои съзвездия? И какъв скъп товар отнася той?

Трябва да се достигне брегът на изкуството – чистото изкуство.

Трябва българската литература да излезе вън от себе си: вън от традицията на националното, съвременното и популярното.

Яворов беше първият, който скъса с традицията на националното, съвременното и популярното (но българската критика не узря отвъд „Калиопа“ и „Арменци“ ...).

Трябва българската литература – както всички други – да излезе вън от себе си. Защото настава ера на пълно юнифициране в изкуството: това е най-важният процес в историята на съвременното изкуство. Българското изкуство, българската литература, не трябва – и не може – да остане изключение: тя трябва да юнифицира себе си с другите литератури; трябва да достигне другите литератури. Това значи: да напусне традицията на националното, съвременното и популярното; да престане да бъде *битова* литература.

Към това са насочени стремленията на една група български писатели, които сивата мъгла на епитетите нарича „модернисти“. Към това трябва да бъдат насочени стремленията на българския писател – иначе той ще остане назад – едно минало приживе.

Трябват усилия. Защото българската литература е останала назад. Трябва да настигнем другите –

онези, които са ни изпреварили. Трябва да направим онези максимални усилия, които можем – и доколкото можем – да направим.

И можем. Други млади и закъснели като нас – унгарци, словенци – правят тези усилия и успяват: защо ний да останем назад, при своята първобитна традиция?

Не съществува „модернизъм“, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано изкуство, юнифицирана естетика. Това е смисълът на съвременната криза в изкуството. Време на велико преселение. Трябва и ний да напуснем брега на традицията – индивидуална или национална – и да заминем към брега на истинното и чистото изкуство.

*Символизъм* – тази гума е само етикет на един – минал вече – литературен бунт. Символизъм не съществува. Пол Верлен: „Който казва символ – казва образ; който казва образ – казва поезия.“ Всяка поезия – всяко истинско изкуство – е символизъм.

*Символ*: всичко в този свят е символ. Нека изкуството черпи теми „от живота“, от света: всичко в света е символ. Боглер:

Природата е храм от живи стълпове –  
и тайнствени слова там често прозвучават;  
през лес от символи човекът преминава,  
и техний роден взор ни гледа и зове.

Когато художникът чувства това, „най-непосредственото отражение на света“ ще бъде не „реализъм“, а свършен „символизъм“. Всичко е символ, всяко истинско изкуство е символизъм. Символизмът не е школа; той е Изкуството.

А защо това изкуство да не се нарече *романтизъм*? Въпросът е въпрос за един излишен термин – въп-

рос за фирмата. Наречете изкуството, ако обичате, романтизъм — т.е. пренасяне на душата в художествения мир на изкуството; само не реализъм — т.е. свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността. Тогава ще разберете думите на Вилйе де Лил Аган: „Има само романтици и глупци.“



## ЕКСПРЕСИОНИСТИЧЕСКА ИЗЛОЖБА

на един български експресионист – Г. Папазов. Експресионизмът в най-новата европейска живопис е логично заключение на основната техническа предпоставка на всяка живопис, на всяко изкуство: стил, *художествена простота*. Разни художници по различен начин достигат тази простота. Съвременните европейски художници достигнаха до това последно стъпало на изкуството, след като изживяха напълно цялото старо изкуство – от класицизъм до импресионизъм. Г. Папазов обаче не е изживял предварително това старо изкуство, за да може да достигне до едно ново изкуство на вътрешния стил и художественото опростяване; напротив: няколко неговии картини, рисувани не в „експресионистически“ стил, показват, че художникът е още ученик дори в „старото изкуство“. Картини като „Залез слънце“, „Пролет“, „Утринна“ и други десетина още са работа на най-непохватна лобителска ръка. Чувства се, че художникът е преминал към „експресионизъм“ не затова, че се е стремил към стил и простота, но затова, че е неспособен да достигне стил и простота. И той не е разбрал и не знае, че експресионистичният стил не е безстилие! Това още повече показва, че неговият „експресионистичен“ стил е само един маниер, само едно безпринципно и непохватно подражание на онази модерна живопис, която художникът е видял във Виена и другаде. Ако Г. Папазов рисува портрети с изкривени зелени лица, както прави Марк Шагал напр., или ако цапа петна на картините си, както правят Оскар Кокоска, Кандински, Бауер или Паул Клее, това още не значи, че той е експресионист като тях. Неговият експресионизъм е лъжа, която не може да излъже вещица зрител: че г-н Папазов притежава преди всичко талант.

СП. СЛЪНЦЕ, год. I, кн. 7–8, ред. В. Добринов. Само три критически статии правят впечатление – и то лошо впечатление: за Николай Райнов от В. Добринов, за Николай Лилив от Малчо Николов и за Д. Шишманов от Цв. Минков. Статията на Добринов за „Литературните ценности у Н. Райнов“ е още една отрицателна статия за този автор въпреки желанието ѝ да бъде положителна. Критикът разглежда „Между Пустинята и Живота – лиричен роман“ – и след като изрежда маса цитати из разглежданото съчинение, рубрицирани под маса обяснителни плакати върху кинематографическото платно: „Лиричен роман! – Зараждане, развитие и установление на гения! – Голямата наблюдателност на детето Исус! – Малкият Исус мечтае Син Божу във от себе си! – Геният се дири, смътно съзнаващ призванието си! – Млад гений! – Геният слуша в себе си своето призвание! – Исус млад философически гений! – Това е отдаването на гения! – Исус в поетически екстаз! – Решително да! – Исус проповядва с вдъхновение!“ – и пр.; след всичко това критикът прави заключение: „Кой роман е лиричен? Лиричен роман е оня, който рисува душата, който открива пред читателя нейните бянове, страдания, радости и разочарования...“ „Думи, думи, думи!“ – казва Хамлет; всеки роман е такъв – и Бурже, и Мопасан, и Балзак. „Лиричният роман е анализ на велика душа, радваща се или страдаща. Именно анализ и само анализ.“ Г. Добринов се движи в една област, която е покрита за него с ноц, той оперира с понятия, които му са неясни: „лиричен роман“ не значи *анализ*; защото лирика не значи анализ. Лириката е

*синтез*; синтез е въобще изкуството. Аналитичният метод не е метод на изкуството.

Статията на г. Цветан Минков се занимава с един „Излишен свят“ – света в повестта „Хайлайф“ от Д. Шишманов. Още една критика за този белетрист. Изглежда, че всеки български критик се смята дължен да каже една добра дума за двете неговии повести. Г. Цв. М. казва, че „книгата „Хайлайф“ не е написана художествено“; че „повестта няма художествена сложестивност“; че въобще у Д. Шишманов „няма художествен стил“; че „неговите книги не доставят дори една обикновена естетическа наслада“; но критикът заявява, че „в наши дни естетиката малко би услужила на живота. Злото в света не може да се премахне с кодексите на красотата“... Една прокламация на суетния и скверен делник в българската литература! Г. Цв. М. ни задължава „да благодарим“ на Д. Шишманов, защото ни е подарил в книгите си „живота на един безполезен, на един *излишен свят*, който живее в пороци, предразсъдъци и глупав разкош – един никому непотребен свят“ – един никому непотребен писател и никому непотребна критика за този писател. – Ниш не искаме „да благодарим“ за това! Защото не мислим и не вярваме, че „повестите на Дим. Шишманов са първите сериозни стъпки в българската литература“; че „те са признак на отрезвление у българския писател“; че „тия повести посочват пътищата, по които ще се развие българската литература“; но напротив: че те са най-несериозната стъпка в българската литература! най-голямото заслепление на българския писател! и че не по пътищата на „Хайлайф“ и „Депутатът Стоянов“ ще се развие българската литература! – Защото – както казва сам критикът – „Хайлайф“ не е художествено творение; защото в него няма „дори една обикновена естетическа наслада“... Защото: българската литература още не знае, че „литературата“ не значи „писменост“, а – изкуство.

## ФРАГМЕНТЪТ

114

Гео Милев. Том II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Минимум от средства: съгъстяване: фрагмент: стил.

Не само една откъслечна мисъл – афоризъм – е

фрагмент. Днес цялото изкуство е фрагментарно. Стилът довежда до фрагмент.

Стил: синтез: фрагмент.

Изкуство: стил: фрагмент.

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

Оттук: голямата сила на фрагмента, на фрагментарното изкуство.

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

Логиката е анализ.

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

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

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

Изкуството гури и изтръгва от нещата тяхна

та есенция; не нещата — а есенцията на нещата; не фактите — а смисъла на фактите: синтез.

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

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

Епос: логика: анализ: обективност.

Лирика: асоциация: синтез: субективност.

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

Изкуството гури и изтръзва от фактите — от нещата — техния смисъл и превръща фактите и нещата — чрез интуиция — в символи.

Омир — Анти-Омир.

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

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

Днес поезията е лирика. Епично творчество в поезията е една невъзможност. Защото съвременната психея не притежава епичната обективност на примитивните омировски времена. (Една забележка: Пенчо Славейковата „Кървава песен“ е абсурден анахронизъм.) Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алюзия — асоциация; синтез; фрагмент.

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

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

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

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

*Миниатюр от средства: фрагмент.*

Историята на съвременното изкуство – лирика, живопис (музиката е сама по себе си фрагмент!) – има пред себе си само фрагменти. Една лирическа поема е създадена от отделни – независими помежду си – образи, които асоциацията свързва в едно цяло – една идея; целта тук не са образите, а идеята – образите са само символи на *идеята*. Абсурдно е да се пита „какво се разправя“ в една лирическа поема. Нищо не се разправя, нищо не се описва, никакви образи не се ри-

сват – образите са само символи и въплъщават идеята. Също и в живописта: днес една картина не „представява“ нищо – никакво дърво, нито кон, нито човек, нито къща – никакво действие между това дърво, този кон, този човек или тази къща; едно дърво, един кон, един човек, една къща и пр., нарисувани в една картина, са само образи, символи, които въплъщават идеята. Затова една картина на някой съвременен художник изглежда тъй фрагментарна, съчетание на отделни фрагменти – отделни образи, които асоциацията – чрез силата на интуицията – свързва в идея. Също и в онова изкуство, което слива в себе си поезията и живописта – словесния и пластичния образ: театъра. В драмите на Стриндберга („Мъртвешки танц“, „Соната на призраците“, „Сънна мистерия“, „Към Дамаск“, „Коронна невеста“ и пр.) и Морис Метерлинк всеки словесен или пластичен образ не е самоцел, а символ, който въплъщава идеята.



СП. „ОБЩЕСТВЕНА ОБНОВА“, год. I, кн. 2. Литературният отгел на списанието не обръща внимание – дори задължава читателя да не го чете: Ив. Вазов, Хр. Цанков-Дерижан, Ст. Чилингиров, А. Карима и пр. Статията на г-р М. Тихов върху М. Кремен – „Живот и изкуство“, – продължение от кн. 1 на списанието, завършва с едно безпринципно заключение, което не показва, че критикът е ориентиран предварително по въпроса „що е живот и що е изкуство“: „Най-висшето достойнство в работите на Кремен е именно това: четем ги и виждаме, че те не засягат нищо повече от туй, което става всеки ден, което е тъй обикновено, че ний едва ли не без всякакво внимание го отминаваме – защото ний възприемаме действителността сега като продукт на вярно и с правдив живот пропито изкуство.“ За жалост! Защо ли трябваше да се изравят отново тези „Схлупени стрехи“ – тази отдавна забравена книга? – „Преглед“: с много гръзко претенциозни думи г. К. Сагаев забранява на Кр. Сарафов да се явява в заглавната роля на пиесата „Дяволът“. Ролята на Дявола допуца – както всяка роля – много и разнообразни интерпретации. Ако Кр. Сарафов дава Дявола не като изкусител-Мефистофел, а като алегория на здравия разум, би трябвало да се гледа как е изпълнена тази интерпретация, а не дали тя се схожда с обикновената интерпретация на ролята или с интерпретацията на критика. Интерпретацията е право на актьора или режисьора. Кр. Сарафов създава в тази роля много и много силни моменти. И тъкмо последното „Voilà!“, което толкова гразни г. Сагаева, е – със своето изпъл-

нение – най-силното подчертаване на *тази* интерпретация, която Кр. Сарафов дава на ролята. Ако все пак изпълнението на тази роля не се харесва на г. К. Сагаев, това не е за това, че Кр. Сарафов не създава ролята като „фикция“ – напротив, тя си остава „фикция“, – не за това, че Кр. Сарафов не притежава баритон, а тенор – а може би за това, че тъкмо за интерпретацията, която иска критикът, е нужен тенор, а не баритон. Но все пак – забележително е в дадения случай неуважението на обществото към един от най-големите наши художници, който би правил чест на всяка сцена! – Хр. Цанков прави преглед на художествените изложби и говори за някакво „художествено изкуство“. – ? – Художествено изкуство?! – Х. К. Т. (ачев) пише за „художествената изложба на Г. Папазов“. Един епизод на тази нещастна изложба: г. Папазов окарикатури несправедливо новата живопис в Зап. Европа, та даде дори възможност на г. професора от Рисувалното училище да се осмели и заговори за „флоризъм, кубизъм и експресионизъм“ – работи, които г-да професорите не ще разберат никога. Макар че заключението на г. Х. К. Т. върху г. Папазов е напълно вярно, не разбираме обаче защо трябваше да му дава съвет, че „е трябвало да използва времето, прекарано в Мюнхен – в изучаване на здравето и солидното изкуство и така подготвен да гоиде и възнее тъгите и радостите на бащинията си“. Кое е това „здрavo и солидно изкуство“? Онова, което „възпява тъгите и радостите на бащинията си“? Нещастно българско изкуство!

ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗЛОЖБА МОРОЗОВ И БОЖИ-  
НОВ в Постоянната художествена галерия. *Морозов* ра-  
боти от 15 години и има претенция за нещо, за кое-  
то няма право да претендира: да бъде художник. Не-  
говите работи стоят по-ниско от най-ниската есте-  
стична преценка; това са шаблонни сладкиши, приме-  
сени с порнографна пикантност – неговите шаблон-  
ни женски тела са съблазнителни за ученичките вари-  
ации на виенски илюстрирани картички; в тях няма  
нищо следа от художествената психологическа дълбо-  
чина на един Климт или Ропс. По изпълнение – коло-  
рит и линия – всичко у Морозова е най-безсмислена  
стереотипия. *Божинов* излага повече карикатури – осо-  
бено няколко карикатурни портрета (на генералите То-  
доров, Жеков и Бояджиев) правят силно впечатление  
с *художествения жест*, въплътен в тях – *стилизация*  
на определена човешка фигура. Божинов схваща мно-  
го добре онава, което е съществено и характерно за  
карикатурния портрет – *подчертаването* на няколко  
основни линии, – което превръща в края на краища-  
та карикатурния портрет в *стилизиран* портрет,  
още по-право казано: *декоративен* портрет (напр. пор-  
трета на Л. Филипова). Същото нещо представят  
и добре известните портрети на Гулбрансон: гротес-  
ката се превръща в декоративна стилизация. Други  
примери освен това: маските на френските писате-  
ли в книгата на Реми де Гурмон „Le livre des masques“,  
рисувани от Valoton, и тези на немските писатели в  
книгата на Möbius „Steckbriefe“, рисувани от Bruno  
Paul. Този вид карикатурна живопис (карикатурният  
портрет като стил) навежда на един интересен въп-

рос: границата между *стилното изкуство* (примитивизмът като подчертаване на основните ритмични линии) и *карикатурата* (гротеската като подчертаване на основните ритмични линии). Въпросът е важен и интересен, когато се насочи към съвременната *експресионистична живопис*, поставена върху принципите на стилния примитивизъм. Там насочват въпроса и карикатурните портрети на Ал. Божинов. Същият е случаят и с неговите морски пейзажи с големите ултрамаринови плоскости вода – нещо, което не се нрави дори и на художествените критици. Не че Божинов отива към експресионизъм – но трябва да се установи фактът, че той третира *формата* с примитивистичния маниер на експресионизма; а експресионизмът, разбира се, почва откъдето третиране на формата.

СП. „СЛЪНЦЕ“ (кн. 11–12) под редакцията на В. Добринов бие тревога против ВЕЗНИ и „хората около ВЕЗНИ“... Това са две-три памфлетни статийки от знаменитото трио: В. Добринов, Цв. Минков (печалният адвокат на Д. Шишманов) и Малчо Николов – трима, които проявяват еднакво силно съревнование да грабнат първенството на идеолози на еснафския вкус в нещастната българска литература. Концертът е повече от комичен. Списание то не разполага с място за рецензиране или отговор на подобни памфлетни недоразумения – а любителят на куриози може да ги подири сам в сп. „Слънце“, кн. 11–12. Натоварен съм от „хората около ВЕЗНИ“ – не да отговоря на споменатите господа, а само да цитирам следния пасаж от една статия в сп. „Зетя“, кн. 2: „Ще дойде онзи, който има право да говори, и той ще донесе скрижали за глупците; а техен скрижал е открай време не Поезията, ами онова оръжие, с което преди векове Самсон изби филистимяните: този скрижал им служи в същото време и за хранене.“

Не зная дали не се ръководи от принципите на споменатите трима господа и авторът на *Пир в Канна*, г-р К. Гълъбов. Той вече на няколко пъти издава едно съкровено желание: да се прояви като голям критик. Веднъж: със статията „*Език, драматично движение и таринизъм у Н. Райнов*“, печатана преди месеци в сп. „Сила“ и препечатана в сборник „Жътва“, а сега с цикъл статии във в. „Напредък“ (края на м. ноември), озаглавени: „*Върху няколко имена в сборник „Жътва“* – т.е. върху съвременната българска литература. Базата, на която са положени критическите

статии на г. д-р К. Гълъбов, е онова, което той е научил от своите професори в Германия. Затова неговите статии са препълнени с академичен педантизъм, правят впечатление на семинарно изследване. Това личи най-ясно в статията за Н. Райнов; г. д-р К. Гълъбов разбира метрика, алитерація, ритмичност, стилистика – но няма онази критическа пронизателност, с която би могъл да открие *същественото* у Райнова; той вижда само външното, формалното, филологическото. Това не е критика на художествено произведение, а филологически разбор на някой езиковен паметник по изданията на Lachmann или Graup... Филологическият багаж на г. д-р К. Гълъбов не му дава право и сила да се занимава с естетически анализ на художествени произведения, с литературна критика. Защото литературният му багаж изглежда да е доста слаб. Той говори за „маринизъм“ у Н. Райнов – и пояснява: „това име служи в литературата като синоним на тази склонност към описване бруталното и грозното“. Тия думи издават слаба начетеност по литературната история: маринизъм значи прециозност на израза, езиковна афектираност – това е език на Молиеровите „Précieuses ridicules“, езикът на обществото през цяла една епоха. По този въпрос г. д-р К. Гълъбов може да се справи с енциклопедическия речник на Larousse или Brockhaus, или дори – както ми съобщават – с лекциите на проф. Шишманов по сравнителна литературна история на 16 и 17 век. Още поясно личи литературнокритичната неориентираност на г-р К. Гълъбов в статиите му във в. „Напред“. Написани преди всичко на вестникарски жаргон, тези статии изглеждат да са изникнали върху един само твърде прост принцип: да се угоди на общия, традиционния, средния софийски вкус – макар че авторът говори твърде често за голяма „*вкусова куатура*“. И затова критикът си позволява такива нелепи и без-

принципни съпоставяния, като напр.: Николай Лилиев – К. Константинов; затова той си позволява да отрича с менторския тон на голям авторитет – с две думи и винаги с личното местоимение I лице; затова той смело заявява как би трябвало да пише едикоу си, какъв трябвало да му бъде стилът, като забравя немската поговорка „der Vogel singt, wie der Schnabel ihm gewachsen“; затова той намира случай на няколко пъти да се пошегува с изтърканата и безсмислената фраза „декадентски, модернистични увлечения“; затова, най-сетне, той разбива с един замах следната поема на Н. Райнов:

#### ЛОРЕНЦО ВЕЛИКОЛЕПНИ

Не ме буди,  
че в строги сън ще трепне  
сълза по челото замислено – и свог  
потоп от вопли ще опръска! –  
В гърди  
кръв блудна ще залепне –  
кръв черна на безверен рог.  
Ще съска  
през векове злодейски меч.  
Замислена во мрак глава ще сепне  
вървеж на плахи стъпки. Ход  
ще опетни  
с нехвела реч  
съня на Този, що светът назва Великолепни.  
– Окален форум ще раздупли мудро  
порфирата на гни –  
позор и грях.  
Палацо Векио ще ви разправи чудно,  
що мислех и що бях.  
През съсипни  
предградие позорно и безлюдно  
ще сине векове уплашени сълзи.

В гушата ми пълзи  
 разпътен змей на страст и бясна мощ.  
 ... Не ме буди! – Когато морна нощ  
 кръз лиха суета  
 драперия размаха, та бясно фуриозо  
 в сребристи змии  
 разсипе звуци по света,  
 възкръсвам аз – от мрамор сянка – и гърми  
 изваяната мъка на печален Пенсъерозо.

Да наричаш това „формена глупост, гавра с вку-  
 са на четеца“, значи, че четецът е без вкус и усет за  
 гушата на словото... И да говориш след това – и пос-  
 тоянно! – за „вкусова култура“, когато сам си напи-  
 сал стихотворения като напр.:

Аз искам вечно да живея  
 кат огън, камък и вода,  
 да плача вечно и да нея –  
 да бъде злато и ръжда!

Или:

КОЗЕЛ  
 Козел пред мен се в миг изпречва,  
 изникнал сякаш из земята...  
 Две очи лъщят  
 отпред във кървав блясък,  
 гриба златна на *тилт*.

И много такива още. И няколко месеца след то-  
 ва да отричаш „вкусова култура“ у хора, които са до-  
 казали, че имат такава много повече от тебе? – Про-  
 чее, един литературен анекдот, с който трябва да  
 се ликвидира.

Всичко това – съществуването на критики ка-



то тези на Добринов, Цв. Минков, Гълъбов, на дори най-сетне и Петко Росен – показва само едно: че има още хора, които се гържат здраво за издъхващата – или издъхнала вече – традиция в българската литература, традицията, която изпуца последния си агоничен стон чрез *епигонската* литература на днешния български писец, в защита на когото излизат (и с какви конвулсии) споменатите по-горе критици. Ний обаче виждаме ясно развоя на българската литература – предопределен и неотвратим, – развой отвъд днешната епигонска традиция: и оттук: нашето спокойствие и авторитет. Достатъчно е да отбележа един само исторически факт: де е Вазов, де е Кирил Христов? – Минало! Литературната съдба на последния – това е съдбата на цялата българска литература, в която днес зее пролом между традицията и – онова, което иде. Кирил Христов умря като поет още в 1903 със своите „Избрани стихотворения“; той не написа нищо след това – защото чувстваше, че няма смисъл да пише повече така, както бе писал; почувства себе си без почва – и дерайлира: написа знаменитото „декадентско“ *Intermezzo*, а после – без път и го днес. Остана ли някой след него? „Реализмът“ в българската литература изживя себе си във Вазов и К. Христов. Този последният е последният от една изчезнала династия – Последният Абенсераж:

„Плачи като жена днес за короната, която като мъж да опазииш не можа!“

Това е смисълът на днешната българска литература; ний го знаем и затова сме спокойни пред всяко враждебно мнение: то е конвулсия на издъхващата традиция.

GUSTAV KLIMT (1862–1916) бе глава на новата живопис във Виена. Ученик на пищния и натруфен Макарт, Клилт остави след себе си ученици като Егон Шиле и неоготика Оскар Кокошка. Заедно със Сезан, Ван Гог, Ходлер, Гоген и Мунк, Клилт е един от пратоците на съвременната живопис; един от ония, които показаха, че изкуството не е пленник на реалността, на видимата цветна форма, а обратно: видимата цветна форма е пленник – роб – на фантастичните форми и краски. Неговите образи са винаги видения на нажежената душа, която разчупва и стилизира външната форма в студения блясък на иреалния символ.

**РЕПРОДУКЦИИ НА ТВОРЕБИ  
ОТ БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИЦИ ВЪВ 'ВЪЗНИ'**



Пролет

*Мирчо Качулев*  
Годишните времена



Лято



Есен



Зима



Сирак Скитник Илюстрация към `Марionетки` от Чавдар Мутафов



*Пандо Киселичев*

Загадка



*Стоян Райнов*  
Винетка



*Васил Захариев*

Грехът



*Стоян Райнов*  
Рисунка



Гирак Скитник

Рисунка от серията 'Български балади'



Васил Захариев

Голгота



*Иван Милев*

*Звездна мъка*





*Иван Бояджиев*

Ѕзда през ноцта



*Иван Бояджиев*

СЪН

КАНДИНСКИ (1866, Москва) е фокус на всички пътища в развитието на съвременната живопис. Голям естет на новото пластическо изкуство, той лелее в своето творчество зародишите на всички нови течения: по един ослепително логичен път той е преминал всички степени в последователното развитие на основния принцип на всяко изкуство: *простотата*. Той сам казва за себе си: „Моите картини показват, че целта ми е останала една и съща и с течение на времето е добила само повече ясност и че цялото мое развитие като художник се състои в *концентриране на средствата* за постигане на тази цел, които се отърсваха постепенно от всичко странично, подробно и излишно.“ – „Моята цел е: да създам чрез средствата на живописта такива картини, които да живеят като *чисто пластически (художествени) същества* свой самостоятелен, интензивен живот. Моята лична особеност е способността – да освобождавам звука на вътрешното чрез ограничаване на външното. Краткостта, сбитостта е моят най-любим начин на израз.“

В своето развитие от 1902 до днес Кандински е довел принципа на опростяването, краткостта и намаляването средствата до последния логичен предел: *до последния възможен минимум*; в този смисъл той е фокус на цялата съвременна живопис – най-чист олтар на нейния принцип: *простотата*. Започнал с колоритните ефекти на *неоимпресионизма* (той е страстно влюбен в колорита), Кандински тръгва по пътя на едно естетическо отлъчване от веществото, от формата, която владее още в импресионизма, и достига до удивителния минимум от средства – *боя и*

*линия* (първичните елементи на живописца) – които му доставят абсолютния *експресионистичен* художествен израз. Това е последното стъпало на живописца: живопис, освободена от оковите на външната, близко понятната форма, освободена от необходимостта на реалистичната алегория. До този последен резултат Кандински е стигнал по един свършено независим път – и това именно му дава мястото и значението на нов Колумб в изкуството, подобно Mallarmé – с чиято естетика неговата (на Кандински) естетика е в пълно единодушие. Абсолютно музикалното *слово* на Mallarmé е идентично с абсолютно музикалната *краска* на Кандински. Кандински е епоха в модерната живопис. По неговите стъпки вървят Карл Бауер, Шукенберг, Мухе, Арнолд Топ, Гончарова, Нел Валден и др. Картината „Песента на Волга“ е от началния му неоимпресионистически период.

КАЦУШИКА ХОКУСАЙ (1738–1849) е в историята на японското изкуство името на онзи художник, който – след началото на Утамаро и смелия прелом на Шараку – издига това изкуство, японското, над традиционния предел на националното и – до предела на една космическа същност. Целото на Хокусай е цял огромен мир. Той доведе цветната японска гравюра на дърво до последна висота – и означи по този начин нейния край; чрез японската живопис каза последната си дума. В неговите знамена „призраци“ или в неговите пейзажи („Прочути мостове“, „Сто изгледа на Фуджу“) живее гигантският размах на един голям художник, който грабва формите на външния свят, за да създаде от тях груги, художествени форми. Но този голям художник трябваше да умре в дълбоки старини от глад, премазан от омразата на своя народ – защото гръзна да извади японското изкуство от отъпкания път на остарялата благороднишка традиция и да го тласне по стръмната пътека на универсалното художествено творчество.

МАРК ШАГАЛ (Русия). Карл Айнщайн пише: „Отричането на действителността не значи нищо, а още по-малко – утвърждаването на действителността; художественото почва с гумата „гругояче“. И това е може би изкуството на Шагал, много повече, отколкото това на всички грузи експресионисти: „гругояче“. И затова може би в един разговор с Айнщайн той ми говореше с увлечение и твърда увереност: „Това, което е Бодлер за новата литература – това е Шагал за новата живопис.“

В такъв случай за грузия голям русин в новата живопис – Кандински – трябва да бъде запазено едно сравнение с Маларме, като не се забравя, че виенчанинът

ОСКАР КОКОШКА (р. 1886), „неоготикът“, който изхожда от Климт и Мунк и подири изход от импресионизма към експресионизма, стои в началото на цялата европейска живопис от 15 години насам.

КОЛЕДНИ ИЗЛОЖБИ. Когато вляза в българска някоя изложба – безразлично коя, те са все еднакви, – аз се чувствам веднага принуден да обиколя всички картини колкото се може по-скоро, защото не намирам храна за вниманието си – именно за вниманието си – и бързам да изляза: просто без впечатления, а за естетически емоции – и гума да не става. Аз не виждам в никоя изложба това, което очаквам да видя, а тъкмо онова, което ми е омръзнало да гледам: гърво, поле, море, къща, волове, човек, момиче, небе, перспектива, анатомия... Докога ще трябва да се мерят с един относителен критерий всички произведения на българските художници – относително едно към друго, а не относително към един общ художествен идеал? Българската живопис стои открай време – все на едно и също – и то много ниско – стъпало: просто учебно третиране на „формата“. И нито един български художник не схвана до днес онзи прост основен принцип на всяко изкуство: изкуството не е „третиране на формата“. Девизът, що времето налага на днешния български художник, гласи: Напуснете простото третиране на формата! Художественото произведение не е формата; не формата живее, създава, изпълва едно художествено произведение, а *художникът*. В никоя картина на български художник, в никоя изложба аз не съм видял художника, а само – „третиране на формата“: гърво, поле, море, къща, волове, човек, момиче, небе, перспектива, анатомия.

*Христо Каварналиев* третира в Постоянната худож. галерия – морето: „морска изложба“: вълни, води, вълни, с бряг, без бряг – и когато стигаш до чет-

въртата стена на салона, иска ти се – да не гледаш повече; защото няма да видиш нищо ново освен: вълни, води, вълни, с бряг, без бряг... Или най-много – хора на брега: бедни, стари, à la Либерман. Зрителят не получава никакво непосредно впечатление, а само относително – в сравнение (безспорно, много повече третира морето Атанас Михов, а водната плоскост – Никола Петров или Борис Днев). Скулптурите на *Георги Белов*, с които са промесени морските пейзажи на Каварналиев, са моделиране, а не стилизиране: което е възможно, разбира се, само при смел замах на художника, за когото формата не е цел, а – материал.

*Изложбата на Южнобългарските художници* в салона на Рисувалното училище не е по-лоша, ни по-добра от всички подобни ней колективни изложби. Там е Антон Митов (син), неговият съперник, пловдивският художник Гочо Савов, там са всички художници от Южна България – до Кожухаров и Пюдженев. Преминаваш през всички този „импресионизъм“, в който се отличават най-вече *Пюдженев* и *Вл. Димитров*, преминаваш, като пренебрегваш с усмивка пазарите и харманите на А. Митов и Гочо Савов – за да спреш вниманието си на две само по-интересни работи на *Георги Машев*: „Балада“ и „Поход“, в които проличава отричане от обикновеното третиране на обикновената външна форма. Машев поставя формата върху крилето на едно романтично въображение, обаче опасно е – да не би романтичната идеализация да го доведе до шаблон, нещо, което се е случило с много художници – между тях Бьоклин. Отсечената контура обаче го води към декоративен маниер, т.е. – към по-свободна и независима стилизация. Особено ярко се отделят от всичко останало в изложбата работите на *Сирак Скитник* (П. Тодоров) и *Иван Бояджиев*. Това са може би единствените български художници, които



скъсват решително и смело с досегашната импресионистично-академична традиция (рутина по-право) в българската живопис. В техните работи „третирането на формата“ се изменя в свободно действие с форма — по законите на художествения произвол и върху основата на художествената стилизация. В „Пътналата катедра“ на *Сирак Скитник* външната форма изчезва окончателно като такава, за да се превърне в художествена форма, т.е. — символически елемент в художествената композиция. А композицията — един смел произвол — създава с голяма широта идея на мистична легенда; във формите — линии и бои — е включена идеята, която е една абстракция и достига в душата по непосреден път, който не може да бъде интерпретиран чрез никакво логично посредничество. Същото — в „Целувката на Юда“ и „Поем“. Един познат ме спира пред работите на *Ив. Бояджиев* и ми казва за „Манастира при Своге“: „Да, хубаво — но като декоративна живопис...“ Той забравя — или не знае, — че декоративното е последната цел на всяка живопис, на всяко изкуство.

ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ (концерт от негови композиции, изпълнени от него самия и Гвардейския оркестър под диригентството на маестро Атанасов в Народния театър на 18 януари 1920 г.). – Владигеров е първият у нас, който се мъчи да извади българската композиция из нейния традиционен път и да я насочи в новия път на модерната европейска музика; музиката, която има за родоначалници Bach, Beethoven и Wagner, започва с Debussy и притежава днес Cyril Scott, Ferruccio Busoni и др. Тази музика скъсва принципно със старата хармонична музика – музиката на мелодията; тази музика отрича и отхвърля музиката като мелодия. За да остане само: музиката като звуково съчетание – акорд. Това – по пътя на контрапункта – води към едно композиционно усложнение (техника) – но от друга страна – води към едно просто прозрение на целта – *простата* цел – на музиката и всяко изкуство: непосредното въплъщаване в художествени форми на известна идея, недоловима чрез обикновените логични (*противни на художествените*) средства. Може би у Владигеров не съществува това *логично* схващане на психологическия преход от идеята към създаването на художествената форма, но толкова по-добре: неговите композиции показват, че той го схваща *интуитивно* (независимо от голямата музикална култура, която той безспорно притежава). В неговите композиции личи едно желание да се изтръгне от шаблонния ритъм на мелодията, на безсъдържателната хармония (което впрочем не е още достигнал напълно) и да се въземе до едно непосредно контрапунктално създаване на музикални художестве-

ни форми, положено върху ритъма на известна недостижима логично идея: посред неясните акорди на цигулки под сурдинка прозвучават внезапно и гръмко фанфари — и нашата публика не разбира това, остава в недоумение, и не награждава композитора с ония бурни аплодисменти, с които награждаваше Д. Караджов напр. — друг български композитор, застанал на чужда — не родна, не национална — художествена почва... Но Караджов е по-понятен — както Щраус е по-понятен от Рихард Вагнера, по-шаблонно сладък от Вагнера... *Сладкото* обаче е нехудожествен елемент и днешното изкуство не иска да го възприеме дори и в неговата осмислена форма — ритмически опростената хармония на Шуман и Григ. Тези мисли и схващания са интуитивно познати на Панчо Владигеров и той се стреми към едно непосредно синтетично създаване на музикални ритми, без подслада — и създава новото в нашата музика: новото, от което старото се уласява.

## СТЕФАН МАЛАРМЕ

138

Гео Милев. Том II

Всемирната поезия не познава друг учител, около когото с искрено страхопочитание да са стояли събрани всички поети на едно младо поколение, заслушани в пророческите му думи: както някога, във времето на великите учители – Буда, Платон, Исус, Апостолите. Среда, салон Маларме: забулен от дима на своята знаменита лула – неговите бавни думи са разкривали видението на едно ново изкуство: откровение на бъдещето.

Името *Маларме* е – епоха и начало: епохата на символизма; началото на постигнатия художествен идеал.

Делото на Маларме е – дело и желание: неговата поезия и неговата естетика. Делото на Маларме – стихове и проза – е устрем на неговото желание към образа на абсолютната поезия – абсолютното изкуство.

Поезията на Стефан Маларме е възвръщане на художественото творчество към първоизточника на всяко творчество: космосът и космическите елементи: идеите. Неговите поеми чрез нагледни образи, съчетани от звук и видение – довеждат гушата непосредно пред лицето на Безкрайното. Тук има и „декаданс“, и „мистика“. Бялата и зрачна поезия на Стефан Маларме е може би най-благородният израз на всеки „декаданс“ (декаданс на реалността под мистичния шум на бяновете!).

Живот и Дело са едно у Маларме: художествено видение.

Видението е бяло изваяние. Красота сред прозрачност. Безплоден метал – безстрастно злато; безплодно:

– злато девствено, без мирис,  
в жестокия свой блясък, в своята бледност,  
едни с мраза безплоден на метала. –

„Идеята за девствеността“ – логичен плод на еклезиаста и всяко обезверяване на действителността – крие в себе си смисъла на изкуството; нещо повече: на всеки висш живот: безплодно, безцелно: С ъ м. Битие без социално приложение: Абсолют:

– Нито искам аз,  
човешко нещо – мрамор аз. –

„Идеята за девствеността“ – презрение на всяка материална действителност – се доразвива и слива с идеята за смъртта: последната безплодност, последния абсолютизъм. Това е образът на живота у Маларме – и образът на изкуството. Животът и изкуството са едно: красота в себе си – и една тяхната цел: смърт в себе си.

От това гледище диалогът „Иродиада“ е средоточие в поезията на Маларме, образно формулирана в стихотворението „Prose pour Esseitnes“, което един критик (А. Thibaudet) нарича l'art poétique на Маларме. В диалога „Иродиада“, в идеята за девствеността, са включени всички художествени извори и всички елементи на художествено творчество, от които Маларме създава своята поезия: изискаността на стиха и езика, склонността към старинното, любовта към жилището със старите мобили (и бягството от живия лабиринт на външната природа) и най-сетне: самовластие то на словото в поезията като единствен път за постигане на стилизиран художествен ефект.

Простолюдната легенда на Маларме е стилизирана в епитета „тъмен поет“ (un auteur difficile). Това казва Емил Фаге, Брюнетер заявява, че „не можал да

го разбере“, а англичанинът Edmund Gosse се „мъчи“ да го разбере... Маларме е „тъмен поет“ за ония, които не могат да видят — и искат да видят в художественото произведение само известен факт. За Маларме обаче — от художественото гледище — е презряно намерението на художника — поет, живописец, музикант — да изобрази в своето творение веществения факт; не факта — а смисъла, душата на факта: идеята. Това — по примера на музиката — той иска да изобрази само чрез едно истинско художествено средство: словесния образ; Словото — като съчетание на известно пластическо видение (понятието) и самият звук (музиката) на словото. Съчетанието на ред такива словесни образи създава (материализира като видение) идеята. Така че: една поема на Маларме изглежда като произволно съчетание на много откъслечни — без видима логична връзка — словесни образи, които обаче тънко чувство — интуицията — свързва в едно цялостно видение: словесен образ на една идея. Художествената техника в поемите на Стефан Маларме е основана, така да се каже, върху музикалния закон на контрапункта; защото по друг начин не може да се изрази — или събуди — известно видение из кръга на Абсолютното.

Към тази (мистична в основата си) цел е бил насочен устремът на Маларме. Неговото дело е борба за завоюване на тази цел: поемите му, а също и естетическите му статии. Те — естетическите статии на Маларме — не са тълкуване на „тъмната“ му поезия, а — борба за своето изкуство: борба за неговото освобождение из оковите на слепия веществен реализъм. В критическите статии на Маларме се намират златни букви за всяко антиреалистично изкуство.

Затова Стефан Маларме стана средоточие на оная литературна школа, която излезе в откритата борба срещу реализма — плод на материализма на 19 век:

Символизма – а днес, когато тази школа не съществува вече, остана – Маларме – като първоизточник на цялото съвременно изкуство – тласък на неговото сегашно и бъдещо развитие. Безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име „Експресионизъм“, черпят от Маларме сила за своя устрем към общата, последна цел на изкуството: постигнатия художествен идеал.

## ЕЗИКЪТ

142

Гео Милев. Том II

Предварително и неотвратимо условие за художествено творчество е – материалът; художникът трябва да владее боите и рисунъка, музикантът – гамите и хармонията, поетът – словото, езика. Поетът е длъжен да владее езика така, че да чувства ръката си свободна за най-смел замах, за неограничена от нищо игра – „licentia poetica“. От писателя не се иска филологическо, а психо-естетическо познаване на езика – езика като материал за художествено творчество, а не обикновен човешки израз на мисли, описание на вещи и случки и пр. Въпросът е: българският писател, българският поет, българският език. Отговорът е сърцераздирателен: българският писател не знае български език. Ний нямаме един определен от гълга литературна традиция, установен в своите богатства *литературен език*, защото нямаме литературна традиция. Днес ние слагаме основите на литературна традиция – и трябва същевременно да положим и основите на литературен език. Този, който полага основите на литературна традиция – той полага и основите на литературен език: *писателят*. Не филологът; литературният език няма нищо общо с филологията – и той ще бъде създаден, нашият литературен език, не въз основа маса филоложки издирвания в областта на старобългарската морфология, етимология и пр. – а въз основа живия – днешния – български речник. Бедата е там, че има мнозина, които мислят, че нашият литературен език трябва да се *реставрира*. Нямаме какво да реставрираме, а трябва да създадем, да установим създаденото. Типичен и известен реставратор на някакъв въображаем чист ли-



тературен български език е Балан; неговият език е рожба на филоложка вманиаченост и езиково невежество – балановския език не говори нито един жив българин. И скръбно е, когато по негов ум се повличат и писатели, и поети – и пишат „вси“ вместо „всички“, „заустина“ вместо „наустина“ и пр. Това не е чистота, а нечистота – забъркване – на литературния език; защото е безсмислено да казваш „заустина“, когато всеки българин казва „наустина“... Но целта на тия и други, още по-чудовищни балановски абсурди е друга – и похвална: да се очисти българският език от всевъзможни чужди примеси – руски най-вече; всяка крайност е абсурд – без смисъл и оправдание. Абсолютните пуританци в българския литературен език не искат да оставят *нито една чужда дума*; и се получават нови безсмислици, като напр.: „безобразно“ вместо „безформено“, „скупно“ вместо „заедно“, „балкан“ вместо „планина“ и пр. Абсолютното пуританство постига по този начин тъкмо обратен резултат: не „чистота“, а нечистота в езика. Излишен и безполезен е този пуритански сецесионизъм на някои български поети, това разчленение – вместо сдружаване – на общите усилия за създаване на общ литературен език. А целта е: да се утвърди – не да се измисли – българският литературен език. Нека се съзнаят преди всичко неговите елементи: български и чужди. Да – обаче чуждите! Разбира се, те не са никому желани, но тяхното унищожаване днес е също тъй безсмислено, понеже тяхното съществуване в българския език е наложено може би от нуждата; т.е. тяхното съществуване в нашия език трябва да се смята по-скоро за богатство, отколкото за нещастие. Друг е въпросът – когато се натрапват на езика ненужни чужди думи или руски форми на български думи и т.н.; а това е толкова лошо, колкото и насилственото вмъкване в литературния език на чисто диалектич-

ни елементи (чрез Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Елин Пелин и др.) – като напр. и най-вече: „со“, „во“; каква гума е „со“ – българска? Кой говори така? Дори сам писателят, който я употребява, не говори така!

Чистота на литературния ни език ще бъде постигната само тогава, когато от целия употребяван днес в книжнината речник се задържи и утвърди всичко онова, от което *литературата* има нужда: трябва да се запазят всички гуми – с изключение на диалектичните; някои всекидневно употребявани турски гуми, срещу които нямаме равнозначни български; ония руски гуми или български с руски окончания, които са узаконени от дългата употреба и са в същото време незаменими с други, чисти български гуми; руските форми на известни гуми, когато придават особено значение, друг нюанс на гумите – напр.: падане и падение; всички други чужди гуми, без които не можем, понеже или изразяват понятия, за които ний нямаме гума, или пък придават на известно понятие *особен дъх*, нужен за художествената работа на поета. А днешното езиковно пуританство, проявявано от някои писатели, е заблуждение, което може да има много известно индивидуалистично значение.

ГЕОРГ ТРАКЛ (бележка към разказа му „Преображение на Злото“). Роден в Залибург, 1887, починал на 3 ноември 1914 в Краков. Дълги недели поход като санитарен подпоручик с една санитарна колона през Галиция. А след това – бърз поход към Гродек, един санитарен пункт, без лекари и превързочен материал. След пет дена, прекарани там, той искаше да се убие. Той стенеше: „Не, не мога вече да живея, трябва да се застрелям.“ Другари се опитаха да го успокоят, отнеха му револвера. Но един полкови лекар съобщава това в етапното комендантство и след няколко седмици, след като Тракл бе се вече овладял и спокойно и безукорно гледаше службата си, получи се при Тарнов заповед да се върне в Краков. Той мислеше, че го пращат на служба в някоя военна аптека. Но за негов ужас, оказа се, че той е откомандирован за надзираване на душевното му състояние в Краковската гарнизонна болница. От 10 октомври нататък Георг Тракл не може да спи нито една нощ вече, обладан от страх – лудост на преследване, – че един ден ще бъде обесен като предател. Тракл пише на един приятел: „Моето здраве е, изглежда, малко разклатено и често изпадам в неизречима скръб... Телеграфирайте ми няколко думици.“ Може би безкрайната меланхолия на един затворен в тясната болнична килия би се поправила чрез уволнение и домашно, приятелско лекуване? Една слаба треска, след това ангина дава повод на лекарите да го задържат в мрачната болнична обстановка, което е могло да произведе върху Тракла само едно впечатление: че скоро ще бъде осъден и екзекутиран. В едно писмо от 27 октомври той съобщава, че се готви за смър-

тния си час, и пише: „Аз се чувствам вече почти на другия бряг на живота.“ – И освободи се от ангината и тясната болнична килия на живота.

Ординарецът на Тракл, към когото неговият господар се е отнасял винаги с доброта и е споделял братски всеки обед и вечеря, рудокопът Матиас Рот, пише: „А пък мене моят господар ме жалеше всякога и добре ме гледаше, и това няма да забравя никога... Аз ще си спомням всякога за моя мил, любим, незабравим господар и че той трябваше да загине по такъв злочест начин. На 3-й вечерта той беше добре и по братски ми каза в 6 и половина часа, донесете ми утре в 7 1/2 кафе и ще спя. А на 4-й беше вече друго, моят мил господар нямаше нужда от кафе, защото госпoг го бе повикал при себе си.“

Ординарецът занася кафето навреме, но вижда през дупката на вратата как неговият господар лежи в леглото със затворени очи, тежко дишащ, и не иска да го разбуди, него, който не е спал толкова ноци дотогава. Но тъй като Тракл дълго след това не ставал, ординарецът се върнал с един болничен служител: те викали, блъскали, пръскали с вода – Тракл лежал неподвижно, без да отвори очи, и само гърдите му се повдигали в тежка агония. Идват лекари и не пропускат вече верния ординарец в стаята! Полските служители го изхвърлят навън. До късна вечер Тракл лежи неподвижен, само сърцето му бие бурно. На 4 ноември сутринта тялото му бе покрито с плащаница. В болничния параклис свещениците опяват наведнъж седем ковчега, които слугите отнасят във военните гробища. Единственият присъстващ на погребението на Георг Тракл бил рудокопът Матиас Рот.

Така описва Алберт Еренщайн последните дни на младия поет, за да продължи:

„Неговият живот беше винаги засенен – кротка меланхолия пред смъртта, която той виждаше постo-

янно пред себе си, лъшкане пред разтлението, което той постоянно чувстваше. Понякога все още го рагваше сумракът на гората, а след това той диреше отново утеха в опиянение от вино, веронал, морфиум... Най-силното впечатление през неговия спокоен живот беше: когато веднъж, от четвъртия етаж на една къща, той пуснал надолу една угарка от цигара и гледал как пада, пламва, припламва, угасва, става нищо, сива пепел. И цели часове разказваше той за грозния вид на една лигава жаба, която видял някъде, близо до един тунел... А след това замина за Галиция, видя – как един тежко ранен слага край на себе си и на мъката от раната в корема, видя – как човешки мозък погръска стените. Неговото съчувствие към човешката болка разклати ума му, както сам бе пророкувал в едно свое стихотворение: „странникът загубва себе си посред черно ноемврийско разрушение“.

Той беше като Хьолдерлин, но премина своя път по-бързо. Неговите стихотворения бяха предчувствие на смъртта, той бе поет на разтлението – – – Малцина знаят кой бе той: малцина познават неговото дело: че никои в Австрия не е писал някога по-хубави стихове от Георг Тракл.“

Тракл остави две книги: „Стихотворения“ и „Себастиан насън“ (стихове и проза). Той е първообраз на поета съзерцател. Неговата поезия е съчетана цяла из пластически образи: „По твоето чело се сипе черна роса, последното злато на изчезнали звезди.“ Така в „Преображение на Злото“, така в „Зимна нощ“, така в „Себастиан насън“. Пластическият образ в поезията на Георг Тракл – непосреден и реален – е плод на съзерцание: и се превръща в символ. Неговите стихове и неговата проза са образци на чист „реализъм“. Реализъм, в който нещата са гледани така, че получават своя дълбок, скрит, истински смисъл: нещата получават своята гуша – и се превръщат в символи.

Георг Тракл не е „символист“, той е реалист. Но в неговата реалистична поезия се разкрива – както никъде другаде може би – изключителното значение на символа като единствено средство за художествено постижение. В неговия разказ, или поема в проза, „Преображение на Злото“ образите са наредени един до друг, свършено самостоятелни и реални в своята първобитност; но художествената интуиция ги нарежда така, че създава между тях асоциативни връзки, които ги превръщат в символи, символизиращи, сътворяващи пред нас идеята: преображение на Злото. Обаче първичната реалност на образа – несвързан в никакви логични, рефлексивни вериги, образа, оставен сам на себе си като пластическо видение – запазва образа като символ и го предпазва от нещастие да бъде алегория, което значи: едно нехудожествено изчакане на късозгледата логика. Алегорията е нехудожествен образ. Художественият образ е алогично видение; символ. Всеки художествен образ – реален сам за себе си – е символ; като символ той става нереален – застава вън от действителността, в изкуството. Пластично-реалистичните образи в поезията на Георг Тракл са може би най-добрият пример за това.

ЖИВОПИСТА, която нашите художници ни погнасят редовно в самостоятелни и колективни изложби, започва да става положително банална; банална дори и за обикновената публика. Това е все същият, всеобщият, вседостъпният – популярен до баналност – plein air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива, виолет и оранж... Това е отъпканият друм на днешната българска живопис – и в него кретат всички: Щъркелов, Гюдженов, Кожухаров, Борис Денев, Борис Митов, Ник. Танев... Този път, по свой ред, в Пост. худ. галерия се мъчи да ни занимава

*Никола Танев.* Но – ако не друго – поне еднообразието на сюжети и третиране, ведно със студената безидейност на неговите зимни изгледи от София, убива вниманието на погледа, а тази – след Ник. Петров – тъй всеобщо обикнатата мъгливо-лека въздушна перспектива повтаря все същата стара песен: plein air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива... Може би последните работи на художника да са известно постижение, известен напредък за него – за художника, – но не и за българското изкуство, а още по-малко за изкуството изобщо. Дори ако приемем, че българското изкуство е заключено в някаква своя собствена цел, пак художествените постижения на тази изложба не биха добили особена художествена цена; защото тия художествени постижения са тъй всеобщи, че днес българската живопис рискува да стане въплъщение на понятията застои и монотонност: днес всеки български живописец е до толкова подобен на някой втори, трети или четвърти свой брат, че аз – зрителят – не мога вече да

разбера с какво единият се отличава от другия или с какво единият стои над другия; и не само това – художникът сам повтаря себе си, всяка втора картина е второ издание на една първа: точка на замръзването – униформа – плоскост – морско равнище: и нито един лъч на оригиналност, нито един скок към новота. Plain air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива... това впечатление добива човек от всяка изложба – също и от следващата поред изложба на

*Ва. Димитров.* Някога този художник не знаеше да рисува и се наричаше „декоратор“ – защото рисуваше тъй, както рисуват художници като Берберов, Обербауер и др. От старите „обербауеровци“ – безжизнено зелени и пруско сини пейзажи – има и сега: поточе, надвиснали клони, прилични на пера, пруска синя, – черно студено... Но това са анахронизми за самия художник; само с тях той би бил сам анахронизъм между своите колеги. И затова той се е постарал да се изравни с тях – та това, което ни поднася в Постоянната художествена галерия като *ново*, напомня изведнъж Н. Петров, Танев, Пюдженов: plain air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива, прекален оранж, сладък виолет... „и скучно, и грустно!“ – Истината върху днешното българско изкуство би трябвало да се каже смело и веднага: че ако оная гребна художествена критика, която имаме, продължава да тегли релации между отделните художници и да съпоставя (със своята *относителна* българска мярка) единия към другия – българското изкуство ще попадне в един омагьосан кръг, из който няма изход: plain air, импресионизъм, широки петна, въздушна перспектива... По моето схващане – днес художествената критика, която иска да хвърли нови идеи в българското изкуство, би трябвало да застане в решителна борба с всичко онова, което



се е излагало и излага в общи и частни изложби, т.е. с евтината епигонска живопис, която шуми под сянката на Нук. Петров – и тъкмо с нея; защото мина времето на „професорската живопис“, времето, когато българските художници се *учеха* да рисуват – днес от тях се иска творчество; а творчество няма *не само* в „професорската“ живопис, но в днешната (бих казал: модната) квазиимпресионистична живопис. Защото творчеството не е шаблон. А шаблонът в днешната българска живопис личи не само от това, че всички днешни живописци са една обща униформена маса, но че плоскостта на тази униформена маса не се нарушава и от студентите по живопис, които – вече няколко пъти – ни канят на свои самостоятелни изложби; и те рисуват – ако не по-добре – във всеки случай не по-зле от професорите и епигоните на Н. Петров. Този път в малкия салон на Пост. худож. галерия ни сюрпризира

*Атанас Тасев* с изложба „из селския и градския живот“. В работите на учениците се виждат най-добре грешките на учителите. А тези грешки се синтезират в едно само понятие: о к о; виждане на действителната форма. И в своите малки маслени картинки Ат. Тасев ни поднася безпогрешно гледани пейзажи, жанрови картини à la Liebermann – един кърпач, шопи с кожуси – безпогрешно гледани и живо предадени, – с една дума: дава ни маси от вещество, но не и – *маса*. А между толкова много вещество – тежко, действително и делнично – все пак той ни дава поне първия *чисто импресионистичен* пейзаж в маниера на Уистлер или Търнер: София в утринна мъгла – с леки и неестествени бои, лазур и роза. Но ласките, с които бе посрещнат този млад художник, могат да бъдат гибелни за него.

## РУСКАТА АКТРИСА ДНЕПРОВА

152

Гео Милев. Том II

от Петроградския Суворински театър играе в театър „Ренесанс“ „Неизвестната“ (La Femme X.) от Бисон. Възхищението, което актрисата събужда в нашата публика, произтича не толкова от художествената ѝ игра, колкото от предварителния – заслужен или незаслужен – чар, с който е обграден всеки чужд артист в очите на българина. Играта на Днепрова е съдържано реалистична – игра, в която подчертаванията не са съгъстяване, стилизиране, а претрупване на реалистични елементи; така че ефектът, който се получава, е не ефект художествен, очистителен, а мъчителният ефект на действителността; съзливата френска трагедия става още по-съзлива и изтръгва съзли от очите на наивния зрител – без да носи художественото очищение, което е радост, а не скръб. Всеки сценичен образ е художествено произведение – а художественото произведение има особения ефект на своя живот, различен от ефекта на външния, действителния живот на човека; а Днепрова създава втория вместо първия. На това отгоре тя е вече помразена от старостта – което на свой ред допълня негативното и разваля положителното в играта ѝ.

АЛ. ТЕОДОРОВ-БАЛАН пълни  $\frac{3}{4}$  от последните книжки на сп. „Слънце“ с „поетични разкопки“ из първите Вазови сбирки и с литературно-художествени статии: „Суровакня“, „За кого е българската поезия?“, „За кого са науката и изкуството“ и пр. — „Живописът и ваятелството — пиктура и скулптура — по отношението на българското общество към излаганото мери и художникът своето изкуство, проверява своя наглед и дарба, готви своя напредък или резигнация.“ — „Отделни господари си изискаха за сградите господствена чърта на готически слог (?), от мавритански, та че и от античен храм — тоя подирният за голяма протива между форма и идея, за ефект на *травестия*.“ „Покойната българска царица Елеонора бе страстно обикнала старата българска къща, с нейния *градежен слог*, с нейната дървена, желязна, писана и везана *шарба*.“ И най-сетне: „Всяко изкуство гони да постигне нещо. А то е една цел, *вън от същността* на изкуството!“ (!)

Моята бележка за езика (кн. 7) е предизвикала г. професора да напише цяла статия „Езикът“, в която ме изкарва „неразумен и безочлив *тусаланец*“ (български превод на чуждата дума „олимпиец“?), и то със следните силни аргументи: „Оня наш човек от Мусала, който отрича всяка стойност на филологията за делото на книжевния език, или изобщо за книжевен език, без друго е учил по-рано нещо за български език, или изобщо книжевен език — учил нещо филоложко, — и сега, откак се *оперя* за книжевник, вече забравя учителя си, и *голетански* и дързостно го отрича, подобно на всякой неблагоприятник.“ „Има и книжевници — които са вършили самоучка филология.“ „Който не разбира в що

състои българщината в една реч, в що състои индивидуалността на един слог, той, недоволен поради нещо негли съвсем друго от автора на *тия реч и слог*, токо се изпъчи да кори и гади, уж за да извоюва слава, а то всъщност, за да заголи своята юродивост.“ „... с това е съгласен и оня мусаланец, когото понапуснах малко, за да го *пипна* отново: нека се съзнаят, каже, преди всичко елементите на нашия книжовен език, български и чужди, та тогаз да се утвърдява моя език!“ „Мусаланецът мой лъто съди, че то е от мене мания и невежество. Той кори във всяко подражание ония, които са взели (?) уж от мене гумите „вси“ и „заистина“. А тия гуми *поистина* не са мои...“ За да свърша най-сетне с това куриозно рго дото сиа, трябва да отговоря на следния въпрос на г. А. Т. Б.: „Да създадем — ала как; с какво вещество, по кой образец?“, а именно: като му повторя схематично всички точки на моята бележка за „езика“: 1. Създаването, което се иска днес от българския „книжевник“, е само установяване на езика, защото 2. Богатството на езика е вече дадено, бъдещият лик на езика е очертан и защото никой „книжевник“ не е изобретател на език. 3. Това ще стане по „образеца“ на всички други езици, който образец е заповедта на езиковната история — заповед *вече казана*. 4. Българският език не може да бъде абсолютно чист български, затова всяко старание да го очистим, като заместяме узаконени чужди гуми с български или изкуствено изковани квазибългарски, е едно безсмислено „пуританство“. 5. *Късно* е да се натрапват на литературния език диалектични гуми; това именно прави езика на Пенчо-Славейковите книги напр. невъзможен. 6. Всяко езиковно новаторство на един писател остава за негова сметка (в полза или вреда) и не ще се натрапи на целокупния литературен език, щом този език е вече роден. 7. Трябва само да го съзнаем и установим, по-право — да го посочим: този е той, такъв и такъв е той.

## НЕБЕТО

Небето е ключът на Света.

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

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

Небето пред предмета е въздух между Аз и Света: видима реалност, земна атмосфера – *реализъм*.

Обаче:

Аз – Свят – и Космос.

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

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

*Импресионизмът*: Светът се разтапя във въздуха между Света и Аз. Светът се връща назад – минава през Аз – човека, – за да се появи в него като изкуство: впечатленията от въздух, от реалността.

Реално изкуство.

Човешко изкуство.

Земно изкуство.

Тленно изкуство.

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

*Експресионизмът:* Аз взема – грабва – Света и го разтапя в небето зад Света. Светът отива, изчезва напред – за да се появи в Космоса като изкуство: сливане на Аз с космическите елементи, с Платоновата идея.

Антиреално изкуство.

Божествено изкуство.

Космическо изкуство.

Вечно изкуство.

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

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

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

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

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

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

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

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

РУСКАТА ТРУПА Днепрова–Яковлев гастира от „Ренесанс“ в Нар. театър с „Идиот“ по романа на Достоевски. Всяка драматизация на роман е един хилав хермафродит – а най-вече драматизацията на „Идиот“, направена от самата Днепрова. Текстът, макар че е взет от Достоевски – не е от Достоевски, още повече за това, че сценичната му интерпретация дава един резултат почти 0! Представянето на „Идиот“ беше най-големият блъф на самозваните артистически знаменитости, пристигнали от Русия. А ако все пак „публиката“ аплодира – това е наистина една еврейско-руско-русофилска публика, която аплодира à priori. Г-жа Днепрова, презряла битова актриса, е невъзможна à priori в ролята на Настасия Филиповна; и това, което дава тя, е не само „бледен“, но невъзможен образ. В представлението участват и двете актриси от Нар. театър: 2-жиге Бугевска и Казакова. Двубоят Днепрова–Бугевска свършва с решителна победа на последната, въпреки това, че – както изглеждаше – тя играе болна, с разстроен глас. В IV действие руската актриса изчезва в широко разления темперамент на 2-жа Бугевска, една силна драматическа художница, противопоставена на една изчерпана, престаряла актриса, каквато е Днепрова. Нищо особено не е и типичната интересантност на 2. Яковлев. А за останалите руси – и гума да не става; това е един кекав ансамбъл от посредствености и лигави фарсисти като 2. Городецки. Самият „Идиот“, княз Мишкин, беше един ужас в ръцете на 2. Ченгери: вместо образа на един Исус в модерни грехи той ни дава един истински идиот, погпласен и хилав, вина-



зи разтреперан на неврастенична почва... Образът на Достоевски обаче липсва; и се получава една битова руска грама в духа на „La Femme X“. Единствено изключение прави артистът Манецки, подобен в играта си на нашия Огнянов или на един Bruno Desarli, един артист, който, без да бъде „знаменитост“, е един добър артист, привличащ погледа със своята игра.

ТЕАТЪР „РЕНЕСАНС“: „ЧЕРНОТО ПЕТНО“ от Кагелбург и Пресбер; гостува Юрий Яковлев. Новият Софийски театър, който завидя на големия успех на Свободен театър и от пет месеца забавлява софийското общество с оперетките „Феята на карнавала“, „Принцесата на доларите“ и „Мамзел Нитуш“, е решил да опита щастието си и в драмата и под режисьорското ръководство на Юрий Яковлев ни сервира един фарс: „Черното петно“. Впрочем и оперетата, и фарсът са все съчетание на кабаретни номера и имат за единствена цел да раздвижат мускулите на смеха у публиката; така че театър „Ренесанс“ остава верен на своята програма – също тъй верен, както и Свободен театър от две години насам. „Черното петно“ е един фарс от най-чиста проба; и ако това ни се поднася за „драма“, т.е. за художествена работа, въпрос е дали актьорите, които изпълняват кабаретните номера в тая драма, са художници. Впрочем то са начинаещите младежи на оперетния репертоар в „Ренесанс“ – с изключение на Юрий Яковлев и Борю Зевзека: последният, както е известно, е самосъзнателен „кòмик“ или „комìк“ – обаче художествено право запазва за себе си г. русинът Юрий Яковлев, режисьор и актьор, който си спечели голяма известност и слава в София. Режисьорът ни поднася – и с голяма вещина – фарсове от рода на „Черното петно“, а когато е въпрос за сериозна драма – имаме пред очи „Идиот“, дето в ролята на „идиот“ бе поставен самият Достоевски. Актьорът е „типичен актьор“ и ни поднася „типове“ – а типове не са още драматически лица и не са художествени произведе-

ния, защото са фигури, а не лица; те могат да бъдат само интересни или смешни (каквито са всички „типове“, които ни е поднесъл г. Яковлев), но „драма“ те не са, защото не носят грама у себе си, защото са продукт на етнологическо или социологическо *наблюдение*, съчетано със способност за възпроизвеждане на наблюдаваното – не продукт на художническо *самозгаряне* – и затова: по-скоро *научни*, отколкото художествени произведения. Бих казал дори един парадокс: типичният актьор не е актьор. А режисьорът Яковлев: ако за постановката на „Идиом“ не би могло да се каже нищо добро, тук, напротив: г. Яковлев е успял да създаде *фарса* във всичката му пълнота от смехорици, шарж, пресилено викане, пресилени пози, като сам той, г. режисьорът, си позволява да представи на публиката един чудесен Kunststück от цирка: смях, приличен на свирка – и публиката се смее! Кое-то е целта на представлението и което се допълня освен това от българския жаргон, размесен в руския език на г. Яковлев: с една дума – художествено творчество. Ако театър (?) „Ренесанс“ иска да ни поднесе с „Черното петно“ грама – намерението му е сбъркано; а ако прави финансов опит с „драма“ – намерението му е тоже сбъркано, защото в това отношение оперетата е за предпочитане; не остава прочее нищо друго за „Ренесанс“, освен да остане верен на своята програма и да свали от своята фирма думата „театър“. А ако остане само „Ренесанс“, какъв смисъл ще има тая дума? Ренесанс (т.е. възраждане) на какво? – на изкуството?



*Гео Милаев, 1913 година*



*Миља Керанова, околу 1913 г.,  
преди да се срецне с Гео Милаев*