

**ГОДИНА ТРЕТА**  
**(15 октомври 1921 - 15 март 1922)**

## АЛЕКСАНДЪР БЛОК

Известнието за смъртта на Александър Блок не разтревожи мнозина у нас. Защото малцина са у нас ония, които простират своето чувство по-далеч от онава, що виждат около себе си, малцина са у нас ония, които чувстват като *своє* съкровището, родено из една човешка гуша, възпламтяла някъде далеч в света; малцина са у нас ония, които влюбват душата си в съкровищата на общата човешка гуша. Защото най-сетне: малцина са у нас ония, за които могат да съществуват съкровища на душата; и защото малцина са ония, които знаят името Блок.

А Блок беше една голяма човешка гуша — понеже беше една голяма гуша за Русия. Блок е една от големите еманации на руската гуша — последно зърно в нанизата от големи руски души: Пушкин, Достоевски, Толстой, Соловьев, Чехов, Блок.

През устата на тия — все по-силно и по-пълно — Русия, руският народ, каза себе си. Разкри себе си. Запали себе си.

Русия има много поети, много големи поети, много велики художници на словото. Но величието за мнозина от тях е само лично тяхно достояние. Лично, ограничено величие. И ограничено е тяхното значение за човечеството. Те вливат само своята гуша в морето на мировата гуша. Но ония, гругите — със своята гуша те вливат в мировата гуша душата на целия свой народ, народа, който ги е извадил из недрата си и им дава оная тайнствена сила, която прави тяхното творчество нужно, непосредствено, силно и велико: такъв беше и Блок. Блок не беше един индивидуален психологичен и художествен фойерверк, а — *колективно* психологично възпламеняване в силни, ху-

дожествени форми. Блок не е само Блок; Блок е Русия.

И това именно дава истинско величие на таланта, възвисява един талант над другия, възвисява таланта до гений: когато художникът е манифестация на колективната народна душа, израз на народната душа, пророк на народната душа. Истински велики художници са само ония, които свидетелстват и пророчестват за величието на колективната душа – народната душа – всечовешката душа. Пророците. Ясновидците. Пратениците. Непосредствените.

А такъв беше Блок: РУСИЯ.

Доказателства за неговата пророческа натура се срещат на всяка стъпка в неговите поеми: преди всичко – мълниеносната *непосредственост* на художественения израз.

Онова, което великият душевен рудокон Достоевски изрови из бездните на руската душа – Блок го синтезира в лирически кристали и сложи тия кристали върху диадемата на всечовешката душа: самото понятие Русия – превърнато веднъж в „непознатата“, която душата ни дири врег и която е врег – звезда и идеал – превърнато след това в Христос, възвисен велик над всички бури – блясък и символ на великото спасение: РУСИЯ. Понятие, което не може да се изрази, което само се чувства – огромно, дълбоко и тайнствено, – едно „музикално понятие“, както казва сам Блок в своята книга „Россия и интелигенция“. Русия, превърната в символ, която пламти днес пред нас – страшна и буреносна, и спасителна.

Тази Русия – великата саможертва на човечеството – е синтезирана в поетическото дело на Александър Блок. Аз не искам да разглеждам поред всички стихотворения и грами на покойния голям поет и да изтъквам големите им художествени достойнства. (Бих посочил само „На поле Куликовом“, „Возмездие“ и „Двенадцать“.) Защото за мене е достатъчно едно: да съзная що е Блок: РУСИЯ.

## ЮБИЛЕЙНА ИЗЛОЖБА

Рисувалното училище – официално наричано Художествено-индустриално – съществува вече 25 години (1896–1921). Неотдавна то бе прекръстено *Художествена академия*. Следователно, юбилей. Прослави и възхвали в Народния театър сутринта на 9 м.м. Завесата се вдига: професорите от академията – в центъра м-р Омарчевски! Реч по естетика и философия на живописца! Сантиментални спомени от Антон Митов. Музика.

След обяг се откри юбилейната изложба, устроена по случай тази 25-годишнина. Реч от министър Омарчевски – на тема: културната мощ на България, отразена в живописца! Свършиха официалностите; остана изложбата, наредена в царския манеж – „дето някога скачаха глупавите коне на Фердинанда...“

\* \* \*

Изложбата: тя е 1-во активът на Художествена академия за 25 години; 2-ро образът на днешната – досегашната – наша живопис. Изложени са повече от 600 картини и скулптури. Участват 150 души художници.

Художници? Ето де е въпросът. Защото 95% от изложеното е слабо – не като изкуство, но дори като живопис. Толкова много наивитети не са събирани никога на едно място, в една изложба. Цветя, пейзажчета, портрети и т.н. Онова, което привлича вниманието на зрителя, е малко. Но многото – това е изложбата, това е активът на академията. Десетки незначителни или дори непознати имена – това е изложбата. Печален актив, печална годишнина! Нима тези

наивни, дилетантски пейзажчета, няма тези боязливо писани картинки – няма това е българската живопис днес? Нима това е плодът от 25-годишната работа на Академията? Как, академия? Нима е възможно! – та учениците на тази академия не рисуват дори академически... Те, почти всички, просто се мъчат да закрепят боя върху платното. Излишно е да се изброяват тук имена; те и без това са неизвестни.

Но ученикът се познава по учителя. И, естествено, не може да се очаква груг цъфтеж от българската живопис, когато всички поколения български художници са минали през школата на Петко Клисуров или Ив. Ангелов, картините на които не са нищо друго освен най-неловко, най-боязливо прерисуване на тъй наречената „форма“. Намюрмортите на П. Клисуров са съчетани наистина от живи цветя и истински сребърни съсъди – но всичко това като картина е студено до смърт. Също и битовите картини на Ив. Ангелов. И каква измъчена от страх, несмела четка, която маже боята чертичка по чертичка. А и Ан. Митов с неговите пазари не е бил никога по-добър. Другаде обикновените фирмописци рисуват по-добре. А у нас тия хора са професори в Художествена академия! Разбира се, и техните ученици не ще идат по-далеч от висшия клас по фирмописство.

Обаче да се нарича Рисувалното училище, тази производителница на фирмописци, Художествена академия? Погледнете юбилейната изложба: всичко това е толкова лошо, че не може да се сметне дори и за академическа живопис. Десетки имена – и всяко едно едва ли представя за историята по-голяма ценност от името на един „художник“ като, да кажем, Хар. Илиев.

\* \* \*

Над общата маса обаче личат няколко имена, които единствени представят днес българската живо-

пис – това, което може да се нарече живопис, изкуство. Аз ще ги назова тутакси: покойния *Никола Петров*, единствения оригинален български импресионист, оня, който даде пример за копиране от цялата млада генерация български художници; *Владимир Димитров-Майстора* – *Никола Маринов* – *Сирак Скитник*. Никола Петров е представен в юбилейната изложба само с една, и то немного типична за него картина. Другите трима обаче са едничките оазиси сред безплодната, сухата и безцветната (въпреки толкова много шарку!) пустиня на юбилейната изложба.

\* \* \*

Преди тях обаче стои един „ретроспективен отдел“, в който, чрез десетина работи, се представя развитието на българската живопис до откриването на Русувалното училище (1896). Покрай портретите на Доспевски, Павлович, Добрович, Неофит Рилски и пр. интересни са старинните икони, пренесени тук от Народния музей. Но за тях никои не се е интересувал и по-рано, когато години наред са висели в музея. А нашата средновековна живопис, макар и клонка на тъй нареченото „византийско изкуство“, е оставила немалко работи, някои от които са не по-малко забележителни от картините на Джото, Ван-Ейк или Холбайн. Препоръчал бих по този въпрос книгата на проф. Филов „Старото българско изкуство“, издадена в Берн през 1919 година на френски, немски и английски. Там впрочем е репродуцирано едва ли не всичко най-хубаво, което ни е останало от нашата средновековна живопис (някои работи са предадени в цветен печат), и оня, който се интересува от българска живопис, ще види в тия репродукции най-добрата българска живопис.

\* \* \*

Това, което новата, днешната българска живопис ни дава в отделните салони на шестте художнически дружества (Дружество на художниците в България, „Съвременно изкуство“, „Родно изкуство“, Дружество на южнобългарските художници, Дружество на севернобългарските художници и Дружество на независимите! – художници), е изобщо много по-малко интересно от старите наши икони и образи на черковни гарителни. По-интересно е само това, което се дава в салона на „Родно изкуство“. Но, както казах, на общата маса изпъкват само три фигури: Майстора, Нук. Маринов и Сирак Скитник.

\* \* \*

*Владимир Димитров-Майстора* – скромнен, безшумен и отшелник – отдавна още е проявил талант, който с право му е спечелил прозвището Майстора. Това е един силен, непосредствен и независим талант. Той не се интересува от това, какво и как рисуват други. Той рисува така, както той знае. Той върши винаги по свой собствен път. Дири – и това, което намира, е негово. Дири бавно, но намира сигурно. Всяка негова картина е една самостоятелно, независимо сторена стъпка напред. И с една толкова логична последователност, че ний сме заставени да благоговеем пред честната искреност на неговото творчество. Майстора не взема никога готови форми, както правят едва ли не всички наши художници; той дири своя форма и такава, каквато я постига, тя е негова. У него живее съзнанието за светостта на художническото призвание и той върши своето дело с чисти ръце. За него изкуството е неговият живот и този живот е мъченичество. А само изкуство, което е мъченичество – е изкуство. Само художник, който принася себе си в жертва – е художник. А такъв е Влади-

мир Димитров-Майстора. Тих, безшумен, но верен на себе си.

Верен на себе си, той върви в път, различен от мози, в който вървят всички ония, които вдигат шум около себе си. Все едно где ще го изведе този път: но той ще го изведе там, гето художникът иска – гето *трябва*. У него съществува творческото недоволство, бунтът против шаблона, подемът към нов – друг хоризонт. Моделът не е всичко за Майстора, както е за всички други художници. Дагената форма на външния свят не е закон и заповед за него – и той дири нова форма. Своя форма. Така той влиза в пътя на новата живопис, наречена експресионизъм, кубизъм и т.н. – живописта, която смята, че изкуството не е предаване на нещо вън от художника, а единствено и само – на нещо вътре в художника. Защото само така изкуството ще бъде творчество: когато художникът не ни дава списъци на това, което лежи всеки ден пред очите ни, а дава ни онова *ново*, което е само у него. Така външната форма на действителността остава в картините на Майстора *подчинена на творческата воля на художника*, подчинена на творческия му произвол и той ни дава един пейзаж „Кръстци“, който – в боите и формите си – не гържи сметка за пропорционалността на перспективата; дава ни един „Автопортрет“, който няма намерение да съперничи с фотографическото изкуство на Борис Блъсков, а ни дава масата на лицето, *организирана от психологическата енергия*, скрита зад него, в такива и само в такива форми. Впрочем онова, което Владимир Димитров-Майстора винаги се стреми да изрази, това е „масата“, властността на формата. А това води към независимост на формата, формата сама по себе и – а това е истинската живопис: кубизъм. Може би там води логично-последователният път на Майстора.



\* \* \*

*Никола Маринов* – това е друг един тих и безшумен талант, за когото едно е важно: да бъде това, което трябва. Като Майстора той стои скрит за шума на всички останали свои събратя, работи бавно и дава малко – но все пак си остава нашият най-добър акварелист. Бих казал дори: един майстор на акварела, тъй прост и силен, както напр. Йожен Карьер, комуто въпреки много прилича не само по безшумието на боите, но и по вътрешното си предразположение към тихите психологически сюжети. Майката, вдовицата, мечтателната женска глава – това е постоянната, неизчерпаема тема в акварелите на Никола Маринов. Но забележителна е неговата техника. Той работи почти винаги едва ли не само с една боя – сепия или тера-де-сиена, – но това е достатъчно за него, за да изрази нежността и мечтателността, които са неговата постоянна цел. Няколко червеникави петна – и всичко е дадено: и нежност, и мечтателност, и резигнация, и зрач, и душевен трепет. Няколко от работите, които Маринов излага в юбилейната изложба – „Магона“, „При люлката“, майка с дете, етюд към голямата му картина с маслени бои „Във вълните на живота“, „Танцьорка“ – са едни от най-добрите му постижения. Едно само би могло да се сметне като пасив на художника: това, че достигнатото съвършенство затваря за него пътищата на развоя; художникът се движи в един замагьосан кръг – все същият, все един и същ. Затова може би най-интересната работа, която той излага сега, е малкият акварел „Магона“. Там се чувства замах за разкъсване на замагьосания кръг и опит за постигане на нови посоки. Художникът си позволява по-голям произвол и по-малко толерантност към стилизираното настроение. Формата, разръфана от творческата свобода, добива ново очарование. Очарованието на инту-

утивната експресия. Напротив, голямата картина „Във вълните на живота“ е едно самосвързване на художника и действия студено. Акварелният еплог към тази картина заповядва на художника да не изменя на своята акварелистична натура.

\* \* \*

*Сирак Скитник* е у нас почти единствен представител на новите посоки в живописа – живописът от Сезан насам – и стои съвършено отделен от всичко, което вирее обилно и безсмислено под покровителната сянка на нашата тъй наречена „Художествена академия“. В последно време, с участието си в няколко изложби и с илюстрациите си към няколко книги, той стана почти всеобщо известен като „български експресионист“. Той върви в пътя на експресионизма, кубизма и футуризма и от това гледище би трябвало да се гледат неговите картини. Той ни дава обикновено пейзажи или жанрови композиции, но неговата цел не е да ни даде природата такава, каквато е тя (както прави напр. Щъркелов), или такава, каквато я вижда той (както прави напр. Никола Петров). За него природата няма изобщо определена цена, няма никаква цена. Затова формите в природата, външните форми на действителността са à priori жертва на неговия творчески произвол. Не природата, не формите на ежедневно видимата действителност иска да ни *предаде* Сирак Скитник – а да ни *даде* една нова природа – *негова природа*, – формите на една нова, *невидима* ежедневно действителност – *негова* действителност; нова природа, нова действителност – съвършено различна от тази, която е пред мене, пред тебе, пред тях, пред всички – преди, днес и всякога; нова действителност, нов свят – света на изкуството. Художникът ни дава „манастир“, но това е манастир, който не съществува в никоя зона

на действителността, или „град“, който съществува само у художника.

Обаче, като определен стил, живописата на Сирак Скитник още не е достигнала нужната определеност. В нея има още твърде много примес от неоимпресионизъм, модернизиран примитивизъм и модерна илюстративност от руски произход. Това нарушава чистотата на желания стил и заключава очарованието на художествения произвол. Затова между всички негови картини, изложени този път, особено интересна е „Градски ъгъл“: интересна като голям скок в пътя към съвършенството на експресионистичния стил. Тук и бои, и линия, и форма са вече непосредно, особено постижение на художника. Дадената отвън форма изчезва съвършено, дадените отвън бои се претопяват в нова хармония — и форми, и бои живеят с прелестта на своята произволна първоначалност. Форми и бои са форми и бои сами по себе си, освободени от установените отношения на перифразата. Тук стилът на Сирак Скитник се самосъзнава и обособява. И все едно е дали тази картина ще бъде разбрана и почувствана от всички. За развитието на нашата живопис Сирак Скитник не ще остане без значение. Напротив.

\* \*

Друго по-забележително нещо в юбилейната изложба е един барелеф от *Ив. Лазаров*: „Плачещи жени“. Тази работа подчертава още веднъж поврата, що преживява Лазаров: от Роден и Мъоние — към Местрович; от подчертаването чрез подробност — към грандиозността на стилизираната маса. Но Лазаров прави още несигурни стъпки и от стилизирането се подхлъзва към схематизирането. Стилът, към който той насочва своята интенция, изисква монументалност; но Лазаров не смее още да иде по-далеч от архитектурната схематичност на фризата.

Останалото от изложената скулптура (Спиридонов, Ал. Ангреев, М. Василев, Дугулов и др.) е неинтересен квазиакадемизъм или шаблонен алегоризъм.

\* \* \*

Една картина от *Борис Денев* (в отгела на „Родно изкуство“) прави впечатление като подскок към по-свободно творчество: „Самодивска чешма“. Макар че тук проявеният художествен произвол е плод на мистична мъглявост, все пак в развитието на Денев тази картина е един интересен етап, макар лишен от силата на преди година изложеното „Рилско езеро“. Обаче наред с тази картина висят и няколко наивни пейзажа и нагло уронизират художника. Защото странно у Денев е това, че понякога той ни дава работи, които изненадват със своята смелост – и редом с тях други, които изненадват със своята наивност, почти граничеца с дулетантизъм, като напр. изложениите в тази изложба „Улица в Търново“ (295), „Полянка“ (296). На Денева липсва самосъзнаване и обособяване.

С голям брой изложени картини обръщат вниманието ни *Д. Гюдженов* и *Ник. Кожухаров*. Но както винаги, количеството е обратнопропорционално на качеството. Тия двама художници са свързани помежду си с общия тип сюжети: митологични и приказни. Но общо е и нещастие то им: те илюстрират българските народни песни и легенди без нужния при тази работа легендарен, приказен, фантастично-декоративен стил! Неестествените боц, които опитват те за тази цел върху палитрата си, ги отвеждат по фалшив път: не към фантастичното, а към афишния шаблон. Особено Кожухаров, съвсем афишни са не само неговите фигури, но и хармонията на боите му (зелено и червено е крещяща хармония на най-шаблонния панаирджийски афиш). А „Слънчо открадва хубава Гроз

данка“ няма друга стойност освен стойност на плакат за пугра и крем „Нарцис“...

Почти плакатни са и картините на *Ст. Иванов*. Настроението, което иска да ни даде художникът чрез своите мистично-лунно-лампени осветления, са шаблон, достигнат отдавна в кинематографическите плакати. В рубриката на шаблона стои и *Борис Митов* с неговите портрети и актове, каквито много по-съвършени има във френските илюстрирани романи на Salman Levy. От реализъм към... почти шаблона отива сякаш и *К. Щъркелов*; в пейзажите му не се вижда дори и разнообразието на природата. Почти шаблонни със своите сецесионни настроения в пейзажа са и *Михов* и *Мутафов*, макар че притежават явен талант на китката. Нищо ново не ни дава *Цено Тодоров*, неговите импресионистични скици са отдавна познати и не правят крачка напред.

Декоративната живопис е застъпена от *Ст. Баджов*, *Хар. Тачев* и *Вас. Захариев*. *Хар. Тачев* (професор в Художествената академия) не рисува, а започва да чертае инженерски планове. Неговите „декоративни“ картинки, разни изгледи на градове с квадратни къщи, които се чертаят с линия, са най-добрата характеристика на бездарството в българската живопис. Подобър от него е *Баджов* – ако не личеа тъй явно у него толкова много чужди стилове – от Билибин до немските илюстратори на приказки. Единствен *Вас. Захариев* ни дава няколко чисти и вярно стилизирани декоративни пейзажа – особено „Рилско езеро“.

За всичко останало в юбилейната изложба може да не се говори: може спокойно да се отмине, тъй както ще бъде отминато и от времето, и от спомена след два месеца.

## БЪЛГАРСКИЯТ НАРОД ДНЕС

Години наред българският народ е живял бавно и томително обсаждан в някаква влажна, студена крепост — без слънце и без простор пред погледа — без творчески устрем на духа: обезверен, обезидеален. Обсаждан от своята тъй наречена „свобода“ — вече толкова години, — от ония, които са поемали в ръцете си неговите съдбини. Днес това положение е изострено до последна степен. Днес тежестта на обсадата лежи върху нас с най-голямата си мъчителност. Днес униетието, томлението в духовете е всеобщо и непоносимо. Днес — като резултат на една непрестанно кресчендирана социална злина — българският народ е подложен на най-голямо изпитание, е скован в най-голямо омаломощяване. Днес българският народ стои сякаш пред неумолимата паст на своето духовно обезличаване и самозаличаване. Днес творческият импулс на българския дух е спаднал до мъртвата нула на духовния термометър. И сред всеобщото мъртвило, в което не свети ни воля, ни желание:

... помощ не иде,  
от никъде взора надежда не види...

Този патетически вик на поета би бил най-добрият израз на отчаяното мъртвило, в което е скован днес българският народ, ако да не бе угаснал в духовете всеки патос, ако да не бе загавен в гърлата всеки вик.

Въздухът висне тежък и задушен пред нас, няма ли най-сетне да тресне спасителният гръм? Няма ли да се разрази очистителната буря?

Това чувства всеки. Това чака всеки.

\* \* \*

Нещастием на българския народ произлиза от това негли, че ний започнахме своя свободен живот (който изисква от нас културно творчество) без организирана жизнена енергия. Затова обаче ония избрани синове на народа, които поемаха в ръцете си и върху съвестта си съдбините народни, имаха един върховен дълг: да организират жизнената енергия на народа, да я организират в творчество. Но: тук започва трагедията! Ръководителите на народа станаха „управници“ на народа. И не съдбините на народа бяха ръководно начало за тях, а тяхната лична амбиция, техният личен егоизъм. Защото тия *избрани синове на народа* – народните управници – не бяха *избрани* синове. Те бяха винаги най-недостойните синове на народа – пълна противоположност на ония самопожертвали се идеалисти – Раковски, Ботев, Левски, дядо Славейков и пр., – които родиха българския народ. И днес, и досега, винаги са били свободно отпуснати юздите на демагогията. Всички идват с блестящите лозунги на тая или оная партия, но зад тия лозунги хитро се спотайват безчестното хищничество и лакомият егоизъм. Лъжата лъже, лъжата управлява, лъжата краде. И тия гении на злото, които са „управлявали“ до днес българския народ, насъскаха и тласнаха тоя народ в три безумни войни, които го разориха, които го превърнаха в прогнил труп – плячка за лакоми гарвани; и винаги в името на народа...

„В името на народа“ – да! – но у нас винаги е ставало въпрос само за едно: *власт*; не служба на народа, а „властване“ над народа. „Властта“ е занаятът – доходният занаят на българските тъй наречени „политически дейци“. Тяхната „политическа дейност“ впрочем е била винаги само „борба за власт“. И тази борба разпокъса жизнената енергия на народа; а дълг на тия „дейци“ беше да организират тази енергия в

творчество! Уви, у нас дългът е бил винаги забравян и в най-новата история на българския народ за едно само не може да се говори: за дълг. И ето че тези „управници“ се изправят един по един пред съд; но тия, които ги съдят днес – утре и те се изправят пред съд и сядат на почивка – уморени от лъжа и кражба – в затвора. Това е постоянната развръзка на партизанската трагикомедия у нас. Но завесата никога не пада. Сцената стои винаги открита: открита за измама на народа, за разоряване на народа, за ограбване на народа, за разпокъсване на жизнената енергия на народа.

\* \* \*

Народът чувства това; народът знае това. Унието е всеобщо, мъртвилото е безплодно, порабощението на духовете е безизходно и всички погледи очакват спасение. Спасение, което би било чудо. Изход из безизходността на окончателното помъртвяване.

И възврат към светлите завети на миналото.

Копнежът към обновление, към пречистване, към разведряване, към възкресяване на жизнената енергия у народа се носи през въздуха; чувства се във всяка вещ – изпъва всички души. Небето тъмнее в предчувствие на очакваното знамение.

Но кой ще донесе желаното обновление? Нима тия, които са управлявали България, българския народ до днес? Дали от тях българският народ очаква своето обновление? От апостолите на демагогията, на лъжата, на кражбата? От сеячите на разтление? От тия, които носят със себе си мерзостта на запустението? От тия, които носят на челото си знака на безчестието?

Не.

Всички до днес управлявали партии са вече окончателно дискредитирани в очите на народа. Тяхното безчестие ги обеднява в една обща купчина гнила сла-



ма, която трябва да се изгори, защото те – всички досегашни „политически дейци“ – нямат нищо общо с народа. Настрани от тях стои народът, в недрата на когото време енергията на неговото бъдеще. Трябва да се разпечата скривалището на тази енергия.

Един е изходът: *обединяване на народните сили*. А това обединяване ще се извърши само под знака на един лозунг: *труд и честност*.

Този нов лозунг – чужд на всички досегашни партии – означава техния разгром и изникването на една нова „партия“, която ще донесе желаното обновление, като обедини народа под единствения възможен в България социално-културен принцип: *трудовия принцип*. И тази партия ще изникне из недрата на народа и трябва да бъде не партия, а целият български народ. Така народът ще изнесе начело своите истински, най-добри синове: *честните* свои синове, ония, които досега са били или потулени заг шума на безчестието, или доброволно отлъчващи се от оная обществена гньсота у нас, която се нарича „политически живот“.

Трябва – време е! – народът да изнесе из своите недра своите чисти и честни – и скрити досега – синове. Само те – тия *нови хора* – ще донесат неговото обновление. *Нови хора!* И нов девиз: *честност и труд!* Само този нов девиз, този нов принцип – *трудовият принцип* – ще обедини българския народ.

Защото той – българският народ – се състои преди всичко от хора на труда (в селата и градовете).

Бъдещето и спасението на българския народ е прочее в обединението на народа от селото и народа от града; а то е възможно само под принципа на *труда* – честния културен труд.

С този принцип трябва да се роди из недрата на народа една нова „партия“ – голяма колкото целия народ, – която да сложи гробна плоча над всички досегашни и сегашни партии, чиято дейност е била

само злотворна и пагубна за народа; трябва да излязат начело истинските синове на народа — *нови и честни хора*, — а не ония хора без морал, които са управлявали до днес България. Една нова партия — целият народ, — на която невидими духовни шефове са сенките на Раковски, Ботев, Левски и всички ония честни образи на миналото, които се жертваха за възраждането на българския народ.

Това, мисля аз, е всеобщото желание днес, което спи неизразено в душата на народа: *нови хора!*

И само така — и само тогаз българският народ ще може да разгърне в пълен обем своята жизнена енергия и в пътя на своето културно призвание да създаде онова, което ще бъде пиедестал не само на неговото благоденствие, но и на неговото културно възвеличаване. Обаче *едно е нужно* преди всичко: пречистване на българския живот. Само тогаз пред българския народ ще се разтворят широко кръгозорите на култура и културно творчество в бъдещето — народът, който в миналото създаде едно от най-силните духовни течения в историята — богомилството.

## ЮБИЛЕИ И ПОГРЕБЕНИЯ

256

Гео Милев. Том II

От една година насам София е арена на нова мода културни тържества: юбилеи и погребения. Няма нищо лошо в това, ако един заслужил човек отпразнува 30- или 50-годишнината на своята полезна културна дейност; няма нищо лошо в това, ако последните останки на такъв един човек се спуснат с най-дълбока почит в пръстта, която го е родила. Но начинът, по който се устройа тези юбилеи и погребения, ги превръща от „културни тържества“ в нелепи позорищни игри. Не само за това, че те се разиграваха с някаква казионна парадност все от името на народа! – с безброй безсмислени речи, тостове и оргени – но главно за това, че с тях се вдигаше шум, който е и смешен, и противен със своята изкуственост. И в центъра – винаги г. министърът на народната просвета С. Омарчевски, до него Дерижан, до него Чилингиров и т.н. Така че оня, който гледа отстрана, може да помисли, че всички тия юбилеи и погребения са един непрестанно подновяван юбилей на г. Омарчевски.

Преди година се отпразнува – в продължение на цели месеци –

*Юбилей на Ив. Вазов:* Каква гавра с белите власи на покойния днес старец! Нима *народът* празнуваше своя поет? Нека ми простят упокоените му днес кости – но тогава той бе развеждан като мечка по улици и локали, от град на град. И речи... какви речи! И навсякъде до него министър Омарчевски, до него Дерижан – и т.н. „По нареждането на г. министъра на народната просвета“, Ст. Чилингиров, директор на Народната библиотека, издаде една огромна книга: „*Прослава на Ив. Вазов*“. Отваряте: портретът на Вазов; до него

портретът на г. Омарчевски – като „виновник за юбилея“... Вътре груги фотографии: пред къщата на юбиляря, пред Народния театър, на пловдивската гара и пр., и пр. – и навсякъде г. министърът. Следват всички неговии речи заедно с груги безсмислени речи и тостове, заедно с всички поздравления и адреси от разни гругества и частни лица... Издадоха се и груги сборници по моя случай, както и специални книги: биография от Кур. Христов, сборник под редакцията на Хр. Цанков-Дерижан, сборник от Писателския съюз и пр. Боже мой! Нима толкова малко заслуги има моя човек, та да изпадне дотам – да го „прославят“ тия, които го прославиха?... Но най-сетне и епилог: изложба на подаръците и адресите, получени от юбиляря. Изложбата – устроена по инициативата на г. министъра – бе открита – по пълномощие от г. министъра – с реч от... Дерижан! Но нека не тревожим повече духа на покойника; поне от гроба той им е простил...

Вазов – след 50-годишна писателска дейност – имаше право да празнува юбилей. Обаче –

*Ана Карина?* Де са нейните велики заслуги? Де са нейните културни ценности, които тя оставя на българския народ? Та тя сама в юбилейната си пресмешна и прежалка реч каза, че няма никакви заслуги, като разправяше как и най-глупавите списания са ѝ връщали ръкописите! Нима и тя ще остави светлото си име в историята на българската литература? И нима Народният театър съществува за това, за да се празнува в него юбилей на кой отдето се откачи? – за да се чества в него дори и

*С. С. Бобчев*, бивши министър, професор, учен, публицист, славянофил и пр., и пр., но във всеки случай човек, който няма нищо общо с театъра освен едно: че сложи началото на неговия упадък... В театъра – Народния театър – можеше да се празнува само един юбилей:

*Юбилеят на Кръстю Сарафов* – артистът, който носи днес целия Народен театър върху плещите си и който – сам по себе си – е една от най-бляскавите манифестации на българското изкуство. Но и този заслужен юбилей излезе възмутително смешен – особено когато пред юбиляря на сцената застана един гелегат с поздравления от заседаващия тогава земеделски конгрес и с един подарък от... „3000 лева“, събрани от „10 000 земеделски конгресисти“! Но не само това: държавата реши да издаде един „юбилеен сборник“ в чест на Кръстю Сарафов. Редакцияният комитет се състоеше от: Людмил Стоянов, Моховой и Чилингиров. Но бе съдено и сборникът да си има своята мизерна история: защото един от членовете на комитета (Чилингиров) представил като материал за сборника цял куп нелепици от този и онзи свой събрат – все уж почитатели на артиста! – заедно със свои нелепици, които представя мистификационно като съчинение на... Бенедето Кроче. Министър Омарчевски заповядва впоследствие да се напечатат нелепиците, а статиите на Ник. Райнов, Людмил Стоянов, Чавдар Мутафов, моята и стихотворението, което е напечатано на друго място в тази книжка на „Везни“, останаха вън от сборника. Сборникът излезе: пълен с литературни нелепици, които не правят никаква чест на Кръстю Сарафов (с изключение на спомените на Агр. Бudevска, Ив. Попов и Вера Пушкарева) – начело със статията на „Бенедето Кроче“ и трогателните стихотворни съвети на Чилингиров към артиста:

Легни, жена от похот, дето легне,  
Цветя и рози – до потир потир...

\* \* \*

Ала не само живите бяха обгаврени със суетен шум, но и мъртвите. Пренесоха се от чужбина, за да бъдат положени в родна пръст костите на

*Пенчо Славейков и Петко Тодоров* – двама отлични и заслужили синове на българския народ. Но нагмленните им останки бяха гържани похвални речи от м-р Омарчевски – комуто винаги „в качеството му на върховен представител на българската култура се пада тая чест“ – и господин професор Боян Пенев – неизбежен Санчо Панса след сянката на тоя велик Дон Кихот, жадуващ за подвиг, какъвто беше приживе Пенчо Славейков. Наг гроба на покойните гържаха речи г-р Ас. Златаров и... Ник. Атанасов, критикът, който цял живот хули най-безочливо Пенчо Славейкова и П. Ю. Тодорова! Каква гавра! (Също такава, както преди години речта на Кир. Христов наг гроба на Яворов...) Но чаканото чудо не стана: Пенчо Славейков – гневната воля на възмущението – не се вдигна от ковчеза си, за да плъе наг тия, които нагло тревожиха мира на костите му. Но отличи се в тая гавра наг заслужилите двама покойници и груз: пак Дерижан – на „траурното утро“ в Народния театър, дето той – техен противник приживе – чете километрически куха статия за тях, а артисти (М. Ламбрева) декламираха стихове без понятие за стихосложение и разбиране на това, което се декламира; а Злата Недева четe тихата П.-Тодорова идилия за „златна Злата“ тъй, като че ли я говори някоя проста колибарка – с такива викания и селски провиквания! Но: днешният директор на Народния театър – Дерижан, – който въздава слава на бившия директор на Н. Т. – П. Славейков?! Какво съпоставяне! И как не се досети г. Дерижан, че това случайно съвпадение е една жестока ирония на съдбата, та да не посмее да се яви в редингот и черни ръкавици да говори за тоя, кого-

то така жалко замества днес?! Някога Пенчо Славейков – тогава беше най-голямото процъфтяване на Народния театър; днес Дерижан – най-гълбокият упадък на театъра, упадък, за който никои не се срамува... а най-малко Дерижан, който – по право и с *право!* – възхвалява П. Славейков; и Дерижан – наред с Омарчевски, Б. Пенев и Ник. Атанасов:

Фасулковец делата ви прослави,  
филистер днес ви тачи паметта!

Същото бе и с

*погребението на Ив. Вазов.* Речи: от министър Омарчевски, проф. Арнаугов и Кур. Христов – *мир на праха на покойния поет!*

\* \* \*

*Юбилеят на Кур. Христов,* кой знае защо – казват: по „политически“ съображения – се отложи за неопределено бъдеще... За когото не се надяваш, той излезе най-умен! Добре, добре направи Кур. Христов, че се отказа от юбилея си!! Но преди две недели се разигра

*юбилеят на Цанко Церковски.* В родното му село Бяла черква. Защо пък това парадиране със селото? Но най-интересното е

*литературата по юбилея на Цанко Церковски.* Сякаш по волята на някаква ужасна съдба сговориха се да пишат за Цанко най-ужасните писатели – начело с *Ник. Атанасов*, който написа цяла книга (в която едно е само интересно – личните спомени на Ц. Ц.); който редактира и юбилейния сборник за Ц. Ц., дето личат имената на Хр. Цанков-Дерижан, Кур. Христов, Ал. Кипров, Цв. Парашкевов, Ив. Карановски, К. Сагаев, някой си Дюловски, който пише стихотворения под заглавие „Господин Церковски“, знаменития критик Велико Йорданов, който пише критика за лириката на

Ц. Ц., в която критикува по следния начин: „Песните на Ц. Ц. са събрани в III том на съчиненията му, разделени на пет отдела – I Отломки, II Момини тъги, III, IV, V; в тях има куплети от по два стиха (цитат), куплети от по три стиха (цитат), куплети от по 4 стиха (цитат), куплети от по пет стиха (цитат), от по 6 стиха (цитат), от по 8 стиха (цитат).“ Римата му е такава и такава – и на края в заключение пак цитат. Всичко в сборника е напоено с най-безочлива неискреност. Но най-бележитото нещо в литературата по юбилея на Цанко Церковски е книгата на *писателя Георги Савчев*. Ако не бе издадена тази книга, никога човек не би могъл да повярва, че в 107 страници могат да се съберат толкова много езикови, стилистични и логични безсмислици (които по достойнство възхваля в. „Развигор“!). Един пример само, защото цялата книга е съставена само от такива примери:

„Неговата душа... е малка планинска черквичка, където няма други *идоли* освен любовта и красотата. *Вместо разпятие* – там стои *разпънато* поетовото сърце. *Жертвеникът дими*, пламъците обгръщат това сърце, а той, смирено коленичил, *се моли*, искрено и пламенно се моли – до нас *долитат* следните мили, затрогващи със своята искреност звуци:

Когато утрин в цветята страстно  
аз се взирам –  
печално шепна: нищо красно  
във нея не намирам.  
Но зърна ли я в очите –  
занемая,  
на всички цветя хубостите  
аз виждам сбрани в нея.

За поета и *природата има свои очи* – това са цветята. Когато той гледа любимата, тя му се вижда *ни-*



*щожна*. Но когато се взре *по-дъго* в очите ѝ – тогава вижда на „*всички цветя хубостите сбрани в нея*“. С каква *оригинална* и тънка поетическа *психология* ви говори за очарованието на очите. Цялата прелест на песента се крие в поетическата *идея, изразена в обаятелно оригинален записъва*... За него любовта е небесно царство, където най-ярките светила са: той – луна-та, тя – слънцето. Понесъл кръста на любовта – той е мъченик, когото бог прощава, *защото вижда* „как всяка вечер целува своето либе“. Каква мила сърдечна изповед! И той стене *откаончиво*:

Пустите твои  
 гве али устни,  
 устни – мерджани –  
 кой ще ги кусни,  
 кусни, примами?

Защото той знае, че тя е *неутолима*. *Да умре в краката ѝ, няма да го погледне*. Но – уши – *магическата сила* на думите не помага:

Бягай, гелийо,  
 салма гидийо – и пр.

*Загадъчният* сфинкс *проговаря най-сетне*. Бекярът чува смъртната си присъда...“ и пр.

Ако продължавам да цитирам, ще трябва да препиша цялата книга – а това не е моя работа, нито пък имам за цел да развеселявам читателя; това може да направи по-добре редакторът на „Българан“ – с книгата на Г. Савчев на ръка; в нея има хумористичен материал за пет години. Но щях да забравя най-знаменитото място в тази знаменита книга: „Достоевски – моя феноменален в областта на изкуството психиатрик...“

\* \* \*

И с ужас приключвам тази страшна история на юбилеите, като по липса на място се отказвам да говоря за юбилеите на Матьо Македонски, Борьо Зевзетка, музиканта от „Кабарето“ Първан Николов и — добре скроения „25-годишен“ (в 1911 г. е празнувал 10-годишен) юбилей на бившия Дуван-Торцов, който (за безспорните си заслуги!) получи голям орден от министър Омарчевски — и с ордена на гърди, и с много пари в джеба благополучно замина за по-големи печалби...

Юбилеи! Какво нещастно изобретение!

## ЛИТЕРАТУРНА АНКЕТА

264

Гео Милев. Том II

Редакцията на сп. ВЕЗНИ открива  
ЛИТЕРАТУРНА АНКЕТА МЕЖДУ ЧИТАТЕЛИТЕ.

В България съществуват – от много години вече – две литератури, свършено различни, дори враждебни помежду си: едната, представлявана от писателите – членове на „Писателския Съюз“, другата – представлявана от три години насам от сп. ВЕЗНИ. *Първата* продължава наследените традиции на българската литература и схваща творчеството на писателя, изобщо на художника, като наблюдение и опит с фактите на действителността – като *възсъздаване на действителността*. Втората има естетични принципи, които са добре известни на всекиго, който е следил редовно сп. Везни: не възсъздаване, нито пресъздаване на действителността, а свободно творчество на духа, творчество, при което формите на действителността – ако е необходимо да се има тях предвид – не са друго, освен суров материал, от който трябва да се създадат нови форми, *оживотворени от творческата воля на писателя*; при това – тъкмо тази *творческа воля*, нейния характер и нейната интензивност е онова, което прави едно творение интересно.

Едната литература е, така да се рече, *обективна*, другата – *субективна*. Първата би могла да се обобщава под естетическото понятие *реализъм*, втората – *символизъм* (символизъм в най-широкия смисъл на думата, като за символ се смята всяка форма, която не е адекватна на действителността). Едната литература вижда *само формите на действителността*, другата – *търси смисъла, скрит зад тия форми*, силата,

която създава и движи тия форми — и по-нататък: единение с тази сила, с енергията на космическото движение. — *Материалистично и духовно схващане на изкуството.* Това последното, *духовното* схващане на изкуството е било винаги становището на ВЕЗНИ, понеже ний мислим, че изкуството, като духовна функция на човека, не може да бъде материалистично. Ний изхождаме от Платона, другите от Аристотеля. Музиката — срещу логиката.

Интересно е да се знае становището на *читателя* спрямо тия две схващания на изкуството. — Затова Редакцията на сп. ВЕЗНИ моли всички читатели в България да изложат в едно *кратко* писъмце своето схващане на изкуството, своето становище спрямо изложените по-горе две основни течения в нашата литература. Всички по-интересни писма, получени от читателите в редакцията, ще бъдат *последователно печатани* във ВЕЗНИ и по тоя начин ще се получи — надяваме се — най-верната картина на днешното литературно състояние на България.

ОТ РЕДАКЦИЯТА

## ВЪЗВАНИЕ КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ПИСАТЕЛ

266

Гео Милев. Том II

Писателю, колега – който и да си ти, гето и да си ти под зенита на нашето небесно полушарие, – чуй!

Ти възпяваш – от много години вече – всичко онова, що е красота за тебе: и пролетта, и есента, и любовта, и възлюбената печал, и луната, и звездите, и цветята, и славеите... Ти пишеш гъвкави стихове, тънки, гладки, кристални, със звънки рими и плавни стъпки – стихове, напълнени с изискани образи: прелестните очи на много жени, луната, огряла над спящото езеро, слънцето, захождащо зад далечни лесове, самотна палма и птици във въздуха, самотния гроб на кръстопът посред полето и много други работи, които не си никога видял. О, да, твоите стихове са изящни, звучни, блестящи, знам: ти си жрец на Красотата.

Но Пилат пита жестоко: „Що е *Красота*?“ Ти обаче, жрецьт на красотата, не отговаряш. Защото не знаеш какво да отговориш? Не – защото *Пилат* не съществува за тебе.

А Пилат е *Животът*.

Но ти не си се никога замислял: каква цена имат твоите стихове за живота? Зная твоето безпощадно възражение: изкуството не служи на живота! Съвършено вярно. Обаче има два вида живот: ежедневният живот на ежедневната борба за съществуване, животът на *егоистичния човек* – и висшият, вечният живот на духа, животът на *аатруистичното човечество*. А и двата са свързани един с друг.

Писателю,

Ти се отказваш да служиш на ежедневния живот, на суетния шум на делничния ден. Ти търсиш праз-

ник. Изкуството, красотата е за тебе празник. Но този *егоистичен* твой *празник* – *твой* празник – какво общо има той с алтруистичния живот на човечеството? С Живота, писан с главна буква? Защото: това, което ти наричаш твое творчество, твоя поезия – то е само частен твой дневник, дневникът на ежедневиия, егоистичния твой живот. Дневник в стихове или дневник в разкази. И тия стихове, и тия разкази – ти ги съчиняваш само за свое собствено удоволствие. И затова те не трогват никого освен тебе и твоите приятели. И затова твоята литература, нашата, българска литература не играе никаква роля в българския живот.

Защото Животът е проблема.

– А проблема няма в твоите изящни, гладки, звънки стихове.

Защото ти си чужд на моя Живот.

– А животът, който живееш ти, интересува само тебе; и стиховете, които пишеш ти, интересуват само тебе. Затова и те не ще живеят повече от тебе.

Животът е копнеж. Човечеството, човешкият дух живее от своя копнеж. Вечният копнеж, който ражда творчеството, който ражда живота.

– А твоето творчество, а твоят живот, писателю, е не копнеж, а мечтателство.

Копнежът ражда творчество. Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си.

– А твоето творчество, писателю, е не борба – а леност в самодоволния ъгъл на твоето мъничко Себе си; не бунт – а подло, безсилно дезертърство от всичко: и от живота, и от света. Дори от себе си. Дори от Красотата. Дори от Изкуството.

Затова твоето творчество не е изкуство. И ти – *не съществуваши!* Не съществуваши за изкуството. Защото не съществуваши за себе си; не съществуваши за

живота; не съществуваш за човечеството.

Ти не си!

Що! Музите, Аполон, Парнас? – Парнас е прах, а музите и Аполон са отдавна забравена лъжа. Ти мислиш себе си за богопомазан избраник? За изключителна личност? – Отвори си очите: твоеето избраничество, твоята изключителност не иде от никакъв бог. Тя иде от тебе, само от тебе.

*Тебе!* Но де е твоеето *тебе*? Дали в повседневните конverzации в приятелски кръг – на улицата или в кафенето, – дето пълниш богоизбраните си уста с простосмъртната нелепост на роклички, краченца и деколтета? Или в бохемското подражателство на Едгар По и Бодлера? Или в самотните часове на леност, когато ядеш хартия и пиеш мастило? – Дори без богата колекция образци за плагициране (понеже чуждите езици са чужди за тебе). Това е твоят живот – и от него ти изстискваш своята поезия.

*Тебе!* А това значи: *човекът преди всичко!* Защото има нещо по-голямо от твоеето писателско общество – обществото отвън; има нещо по-голямо от обществото – народа; има нещо по-голямо от народа – обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите – човечеството.

А основен елемент на човечеството е Човекът. Човекът преди всичко! Оттук *етическото* обуславяне на човека; което значи: едно върховно задължение на човека към човечеството. Едно върховно и единствено задължение (защото етиката не е законник на преходните добродетели, на това или онова общество, етика не значи „морал“). Едно върховно и единствено задължение на човека – преди всичко: на човека творец; то обуславя всичките функции на човека – включително и неговите *естетически* копнежи. Защото то – етическото задължение на човека към човечеството – ражда всеки копнеж: копнежа към въз-

качване, копнежа към светлите ясли на Духа. Духът е човечеството. Духът е човекът.

Духът: етическият закон на човека.

Духът: етическата нужда на изкуството.

Духът: Върховният Дух, Светият Дух, който създава нуждата от Красота. Който създава нуждата от изкуство.

Писателю, Духът – заветният Ханаан на всеки човешки копнеж – е по-голям закон за тебе от догмите на твоята шаблонна красота. Писателю, чуи: Духът заповядва: *Човекът преди всичко!* Не „добрият“ човек, въоръжен с всички известни днес добродетели; но *Човекът!* За духа няма добродетел – Духът е отвъд добро и зло. Духът е само *интензивност*.

Човекът Преди Всичко значи: Бъди цял!

Зная, писателю: ти си готов да се съгласиш веднага с всичко, що казах – и там е твоята гибел.



## СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

270

Гео Милев. Том II

Първата нова пиеса, която ни дава Народният театър през този сезон, това е знаменитата пиеса на Егмон Ростан, която на времето си – според израза на Емил Фазè – „прогърмя със светкавичен успех по цяла Европа, успех незапомнен от епохата на *Сид*“. *Сирано де Бержерак* се готвеше в Нар. театър отдавна, още преди войната, но едва сега публиката тази пиеса вижда върху сцената.

За самата пиеса не би трябвало да се каже нищо лошо – въпреки честите грешки на автора; въпрочем, може би тия грешки, които са постоянни в театъра на Е. Ростана, са една от подкупващите прелести на *Сирано де Бержерак*, създават стила на пиесата; пиеса – почти прототип на романтичния театър; пиеса – почти кристализация на френския дух – странно разнообразие от жажда за подвиг, от възвишено и бурлескно, от фина духovitост и меланхолна резигнация... Една типична манифестация на френския дух, не по-малко от Корнейловия *Сид*, или саркастичността на Анатол Франса. Впрочем *Сирано* е чисто французка пиеса по силата на своята романтичност. Но тъкмо тая романтичност разтваря тяснонационалните кръгозори на пиесата и я прави интересна не само за сцената в Париж, но – за всякъде и всякога.

За нещастие обаче, образът на Сирано де Бержерак е свързан – въпреки блестящия опит на Кайнци – неразделно с едно френско име: Коклèn. Та затова толкова по-интересен е опитът на Нар. театър – интересен не само за историята на българския театър, но и за историята на граматическия образ Сирано.

Но въпреки всяко добро намерение, тази история започва с едно внушително Уви!

Преди всичко, пиесата се играе по един превод (на *Кир. Христов*), който може да е всичко друго, само не и сценичен превод. Ако някога поетиката е позволявала съкращения като „кои“ вм. „които“ или всевъзможни размествания на думите в изречението напук на всички правила за синтактичния ред на думите, днес поетиката – установена от напредналия развой на нашата поезия в последно време – не позволява това; а още по-малко го позволява сцената, дето не само от актьора, но преди всичко от автора се иска един *чист* български език. А не са български език (нито пък български стих) „стихове“ като: „с таз рокля траурна тез листа жълти“... Впрочем езикът и стихът на Кир. Христов са всеизвестни като образец на лош – не лош, а невъзможен български език и стих. Това ще докажа по-подробно в една от следните книжки на „Везни“, дето ще разгледам един груб превод на Кир. Христов, превода на Байроновия „Манфред“ – „най-добрият превод в българската преводна литература, един *конгениален* превод“ – както твърди *конгениалният* критик Вел. Йорданов...

Централната роля в пиесата – ролята на Сирано – изпълнява Кр. Сарафов. Но ролята е още свършено неугледала у него; дори нещо повече може би: тя стои на свършено нездрави основи – нездрави основи съобразно данните на артиста. Сарафов се старее да подчертае две неща у Сирано: героичното и бурлескно-саркастичното. И затова той форсира неустово гласа си и дава на цялата роля една шаржирана интерпретация. А това не е Сирано. Освен героичното и бурлескно-саркастичното у Сирано има и други черти, които са може би по-важни, които дори създават действието и смисъла на действието: вътрешната, психологичната борба на великия човек, който има един само недостатък, който не му позволява да се наслади от живота, който го кара „да се крие винаги в сянка и оттам да подсказва на други“. Това е вътрешното, истинското действие в „Си-

рано де Бержерак“ – и то се проявява съвсем ясно в 5-ия акт на пиесата. Ако Сарафов бе схванал това и бе взел това за основа на своята интерпретация, от него можеше да се очаква нещо повече. Дори нещо повече от това, което ни дава той в миньорното 5-о действие, дето проличават от време на време тонове от най-хубавите образи, каквито е създал той досега: Федя, Никита, Вили Яников, Андрей в „Три сестри“ и пр. Ако той бе подхванал ролята откъм нейната психологична страна, не щеше да има нужда да форсира гласа си в такива ивайловски ноти, нито пък цялата роля щеше да излезе така шаржирано шаржирана. Защото героичното можеше да се предаде само чрез жест и поза, а бурлескно-саркастичното – с моментни вариации на интонацията. Тогава и цялата роля (па и цялата пиеса) щеше да бъде закрепена на по-здрави основи, а и Кр. Сарафов щеше да бъде по-щастлив в своя смел опит със Сирано. Но може би – обременен с режисирането на пиесата, което е само за себе си колосална работа – той не е имал време да разработи ролята си; това обаче е само евентуално обяснение, но не и оправдание. Впрочем то е преди всичко въпрос към мъграта и далновидна Дирекция на Нар. театър, която – както изглежда – е убедена, че театърът може да съществува и без режисьор и пак да се справя с пиеси като „Сирано де Бержерак“... За отделните грешки в играта на Сарафова е излишно да се говори, след като се изтъкна погрешният стил на ролята. Впрочем *стил* липсва на всички роли, на цялата постановка, а „Сирано де Бержерак“ изисква тъкмо *стила*, стегнатата постановка. Липсата на *стил* в цялата постановка прави излишно разглеждането на всички останали роли поотделно. Едно обаче трябва да се забележи: дали актьорската жажда за роли, или особено благоволение на дирекцията сложи върху слабите плещи на Милка Ламбрева ролята на Роксана? Не бе ли достатъчен нещастният опит с Елга?

**РЕПРОДУКЦИИ НА ТВОРБИ  
ОТ ЧУЖДИ ХУДОЖНИЦИ ВЪВ 'ВЕЗНИ'**



*Густав Климт*

*Магесница*



Феликсен Ропс

*La buveuse d'absinthe*



*Якоба ван Хемскерк*

*Рисунка*



*Марк Шагал*

На Русия, на магаретата и на другите





*Фернанд Весе*

Гарвани





Кацүшка Хокүсай

Догарящ лампйон



*Якоба ван Хемскерк*

Дърво



Франц Марк

Тигър



*Марк Шагал*

Продавач на животни



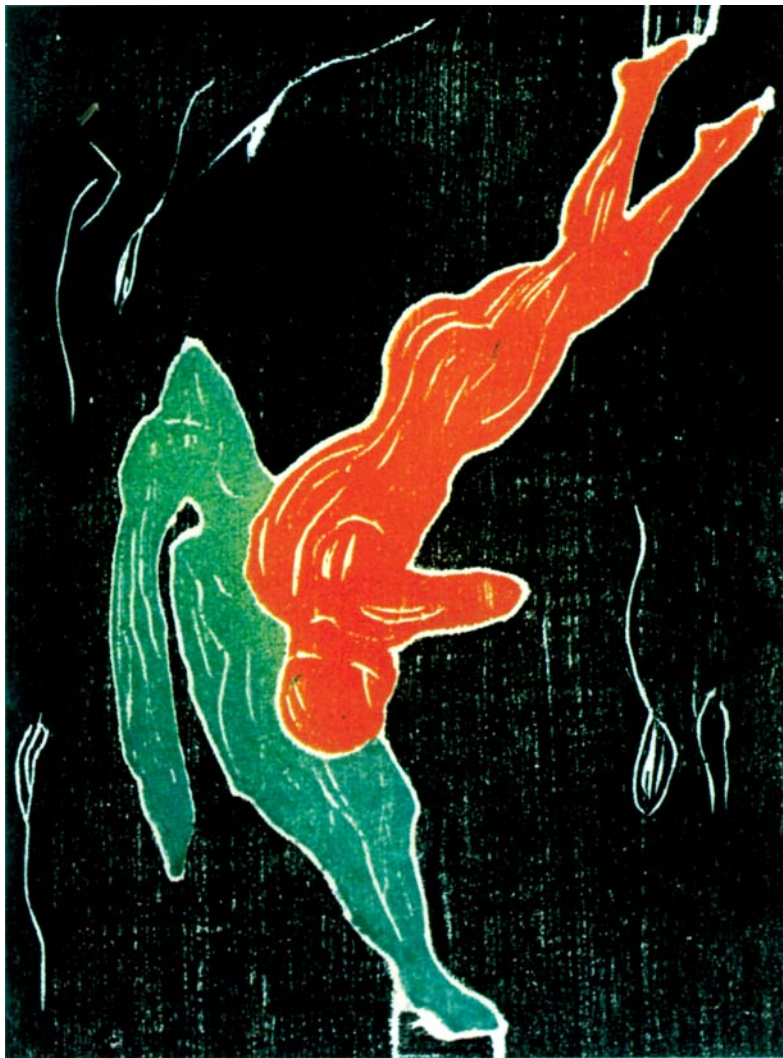
*Кампендонк*  
Рисунка





Катцшика Хокусай

Вълна



Едвард Мунк

Грещта вгъв всемирта



Егон Шиле

АКТ





*Кандински*

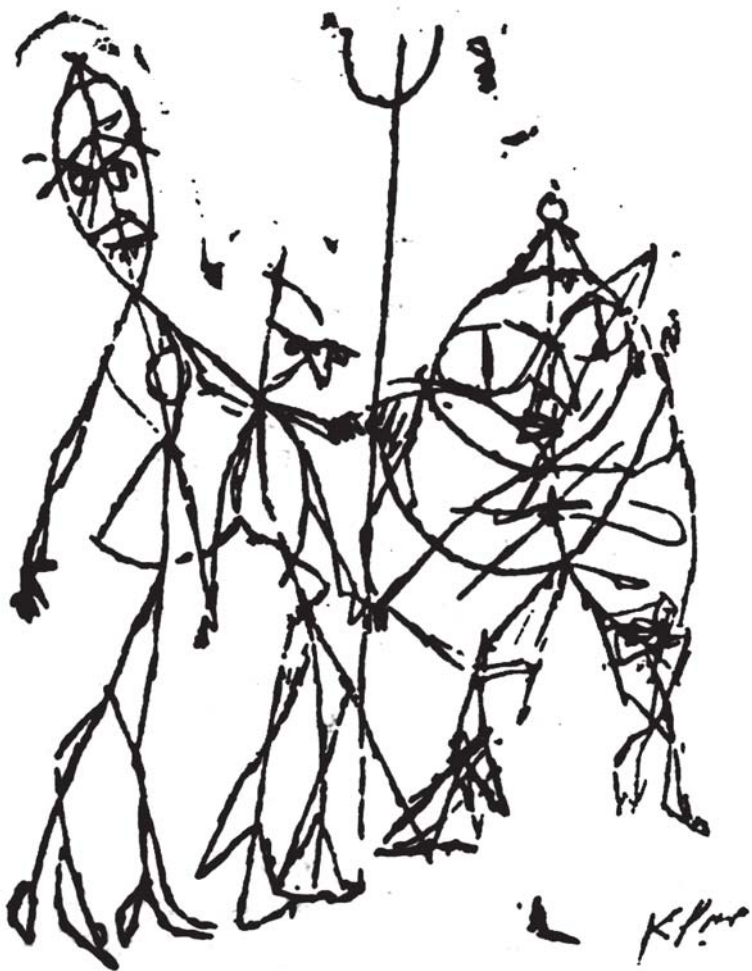
Вечер





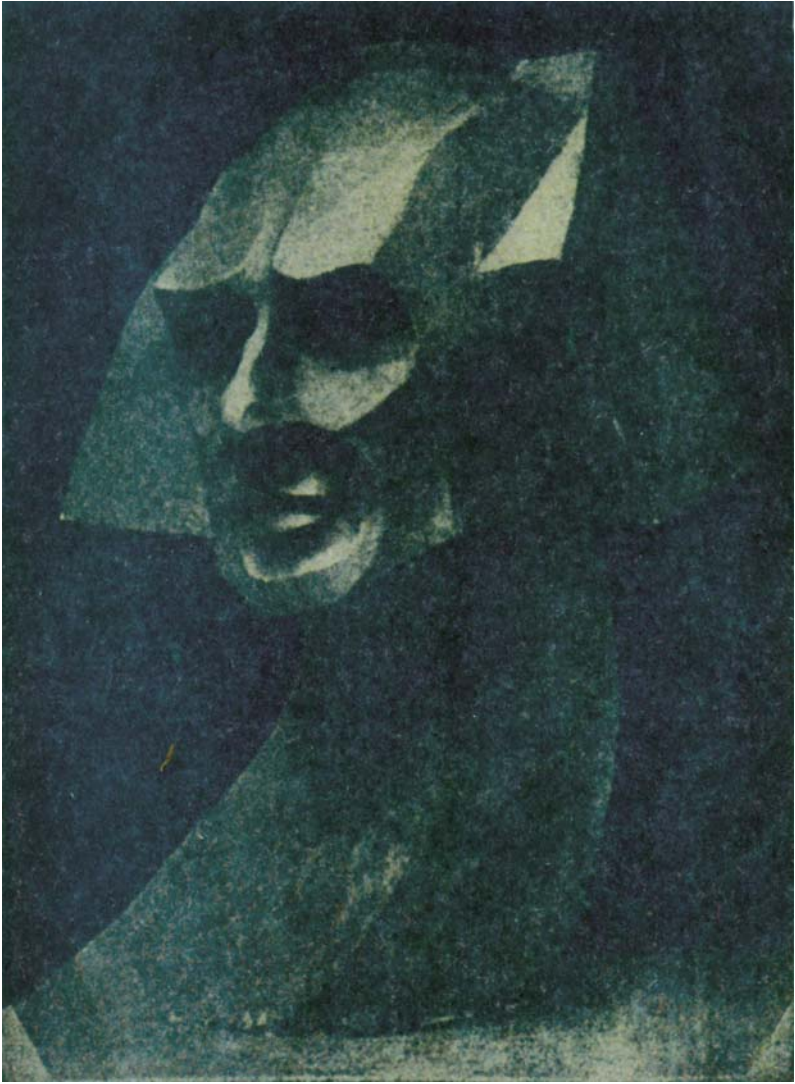
Винсент ван Гог

Рисунок



Паул Кле

Раздразнените



*Виллам Вауер*

Бюст. Валден

## ХАМЛЕТ

Пиесата и по-рано се играеше в Н. Т. лошо, т.е. нехудожествено; но сега се играе просто невъзможно. Салтанатлията постановка на някогашния режисьор Ивановски (впрочем всичките му постановки бяха все такива) е окичена сега с още повече антихудожествени безсмислици. Напр. – две лица, които (според текста!) казват някоя фраза „едновременно“ – невероятна, но факт: и на сцената я казват едновременно, един вид – хорошо; сцената при прекъсването на пиесата, която играят актьорите в двореца, се прекъсва всред безобразна гжорултия – Офелия се блъска в челото и пищи, всички тичат и крещат колкото им глас гържи; и груги такива ужаси. Нехудожествената постановка на Ивановски е превърната днес в – проста простащина! Да кажа ли, макар и късно, и това, че „Хамлет“ се играе по един прозаичен превод, който е нещо повече от *прозаичен*: канцеларски! Но интересното през този сезон е: Курков в ролята на Хамлет. Тук той е, според мене, не на мястото си. Със своя романтичен натюрел той изнася цялата роля в едно патетично кресчендо и декресчендо (винаги темпо престо), което не отговаря на ролята: у Хамлета няма патос, а обратното на патос... Но ненадейно в монолога в III д. („Да бъдеш или да не бъдеш...“) Курков изменява и интонация, и темпо и налучква – макар и за момент – верните линии на ролята. А тъкмо тия плавни линии от меланхолия и рефлексивност, в които той изрича монолога, би трябвало да бъдат взети от артиста за основа на *цялата* роля. Впрочем ако се откажем да разглеждаме Курковата интерпретация на Хамлет като *цяло*, само тоя моно-

лог е достоен не само за вниманието ни, но и достоен да бъде записан като едно от най-бляскавите постижения в творческия път на Киркова.

*Вл. Николов* дава Краля само уравновесен спрямо общия лош ансамбъл; той не подчертава достатъчно (особено в монолога при молитвата) нечистотата на гушата и борбата на гузната съвест. А това е нужно.



## БОЯН ПЕНЕВ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Неотдавна излезе в книжния пазар ново издание на книгата „*На острова на блажените*“ от Пенчо Славейков, издадена като IV том от *Събрани съчинения* на П. Сл. – под редакцията на Боян Пенев – издание на Ал. Паскалев – 276 стр., 39 лв. – София, 1921 г.

Най-интересното в тази книга стои на края: послеслов от проф. Боян Пенев. В този послеслов, след като българският читател се предупреждава недвусмислено, че му се готви „едно *пълно и критично издание на съчиненията на нашия най-голям поет*“ – пригружено при това с „един речник на по-трудните за разбиране народни думи“ (поезия с речник, значи!) – г. проф. Боян Пенев си дава лично кураж по следния недвусмислен начин: „Без съмнение, цялостният образ на Славейкова в тези 8 тома ще изпъкне по-определено... Така Славейков ще окаже *по-значително и по-силно въздействие върху днешната ни литература и изобщо върху съвременното поколение*. С течение на времето той ще се налага все повече и повече на вниманието на българина, ще завладява все по-силно душите на тия, които искат да се сродят с него, ще ги уваича, преди всичко защото в творенията му е изразено *съзнанието и вдъхновението на един голям художник и на една необикновена за нашите условия личност*.“

Всичко дотук казано е казано с такава положителност, че е излишно всяко пояснение и допълнение: Пенчо Славейков е един *голям художник*, с огромно значение за бъдещето на българската литература! Но за да бъде още по-ясен, г. Б. П. се пита: „... ще преувеличим ли, ако кажем, че днес в нашата поезия не е създадено нещо *по-ценно и по-значително*. – *До ден днешен*

той остава най-голямата фигура в литературата ни.“

Обаче по-нататък: „Копията, хвърляни от засада върху него, се разбиват и пагат върху главите на пигмеи, които с глупостта си искат да съборят най-яката твърдина в родното ни изкуство. От техните безплодни усилия може да остане само един комичен спомен някога. *Никой не може* да отрече и заличи Славейкова в съзнанието на *тия*, които гирят днес в литературата ни отражения на една по-дълбока мисъл и по-трайни художествени ценности. — Боян Пенев.“

Тук вече заставаме пред един труден *ребус*: Виждаме Пенчо Славейков във всичкото му величие; обаче някакви „пигмеи“ хвърлят „от засада“ копия... пита се: *де е пигмеят?* — Отговорът на моя въпрос се съдържа в друг един въпрос: Дали авторът на моя послеслов е между ония *тия*, „които гирят днес в литературата ни отражения на една по-дълбока мисъл и по-трайни художествени ценности“? — Безспорно — да; така иска да каже г. Б. Пенев. Да видим обаче дали *в действителност* е така.

Нека ми бъде позволено да не приема за абсолютна истина речената от П. Славейков истина, че главата на всеки професор, учен, филолог, изобщо „грамотник“, е седалище на глупостта, т.е. да приема тази истина за истина, която е валидна за всички времена и всички професори — включително и г. проф. Боян Пенев. Нека проверим разбиранията, вкуса и изобщо духовната енергия на Б. П.; нека проверим неговото книжовно дело.

Първо: студии върху книжовни дейци (не писатели!) от доосвободителната епоха — Паусий Хилендарски и пр. Те показват едно само: наклонност у Б. П. към ровене на затрупани с прах архиви — архиварски качества и стремежи — т.е. отсъствие на чувство към живото, актуалното, днешното, това, що животът ежеминутно изправя пред очите ни чрез свет-

кавичната смяна на лицата си и боите си. А това значи: че Б. П. не притежава никакви *естетически* аршини, с които би могъл да измери художествената ценност и значението на литературни творения не окончателно помъртвели, не окончателно затрупани с архиварски прах, още пресни в спомена и злобата на геня. С други думи: склонността към археология не предполага никаква способност за правилна *естетическа* оценка на едно художествено произведение. А че това е така, че проф. Б. Пенев е неспособен за естетически оценки, виждаме от рецензията му за антологията „Русский Парнас“, дето между другото се твърди, че Валери Брюсов бил нищожен поет, че 10 пъти по-голям от него бил Ив. Бунин, че най-големият съвременен руски поет бил въобще Бунин; един гол абсурд, на който ще се изсмеят дори и врабците пред входа на университета... Ако у нас, както твърди Б. П., Бунин е неизвестен, дали и в Русия той е недобре известен, та стои всеобщо в графата на третостепенните руски поети? Впрочем излишно е да оборвам това твърдение на Б. П.; *credo quia absurdum!*

Но абсурдът е толкова голям, че ни кара да се замислим: може ли пък да се изрече на човешки език такъв абсолютен абсурд? И нашето съмнение прави догадки: — Сигурно с тази невероятна хвалба за Бунина г. Б. П. иска да се отплати за някоя любезна обноска на руския поет, който мина преди една година през София. Сигурно е така. Само така може да се обясни абсолютизмът на цитирания по-горе абсурд. Но всичко това е интересно за нас от друга страна — от психологическа. В това абсурдно твърдение се проявява не един свободен и независим дух, който мисли *само* така и никога, както мислят всички, ако ще би неговата мисъл да е дори абсурдна — не: тук се проявява един дух, който се оставя да го водят за носа — само за хатъра на някакви лични връзки, — който е



готов доброволно да робува; един слаб дух, който знае само да се подчинява, да благоговее пред всеки авторитет; един раболепен, лакейски дух; един без тежест дух, който политва натам, дето го веине най-слабият ветреца; един дух, подобен на свирка, на която може всеки да свири. И това е основната психологическа черта на Б. Пенев.

Така също и ревностното поклонничество на Б. П. пред П. Сл. не почива на никаква твърда естетическа преценка, а е просто едно сляпо благоговение пред индивидуалната сила на П. Сл. Защото П. Сл. е една властна личност, излъчваща от себе си голяма индивидуална сила, личност, която подчинява безапелативно всичко по-слабо от себе си. П. Сл. е, в пълния смисъл на думата, това, което се нарича авторитет. Авторитетът е самрап, който има нужда от поклонението на раби. А и самрапът, и рабите са самрап и раби по рождение, по съдба. В тълпата на рабите стои и уважаният професор Боян Пенев. Такава му е натурата: и той се покланя — без да пита защо, — готов е да пролее кръвта си — без да пита защо: защото пред него стои самрапът на авторитета: Пенчо Славейков. Самрапът, Авторитетът налага всичко със силата на своята индивидуална сила. „Аз съм бог — покланяйте ми се!“ — може да каже той; и рабите се покланят, без да питат защо. „Аз съм поет — възхищавайте се!“ — може да каже той; и рабите се възхищават, без да питат защо. *Рабите* — тия, които с достойнство могат да носят прозвището „баейки“.

Само така може да се обясни авторитетът на П. Сл. като „най-голям български поет“: благодарение *стешението на поета със силния човек*; смешение, на което е естествена жертва и Б. П. Пенчо можеше да се наложи като *голям* „художник“ и „поет“ само у едно племе — като българското, — което довчера е ле-

жало 500 години под ярем и главната психологическа черта на което е раболепието, свойството да робува. Така писателската слава на П. Сл. почива не на художествената ценност на стихотворенията му, а на раболепието, на духа на подчиненост у българина – подчиненост пред индивидуалната сила на личността. За поет у П. Сл. не може да се говори, а още по-малко за художник; но може да се говори за *силна личност, за властна индивидуалност* – дори за *много* силна личност, за *много* властна индивидуалност. Знае се: Пенчо заявяваше всичко с твърдост, с непоколебимост, с упоритост – побелителна упоритост, която налага всичко: безспорно, той беше като индивидуалист един голям българин. Но трябва ли това да ни заблуди, че той беше един голям *поет*; трябва ли това да ни попречи да определим в какво собствено лежи истинското значение на П. Сл.? Дали в поезията му, или в критиката му, или просто в забележителната му индивидуалност?

Значението на П. Сл. за българ. литература лежи в критиката му – в упоритата критическа борба за по-висше схващане на изкуството, която той води цял живот – независимо от това, дали неговото схващане на изкуството бе идеално, независимо от това, че той нямаше средства да отрази в поетическо *дело* своите естетически схващания.

Значението на П. Сл. като силна индивидуалност за българския *живот* е също тъй огромно. Той беше борец – и ни показва какво значи да се бориш за една идея.

Но погледнем ли поета и неговото поетическо *дело* – колко гол е въпросът на Боян Пенев, *дали до днес в нашата поезия е създадено нещо по-ценно и по-значително?* Безспорно! Достатъчно е да посочим само поетическото *дело* на *Яворов!* Делото на Яворов е жив творчески вулкан, стихия, оригинална и неугържима, докато делото на П. Славейков от „Епически песни“

до „Кървава песен“ е сякаш дело на естет, който се е мъчил да илюстрира с дело, с примери своите естетически твърдения. Затова Яворов е спонтанен – Пенчо е правен; Яворов е композиция – Пенчо е комбинация; Яворов е образец – Пенчо е пример; Яворов е поема – Пенчо е христоматия с примери.

Послесловът на Боян Пенев към „На острова на блажените“ не е нищо повече от голи гръмогласни хвалби, за да трябва да се оборва повече. Засега толкова. Важното тук е само сляпото поклонение пред авторитета, поклонение, за което са способни само рабските души, лишени от собствена сила, от собствено схващане, от каква да е собствена мисъл, неспособни изобщо за каква да е оценка. Това е проф. Боян Пенев. И такъв един човек, такъв един кривик играе роля в българската литература?! Нещо повече дори: роля на *ментор* в българ. литература!? Това е възможно само в българ. литература! Само в българската литература е възможно менторство на професор без индивидуалност; само у нас е възможно професор да бъде председател на „Писателски съюз“; само у нас е възможно професор да редактира някакъв литературен лист „Развигор“... Но този последният е особена глава от книгата на неразбориите в българ. литература – главата на съвсем *излишните*. Да премина ли още сега от болното късно животно към зверилницата на „Развигор“, дето вие един Вакарелски вълк и една Месопотамска хиена, единствените две диви животни, които не могат никога да бъдат опитомени? – вълкът и хиената.

## „БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ“ ОТ ТЕОДОР ТРАЯНОВ

След дълго мълчание Траянов отново се явява сред попрището на българската литература. Неговите първи стихотворения, хвърлени в голяма маса посред безцветието на българската поезия отпреди 10–15 години, произведоха на времето си един необикновен шум и смущение, нещо като малка литературна революция. Защото първите стихотворения на Траянова (пръснати в списания – „Художник“, „Наблюдател“, – след това циклите „Песни на песните“, 1907, „Regina Mortua“, 1909, и „Химни и балади“, 1912) имаха една съвсем нова за българската литература форма, форма, която искаше да скъса силом с всички обичайни дотогавашни форми на литературната традиция у нас. Помни се добре: така наречената критика, сборът от всички ограничени духове, които смятат за „поезия“ всяко обикновено нижене на стихове, бяха неприятно изненадани, макар че не разбираха нищо от това, което Траянов даваше като поетическо дело; именно за това, че не разбираха нищо – провъзгласиха поезията на Траянова за „неразбираема“, „тъмна“, „празна“. Така наречената критика биеше ужасна тревога, като отричаше всецяло всеки поетически талант у Траянова.

Но каква беше тази нова поезия? Това, което предизвика недоумението и отрицанието на тогавашната критика, беше преди всичко новата вътрешна форма, новият вътрешен строеж на Траяновите стихотворения. Този *нов* вътрешен строеж на Траяновата поезия почиваше върху основите на символистичната естетика (нека обаче разбираме думата „символизъм“ не толкова като име на литературна школа, оная, която изникна и се разви във Франция в края

на миналото столетие, колкото като естетическа идеология, възможна всякъде и всякога). Символичният строеж на Траяновата поезия – това значи, че поетът диреше израз на своята душа (душа значи вътрешен живот) чрез асоциативната потенциалност на поетическите образи, т.е. – че той не даваше свой вътрешен живот със средствата на научния психологически анализ, а със средствата на поетическия синтез – *синтез в образи*. Не ще ли бъде излишно да повтарям, че символичната поезия, давайки пълен простор на *образите*, е безспорно *поезия*, истинска и естествена тъкмо по силата на това, че тя се отказва от психологическия анализ на вътрешния живот (анализ, присъщ на науката и на тъй наречения „психологически роман“, но не и на изкуството) и устремява своите творчески намерения към *синтеза в образи*? А това въпрочем не значи ли, че всяка истинска поезия, всяко действително изкуство е бездруго *символично*? И понатък – че школата „символизъм“ не е нищо друго освен един нов лик на вечното изкуство – във всеки случай: лик избистрен и очистен от сенките на по-големи или по-малки естетични заблуждения? (Под естетични заблуждения разбирам тъй наречената „мисъл“, „тенденция“, „реално преживяване“ и пр. в поезията...) Така и символизмът в поезията на Т. Траянова.

Така че въпросната „неразбираемост“ и „тъмнина“ в поезията на Траянова не е грешка на поета, а на непрозорливата и ограничената в понятията си критика. Защото новата поетична форма на Траянова имаше своето безспорно право на съществуване – дотолкова, че е излишно дори да я смятаме за *нова*. А „ясност“ и „разбираемост“ не можем и не трябва никога да дирим в изкуството. Ясност и разбираемост има само в екзактната наука; а изкуството е дължно да бъде „неразбираемо“ – т.е. винаги да бъде подплатено с известна *тайна*, защото тъкмо тайна-

та го прави изкуство. А – tout le reste est littérature...

Не може прочее да става въпрос: защо поезията на Траянова е символна, т.е. образна (защото поезията не може да бъде друга освен символна и образна!) – но: доколко тя е свършена в символната си форма (от една страна) и доколко (от друга страна) тя е богата, разнообразна и нова (в смисъл: индивидуална) в интензивността на своите форми (интензивност на формите наричам аз това, което шаблонната критика нарича обикновено „съдържание“, като забравя, че едно художествено произведение не може да има „съдържание“, а само *интензивност*). Това трябва да бъде единствена изходна точка при критичното разглеждане на Траяновата поезия, както впрочем на всяка поезия.

Доколко е свършена символичната форма в поезията на Т. Траянова и доколко тази поезия е богата, разнообразна и нова чрез интензивността на своите форми: само тук би трябвало да гирим грешките на Траянова, ако е необходимо да се посочат преди всичко грешките. И наистина най-малко аз бих могъл да ги скрия, без да си давам труд да ги дия там, дето те не съществуват – както са постъпвали всички досегашни критици на Траянова. Защото голяма част от стихотворенията на Траянова са доста *незавършени* от гледището на *общата музикалност*, която – личи – поетът дия да създаде чрез асоциирането на образите. (Тази обща музикалност впрочем е – за мене поне – цел и смисъл на всяко живо поетическо творчество; тя е *символичната* форма.) Повечето от първите стихотворения на Траянова (в „Regina Mortua“ и „Химни и балади“) са една бясна гонитба на образи (видения и халюцинации) – образът се преплита със словото – и всичко се смесва в един див шемет от гуми. Липсва тъкмо най-главното, това, което е било сякаш основно художествено намерение на поета: *вътрешният ритъм* – равномерността на вътрешна-

та, духовната интензивност; ритъмът, който обединява, свързва отделните части в едно цяло. Но понякога, в моменти, когато кипящата гуша е достигала по-голямо прояснение, Траянов ни е дал великолепно поемни, в които всички отделни образи, колкото и противоречиви да са те помежду си, са подчинени на един общ, основен ритъм, излъчван от един основен образ. Тук общият ритъм обединява вече всички отделни части, всички отделни образи, колкото и алогични да са те в своето съжителство. И ний имаме тогава една истинска полифонична символична поезия, основана, така да се рече, върху законите на контрапункта в музиката. Бих посочил: „Вечерна песен“, „Дяволът“, „Пилигрим в черно“, „Песен без гуми“, „Бетховен“, „Сянката на Саломе“, „Към майка ми“ и др. Бих бил съвършено ясен може би, ако сравня поета Траянов с художника Борис Денев: и двамата дават работи незавършени, понякога дори наивни, но завършеното, което ни дават, е значително. Може би причина за това е големият вътрешен напор, толкова голям, че те не могат да го овладяят и уравнисят – невинаги кипящата от творчество гуша достига нужното прояснение, което би гарантирало ритмичното равновесие на това, що те творят.

Резултат на такова творческо прояснение на кипящата от емоции и видения гуша изглежда да е и новата книга на Теодор Траянова – „Български балади“. Вместо някогашния див шемет от гуми в тия балади виждаме една така и толкова уравнивесена композиция, че бихме повярвали, че с тази книга поетът влиза в нова фаза на своя поетически развой. На места творческото прояснение достига дори до простота – дори до простотата на Вазова, – дори повече, отколкото трябва... Сега вече критиката едва ли би могла да говори повече за „неясност“ и „неразбираемост“ у Траянова.



Външен стимул на „Български балади“ са двата български политически погрома – двата погрома след онава халосно напрежение на народната енергия от 1913 г. и 1918. Но тук няма никакви политически или патриотически багри – както в цялата онава маса от патриотарски стихоплетства, с които нагръстиха таваните на разните министерства разни самозвани жреци на Аполона, като Ст. Чилингиров (автор на „Песен за селяка“ и „За род и чест“), Ив. П. Йончев, Л. Бобевски (автор на варварския марш „Съюзници... Разбойници!...“), Хр. Ц. Борина, Мих. Теофилов, комуниста Хр. Дюгмежчиев, Ив. Вазов, Кур. Христов – тарторът на този бесен хор от озверени изступленици, она, който пишеше биографии на генерали, който от механата (или от скута на приятелките си) крещеше: „Хайде на Балкана!“, който напомняше на българина да не бъде „светия“ – защото „сърби я Сърбия, сърби я...“, който даваше велики съвети на българския народ: „Сечи! Коли! Муши!“ – и който най-сетне написа ода на... лудия кайзер на Германия... Траянов не стои в тази зверлиница – да не кажа, лудница – в буквалния смисъл на гумата... „Български балади“ са български, без да бъдат патриотически – са български с **Ъ!** Чувстваме, че са плод на една чисто българска душа – и нищо повече.

Българската национална душа, с всичките нейни качества, стои в баладите на Траянова *над* делничната врява от политика и реторически патриотизъм – тя се чувства в тях само като една подсъзнателна творческа сила, която дава импулс на поета и она специфичен характер на неговата поезия, който я прави *българска* – именно българска поезия. В тия поеми Теодор Траянов ни показва – бих казал – своя истински образ, образ на поет, тясно свързан с народната душа. „Български балади“ са едно окончателно опровержение на подозрението, че Траянов е само един заблуден в западната култура поет.



Още в поемата „*На тайка ти*“, писана преди 10–15 години, Траянов ни даваше да схванем ясно неговите дълбоки връзки с народната гуша – връзки, които единствено дават сила на поета и създават значение на делото му. В тази поема Траянов схваща ясно своето възвишено проклятие: да бъде син на своя народ – и това е изворът на всички негови болки, блуждения и отчаяния, това е, което гушата му „с повой чер пови я и с кобен знак жигоса нейните крила“ –

Че чужд съм аз на всичко  
и черна скръб ме трови,  
кога на юг далеко  
луната засияй –  
бълнуващ, аз съзирам  
вечерните огньовете,  
лесът и равнините  
на моя роден край...

И питам се в смущене:  
дали съм аз избраний  
сред мойто слабо племе,  
понесло огнен кръст –  
скръбта му да разкрива,  
нанесените рани,  
в гърди му да изтръгна  
вика на грозна мъст!

И „пророческите думи“, които дири той, за да разкрие скръбта на своя род – той сякаш ги намира в „Български балади“. Книгата се открива със стихотворението „Пророк“, оня, който „върви напуснат отново“ –

И кръв бележи моя ход,  
из погледа ми живо слово  
споява заник и възход.

Духът с любов света обсеби  
и черни тайни разгадах —  
орисаний заключен жребий,  
на моя род безсилний грях.

Поетът разключва в поетически образи моя „заключен жребий“ и през неговите стихове ний дочуваме — дълбоко някъде — отчаяни викове и „вопли гробовни“, вой на ветрове и вълци, „нощен плясък на кървав поток“, „звезди нейде падат“, небосводът се багри от страхотния блясък на пожари и опустошения, по „тайнствен склон“ бягат разбити пълчища, траурният образ на майката стои надвесен над черно погробение, дълбоко стене „подморска камбана“, замира в ужас всеки гръх — но ето внезапно Лъвът от знамето нагава рев. Възвишен символ на *онова*, което е отвъд политиката: на несъкрушимата воля за живот, на неизсушимата творческа енергия у народа.

\* \* \*

На друго място в тази книжка на „Везни“ се печата една от „българските балади“ на Траянова — може би най-добрата: *Лунната балада*. Написана на същия мотив, на който е написана и Ботевата балада „Хаджи Димитър“, тя — *Лунната балада* — я надминава по широта на концепцията и по интензивност и независимост на образите.

\* \* \*

Книгата „*Български балади*“ е посветена на Люгмил Стоянов. Последвана е обаче от един „последов“ — излишен като всеки последов. Тук Траянов излиза из своя обикновен, достолепен „сплендиг айзолейшън“ и се свързва уж неразделно с неколцина свои гругари — свързване, което добива вид почти на... литературна камарила. Скоро ще имам случай да кажа нещо по-

вече по този въпрос. Но сега не мога и нямам право да го премълча.

\* \* \*

За рисунките на *Сирак Скитник* към „Български балади“ – които са едни от най-добрите досега постижения на художника – смели по замисъл и композиция, неустрашими в третирането на дадената откъс форма, крачка напред от илюстрациите към „Марионетките“ на Чавдар Мутафов и „Поемите“ на Едгар По, – за тях едва ли бих могъл да кажа нещо повече от това, което казва Траянов в послеслова към книгата си: „В чудните рисунки към тая книга бие на очи не само оригиналният художествен похват, но и дълбината на концепцията. Майката на всеки стражущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умиращия син, но и над пълната разруха на родния край.“

## „КЪМ ПСИХОЛОГИЯТА НА ПОЕТИЧНИЯ ОПИТ“

от проф. Мих. Арнаудов – отделен отпечатък  
от XV–XVI годишник на Софийския  
университет за 1919–1920 г., 107 с., София, 1921

289

Списание „Везни“

Доколкото ми е известно, психологията на поетическото творчество е оная област, на която проф. Арнаудов се е отдал отдавна, която отдавна е зачеквал в своите лекции и в която се е опитвал вече с няколко книги: „Няколко глави от психологията на творчеството“, „Литературна наука“, „Психология на творчеството у П. К. Яворов“. В новата си книга проф. Арнаудов заявява в самото начало: „Ако схващаме въображението като един строителен принцип (?), като такава дейност на духа, която означава някакъв нов, чисто вътрешен опит, несъмнено е, че *оттам* него, в преддверието на творческата лаборатория...“ И през цялата си книга г. професорът се върти все из преддверието на творческата лаборатория; там той спира – т.е. цялата му книга ни занимава с всичко друго, само не с психологията на творчеството, а още по-малко с психологията на *поетическото* творчество. Г-н професорът говори надълго и широко за възприятията от действителността чрез опит и наблюдение; за вниманието и неговите форми; за зрителните впечатления; за наблюдателността на Молиера, Балзака и Дюде и на „руските реалисти“ Гогол и Тургенев; за афекти, мимика, вживяване; за паметта и за трайността на спомените, за дневниците и бележниците на писателя; за косвен опит и „документирание“ – но когато стига до така наречената „антиципация“ и до „вътрешното освобождение“, г. проф. Арнаудов засяда в едно „недокументирано“ отричане на антиципацията като творческа сила у поета, т.е.

до едно отричане на най-важното, на истински творческото у поета — на неговата *творческа фантазия*; а самото творчество — след натрупан запас от преживелици, възприятия, преки и косвени документи — не било нищо друго освен последица на „общата (за всички) нужда за саморазкриване“... само че поетът прави това в „определена художествена форма“. Но тук г. професорът спира: тъкмо тук, отдето почва творчеството.

Защото психология на творчеството значи *психология на художествената форма*. Защото *художествената форма* — такава или инаква — не е определена и готова дадена за всеки писател, а е плод на специфичен *психологически процес* — и на него би трябвало да се спре проф. Арнаудов. Защото тъкмо художествената форма е творчеството, а не събирането в паметта на всевъзможни външни възприятия, сформиранието на заключения и мисли върху тия възприятия и т.н. За поетическото творчество нямат абсолютно никакво значение, никаква „стойност“ външните възприятия посредством 5-те човешки чувства; за тия 5 човешки чувства започва творческият процес. Едно значение само имат възприятията за творещата личност: те са, така да се рече, *духовна гимнастика* за художника, те развиват и закрепяват неговите духовни сили. А самото творчество е *действието* на тия сили; действие в художествени форми; това е творчеството. А това, с което се занимава проф. Арнаудов — то е само *около* творчеството, във — дори извън — преддверието на творческата лаборатория...

Така че г. професорът смята за изкуство, за художествено творчество това, което не е дори и повърхност на изкуството. Но че неговите научни изследвания се движат по *повърхността*, това става ясно още при първото повърхностно прелистяне на неговата с научни претенции студия. Повърхностен е

преди всичко *методът* му: да събира оттук-оттам случайни признания на писатели, и то само на известни писатели – преди всичко романисти, т.е. обработвачи на най-нехудожествения литературен вид. Когато обаче Гьоте казва на г. Професора много ясно що е изкуството и в що се състои творческият процес – г. Професорът повърхностно избягва от същността на предмета си.

ЛОРД БАЙРОН: „МАНФРЕД“, драматическа поема, превел Кирил Христов.

*Повод:* В официалното сн. „Училищен презлед“ г. Вел. Йорданов пише пътъом, в една рецензия за превода на Шилеровата „Мария Стюарт“, направен от Л. И. Попов, следното: „Безспорно, ние имаме хубави преводи в нашата литература, каквито са напр. ония, направени от А. Константинов, от П. П. Славейков и др., но тъй *майсторски, художествен* превод, какъвто имаме на Байроновия „Манфред“ от К. Христов, едва ли бихме могли да посочим. Тоя превод трябва да се изтъкне като *образец* на *конгниален* превод, който и затова произвежда *впечатление на оригинално творение*.“

Понеже тази голяма похвала е казана само пътъом, нужно е да се направи една внимателна проверка на Кур.-Христовия превод, за да се докаже твърдението на г. Вел. Йорданов.

*Извинение:* Подписаният пог тази статия е също автор на един превод на Байроновия „Манфред“, направен направо от оригинала, и претендира да познава отлично това знаменито произведение, та е допустима мисълта му, че той е един от ония малцина, кошто биха могли да установят качества на въпросния превод на Кур. Христова. За да не бъда обвинен в необективност, като автор на втори, излязъл преди Кур.-Христовия превод на „Манфред“ (книгоиздателство „Везни“, 1918), ще се ограничи само в кръга на очевидните и най-главните факти.

*Факти:* Те са много; те са едва ли не във всяка дума; те започват още от първата страница, още от списъка на „действащите лица“. Но ще се спра само

на най-важното, за да изпъкнат художествените качества на превода: език, стих, *конгениалната* сила на израза, близостта до оригинала.

Езикът е изобщо съвършено грапаб, неплавен и неправилен. Почти на всяка страница се срещат всевъзможни съкращения на окончания като напр.: *ви-денъе, търпенъе, проклятъе, мен и теб* (вм. мене и тебе, т.е. на мене, на тебе), *знайт, прийти, окол, кат*; а главно: *кой, кои, кога* вместо *който, които, когато* – и мн.гр. По този начин се получават стихове като:

Съзирам нещо аз,  
Кое би трябвало да ме изпълни  
Със ужас –

Или:

И все това докрай,  
Кога съвсем си друго бил.

След това удължения на някои думи, като напр. *таква* вм. *такъв* и гр. Напр.:

Не гледайте ме виѝ с *таква* укор.

После: изопачени ударения, като напр. *тракà* – вм. *мра̀ка* и гр. В езика на превода липсва изобщо класическата установеност и строгост на Байроновия език. Всяко изречение у Байрона е точно казано, закръглено, без напр. междуметия на несигурност и мънкане, като нашите „та“ (в начало на изречение), „ха“ (просташко подканване) и гр.т., които Кир. Христов невъздържано употребява в превода си. Не липсват и простолюдни думи, като напр.: *пасмина, харно* и гр., които са невъзможни и недопустими в устата на един Манфред:



„Аз не съм от твоята пасмина“ — казва Манфред. Не е въпрос за гумата като гума — всяка гума е хубава, но само когато е на своето място; а всеки чувства, че „пасмина“ не е гума за устата на мага и тайновбедеца граф Манфред. Това са произволи от страна на преводача, които издават отсъствие у него на вкус за художествен език и художествен израз. Впрочем, това не е никак чудно, нито пък ново: такъв е въобще поетическият език на Кур. Хр., езикът на неговите собствени стихове. Чудно е обаче как е могла да се установи такава една безсмислена легенда, че Кур. Хр. бил „майстор на българския език“... Ето едно „оригинално“ негово майсторство:

Кебапът е готов. Омазани, космати  
Ръце там важно го изнизват на листа  
От напрат. Хъ сега — порезници, комати,  
Странички лъснати, размласкани уста...

Това е първият „слънчоглед“ в сборника „Слънчогледи“ — из цулията „Първа любов“. Ето сега „ода“:

Хей, пролет иде! Дигат се мъглице.  
Къде ги вихри *ваачат, дявоа знай*...

и пр.

Ето сега „Легенди за живота и за смъртта“:

1) Едва съзори се, и воинство литва,  
И пътища *бъхти* го мрак;  
А утре — *все тая*...

и т.н.

2) Той люшка се, а-а да порине  
От коня... Та всичките дни  
Пазарни *не са я*, слепишки да мине  
Край толкова *ладни мехни* —

и пр.

(Защо е нужен моя селскодиалектичен език в една балада, макар сюжетът ѝ да е из „народния живот“?)

3) *Потухва* жертвеникът. Ала свети  
На удола окоето, и *чевръст* (?)  
И чуден *баеск* трепти по своговете...

Това са „балади“; а ето „символична“ лирика:

Чезнат звездици; по дири изгубени  
*Втурна* (?) се татък денят;  
Бяга тя – хе... И в очите му влюбени  
Бисерни сълзи горят.

Обаче, що се отнася до грозния и неуместния език на превода, К. Хр. би бил малко по-щастлив, ако поне се придържаше повече към точния смисъл на оригинала; още повече че сам в предговора към превода казва, че освен няколко превода на разни езици той е имал пред очи и английския оригинал, от който, макар щогоде, можел да се ползва. (Нека вярваме това!)

*За стиха:* Той е съвършено тромав, гранава, без ледота – нещо, което произлиза главно от разместването (*Umstellung*) на думите. Почти винаги епитетът (прилагателното) върви след съществителното, а често и глаголят е поставен – за да се докара размерът на стиха – не на подходящото според синтаксиса място. Примерите са безбройни, едва ли не във всяко изречение:

Може би, че нашите сили полезни ще ти бъдат

Или:

На чашата по края има кръв

Или:

Той знай,  
 Че не едно и същото дърво  
 Дърво е на познание и живот

и пр.

Впрочем такъв е бил винаги стихът на К. Хр. Но все пак – съществува легенда, че К. Хр. е *най-големият* майстор на българския стих. Автор на тази легенда е Впрочем сам авторът...

Що се отнася до *конгениалната* сила на израза – това ще се види най-добре от следващите съпоставки на превода с оригинала. Но нужно ли е да се забележи предварително, че изрази като:

И в гушицата ти тъмна

или:

Твоят песен е изпята

и много други умалителни нямат нищо общо с романтично-суровия и философски прямия език на Байрона?

Съпоставката на места от превода с оригинала би трябвало да се направи за всеки стих, стих по стих, но аз ще се задоволя да съпоставя само най-важните места от поемата и това ще бъде достатъчно за целта. Поемата в превода на Кур. Христова започва (бележитият начален монолог на Манфреда) така:

Догаря лампата ми. Тя отново  
 Напълана ще бъде, а очите  
 Пак няма да се склопят.

В тия три стиха липсва свършено и точният смисъл, и силата на двата стиха на оригинала:

The lamp must be replenich'd, but even then  
It will not burn so long as I must watch. –

което значи буквално: лампата трябва да бъде напълнена отново, но и тогава тя няма да гори толкова дълго, колкото трябва аз да бдя. Кир. Христов продължава:

Моят сън  
Не сън е, а унесеност минутна  
И продължение на неспирна мисъл,  
Върху която нямам власт.

В оригинала липсва свършено „унесеност минутна“ и целият смисъл е съвсем груз:

My slumbers – if I slumber – are not sleep,  
But a continuance of enduring thought,  
Which then I can resist not...

което значи:

Когато  
Задрема, грямката ми сън не е,  
А продължение на тежка мисъл,  
Която ме терзаї –

или по-точно: „която не мога да понасям“. Следващите редове в превода на К. Хр. също не са свободни от подобни слабости и неточности или пък неоправдани волности, които понижават или дори съвсем убиват свежестта и силата на оригинала. Стихът:

But grief should be the instructor of the wise,

което значи точно:

Но трябва скръб да бъде учител на мъдреца –

К. Хр. превежда ненадейно с едно патетично обръщение:

Велик учител мой си ти, о скръб!

И следва:

Страдание, моз, който е чрез теб  
Прозрел във себе – истината скръбна  
Той най-дълбоко чувствава –

а всъщност няма нищо подобно в оригинала: „Sorrow is Knowledge“ – това е смисълът на горните три стиха от превода на К. Хр.; а тези три английски гуми са един познат афоризъм, който гласи: „Знанието е тъга.“ Продължението за „истина скръбна“ има всъщност съвсем друг вид (вид на самостоятелна фраза) и друг смисъл – именно:

Най-много който знай, той най-дълбоко  
Оплаква гибелната истина.

А обърканата синтактически и изопачена по смисъл фраза у К. Хр.:

Че не едно и същото дърво  
Дърво е на познание и живот –

значи в оригинала: „Дървото на познанието не е дървото на живота.“ (The Tree of Knowledge is not that of Life.) Целият първи монолог на Манфреда е госуц объркан и изопачен по смисъл и форма, но от средата нататък той става невъзможен в превода на К. Хр., когато се убива неговото, така да се каже, патетическо кресчендо – вдъхновеното засилване на монолога по израз и мисъл, което е заключено в магическата тайна на един рефрен, прекъсващ на няколко пъ-

ми монолога: „But this avail'd not!“ – което значи: „що полза от това!“, К. Хр. свършено убива магическата сила на този рефрен, изразяващ отчаяние и умора от всичко в живота, като го предава всеки път различно, а същевременно и неточно: „Но все напразно беше то“ – втори път: „Не ми помогна“ – трети път, съвсем разточено и празно: „И пак, и пак напразно бе.“ Но и самите пасажу между тия рефрени са все така погрешни в смисъл и дори много; напр.: ... опитях

Източника на всяко чудо, всяка  
Дълбока мисъл, и не срещнах мощ,  
Която моя дух би подчинила –  
Но все напразно беше то.

Вместо:

Наука, философия, и всички  
Източници на чудеса, и цялата  
Световна мъдрост – аз изпитах всичко,  
И има сила в моя дух, която  
Поставя всичко под властта си – но:  
Що полза от това! –

както стои свършено точно (буквално) предадено в моя превод. Вместо „има сила в моя дух, която подчинява всичко“, К. Хр. превежда точно обратно: „не срещнах мощ, която моя дух би подчинила“. Всичко това е все още в първата страница на превода. Всяка следваща страница показва все такива, и по-големи, неверности в смисъл, форма и сила на израза – има и изпуснати места, като напр., към края на първия монолог, думите: „Since that all-nameless hour“, което значи: „от оня безимен час“, т.е. часа на Манфредовото престъпление, за което става дума по-после; но преводачът е изпуснал тия думи, вероятно – ка-

то незначителни. Същите грешки – и в следващото след монолога заклинание. Следващите по-нататък (римовани) песни на духовете, които се явяват пред Манфреда, са едно от най-хубавите, най-образните места в поемата, пропити с експресивна сила и движение, та тъкмо тук *конгениалният* преводач има възможност да прояви най-ярко своята конгениална сила. За съжаление обаче тъкмо тия песни на духовете са едно от най-слабите места в превода на К. Хр. Те са преведени не само волно, но и произволно, а заедно с това, разбира се – неточно; не са верни и по размер, увеличени са по число на стиховете. И все пак не предават нито една бледна сенчица от силата на оригинала. Колко романтично-образна е напр. песента на третия дух:

In the blue depth of the waters,  
 Where the wave hath no strife,  
 Where the wind is a stranger,  
 And the sea-snake hath life,  
 Where the Mermaid is decking  
 Her green hair with schells;  
 Like the storm on the surface  
 Came the sound of thy spells;  
 O'er my calm Hall of Coral  
 The deep echo roll'd –  
 To the spirit of Ocean  
 Thy wishes unfold!

Това е песента на третия дух, която има следния буквален смисъл: „В синята дълбочина на водите, дето няма никакво бушване на вълни, дето вятърът е странник и дето живее морската змия, дето морската девица кичи зелената си коса с миди (раковини); подобно буря върху повърхнината (на водата) долетя звукът на твоите заклинания; прогърмя над моя спо-



коен коралов гворец дълбокият ек – пред Духа на Океана разкрий твоите желания!“ Това К. Хр. предава ето как в (трисъпен размер вместо в двусъпен, както е в оригинала):

Във бездна прозрачна (!), там, гето  
Вълна, нито буря бесней,  
Де вият се змиите морски,  
Де вечно безмълвье владей!  
Де маргарит едър русалки  
В зелени си къдри плетат,  
Аз кула коралова имам,  
Аз – на океана гухът.  
Послушното ехо изпрати  
Гласа ти в онези дълбини –  
Защо ме ти викаш? Що будиш  
Заспалите мирно вълни?

Грешките са следните: дълбините на океана не са „прозрачна бездна“ и това липсва в оригинала; вместо единствено число, което придава особен символически смисъл на думите, е употребено множествено: змиите морски, русалки; ударението в „змиите“ пада на първата сричка вм. на втората – неправилно (заради стъпката на стиха) ударение; маргарит – вместо раковини; „русалки“ (славянска митология) е употребено не на място вм. „морска девица“, което е общо без расов локален нюанс; образът „вятърът е странник“ е заменен с един прозаизъм: „вечно безмълвье владей“; съкращението „безмълвье“ е недопустимо в сегашно време езикова грапавина; липсва в оригинала

Аз кула коралова имам,  
Аз – на океана гухът;

пада метрическо ударение върху „на“, нещо невъзможно в добрия стих; и на края е прибавено произволно от преводача: „Що будиш заспалите мирно вълни?“, нещо, което липсва в оригинала, като цялата конструкция на въпроса, отправен от Духа към Манфреда, е свършено изменена. Но песните на другите гухове са още по-зле предадени. Напр. началото на песента на IV гух:

Доїдох отдалеко,  
От вечен пожар,  
Де лава клокочи  
Сред земния шар.  
На Ангите *расне*  
Там коренът *як* –

и пр.

вместо, както е точно в оригинала:

Дето спи земетръсьм  
В пожарни легла,  
Дето бликат кипящи  
Езера от смола;  
Дето корени Ангите  
Впиват в земята...

и т.н.

Петият започва своята песен така: „Аз съм ездачът на вятъра, възбудителя на бурята“ – в кратки стихове, – а К. Хр. превежда в дълги:

Аз препускам на буря по късия път  
И промълвя ли дума – смерч стълпове зуда...

Шестият гух казва само това:

My dwelling is the shadow of the night,  
Why doth thy magic torture me with light? –

което значи: „мое жилище е сянката на нощта, защо твоята магия ме измъчва със светлина?“ – това К. Хр. превежда така:

Пред теб духът е на мракà студен:  
Защо с лъчи измъчваш ме ти мен?

В два реда читателят вижда освен неточния смисъл четири езикови и стихотворни грешки: теб, мен, мракà и синтактичната неправилност „защо ме ти мен?“. В стихотворен превод не е толкова важна точността, идентичността с оригинала, ако не се касае за изопачена мисъл, но важна е идентичността, *конгениалността* в израза – дали силата на израза в превода е равна на силата на израза в първообраза (изразът е стил). Нека сравним песента на VII дух и заключителната песен на I сцена. Седмият дух у К. Хр. пее:

Не бе създадена земята,  
А аз напътвах ти звезда.  
Пръв път *такъва* блясък бе  
Родило вечното небе.  
*Скъп пера* на цялата вселена,  
Лете свободна, *неизменна*;  
Но дойде час и, о, *беда*,  
От чудно хубава звезда  
Тя на безформен пламък стана.  
*Без път залутан в океана*  
*На светиината*, само страх  
Навяващ. *Всуе я следях*:  
*Чудовище* тя бе по свода,  
*Позор за цялата природа!*  
И ти, под *неин* лъч роден,  
*Ти жалък прах си спроти* мен,  
С теб гавря се, чръв *неуторен* –  
И съм на твоятта мощ покорен.

Ти викна ме и ца бръз  
 При теб, *де слаби* (?) околвръст  
*Гъмжат нахаалос... Блед, тревожен,*  
 Какво желайш, *човек нищожен?*

Подчертаните от мене места са работи, които или не съществуват в оригинала, или са криво, лошо предаване на оригинала. Защото – ето точния смисъл и формата на оригинала (според моя превод, който не само тук, а навсякъде е почти дословен):

Преди света, преди земята  
 на твоята съдба звездата  
 владеех аз; тя беше свят  
 прекрасен, светъл, свеж и млад;\*  
 свободен, лек бе нейний път –  
 пред нея чезнеше светът.  
 Но час гойде – и тя стана  
 блудящо огнено кълбо,  
 комета без предел и цел,  
 за целий свят злочестина;  
 с проклятието си лети  
 тя през всевечни тъмноти,  
 без път, безспирно, непозната,  
 подобно призрак в небесата!  
 И ти! под таз звезда роден –  
 ти черв! комуто подчинен  
 съм аз – но не чрез твоята власт –  
 и съм принуден в този час,  
 ведно с тез жалки духове  
 да слеза тук, при тебе аз –  
 и да говоря с тебе аз –  
 Син на Пръстта! защо ме ти зовеш?

\* В оригинала липсват епитетите „светъл“ и „млад“, но те допълнят английското понятие „fair“, което е нещо повече от „прекрасен“, и са едно допустимо съзвучие на стиха: „As o'er revolved round sun in air“.

Като се има предвид, че ако има в моя превод известни малки отстъпления от английския текст, като напр. в 5 стих отдолу: „в този час“ вместо, както е в оригинала, „за един кратък миг“ (for this brief moment) – може да се схване колко малко общо има между оригинала и К.-Христовия превод. А колко лошо и неточно е преведена последната инкантация на седемте духа заедно:

Море, земя, *въздух*, нощ, планини, *бурани*,  
Звездата ти – на теб туї всичко в моя миг  
Подвластно е... *Отвред са духовете сбрани* –  
Какво желяш от нас, о прах и *маг велик*?

се вижда ясно от сравнението със:

„Земя, море, нощ, въздух, вятър, планини и твоята звезда, Син на Праха! магесническа мощ гържи пред тебе духовете им, извикани от тебе – що искаш ти от нас, о! смъртен син? – кажи!“ Манфред отговаря: „Забрава.“ Първият дух пита (у К. Хр.): „Как? Забрава – на какво?“ – когато съвсем другояче е казано в оригинала: „Of what – of whom – and why?“, което значи: „На какво – на кого – и защо?“ Но да се спрем на заключителната песен, последния стих преди която (важно и силно място в поемата): „My heart is crush'd!“, К. Хр. е превел: „Сърцето ми разкъса нова скръб!“ – а то значи всъщност: „Сърцето ми се пръсна“, „сърцето ми е разбито!“ – Следва заключителната песен:

When the moon is on the wave,  
And the glow-worm in the grass,  
And the meteor on the grave,  
And the wisp on the morass; –

което значи: „месеца̀т над вълни щом блесне, и светулката в тревата и метеорът (падащата звезда) над

гробовете, и тръстиката, в блатата“, а Кур. Хр. пре-  
вежда:

През води мост трепкащ води,  
Рее се светулка, свету;  
Огнец край блатата броду:  
Сенките край бреговете –

и продължава:

От лазурни небеса  
Ронят се *звездици* чисти,  
И на бухала гласа  
*Чут* е в стихналите листи; –  
Аз гуша ти – тъмна нощ –  
Подчиних на своята мощ.

Просто невероятнo е да се помисли, че е възмож-  
на такава очебиеша несъгласуваност и със смисъла, и  
с тона, и с формата на оригинала. В целия този куп-  
лет освен думите: светулка, блато, гробове, бухал и  
мощ – няма нищо общо между оригинала и българс-  
кия превод; ще цитирам моя превод, който отстъп-  
ва по точност от оригинала само в няколко думи, за  
да се види това:

Месец над води щом блесне  
и светулки през листа,  
метеор политне в бездни  
с блуден пламък над блато;  
и когато – щом запеят  
нощни птици – разпилеят  
в мрак звездите рои искри,  
и затихнат в сън гори:  
с кобен знак ще дебна аз  
над душата ти тогаз.

Цялата тази песен, съставена от 7 такива куплета, е предадена у К. Хр. в сегашно глаголно време, а на някои места ту в минало несвършено, ту в минало свършено време; а в оригинала всичко е в бъдеще или условно, защото тази песен е едно заклинание, проклятие. В превода на К. Хр. липсва тонът на заклинание и проклятие, въпреки излишния на края стих „Заклинаньята, що нея!“<sup>4</sup>, който не е в състояние да ни убеди, че тази песен е заклинание. Не ни дават впечатление на заклинание и несвързаните, почти без смисъл наредени думи в 4, 5 и 6 строфа, защото са само обикновено, непростоимо на един всепризнат писател престъпление против българския език и българския синтаксис:

Реч магьосна – яка връзка;  
Висне върху теб проклятье...

вместо: „от чародеен глас и заклинание ти с проклятие си кръстен“. Но 5 и 6 строфа не само че стигат до върха на несъгласуваност и отстъпничество от първообраза, но могат да послужат и като образец на словесна безсмислица, да не кажа – галиматия.

На съзлите ти лъжовни  
Дух всевластен се настърви.

(Какво значи на български език и може ли да бъде български език изразът „се настърви на съзлите ти“?)

Ето ги на сок отровни –  
И ти влех аз черни кърви.

(Има ли някакъв смисъл и в тези два реда? Вероятно преводачът е искал да каже: ето ги *превърнати* на сок отровен – което не пречи да следва образът: „и ти влех аз черни кърви“, макар че „черни кърви“



едва ли може да бъде образ, понеже човек има кървите у себе си и няма защо да му се вливат отвън; а в народната песен те твърде често са „черни“, така че този епитет едва ли може да изрази някакво по-особено съдържание.)

Твоят смях е остър меч –  
Но ще на змия да стане;

(какъв синтаксис!)

Твоята *магьосна реч* –  
Мене мощ на заклинание

(нито според синтаксиса, нито според стилистиката може да бъде оправдан този графав, тъмен и безсмислен куплет, както и следващите два реда):

Що отрови аз открих!

(никакво удивление няма в оригинала, защото не може да има удивление в заклинанието) –

Но кам твоята не пух.

Всички тези без смисъл съчетани гуми, които се мъчат да бъдат образи и поезия, нямат нищо общо с оригинала, защото няма в оригинала и не може да има такава нелогична асоциация като: „твоят смях е остър меч, но ще на змия да стане“... и пр.; смисълът на оригинала, на цялата тази строфа, точно предаден, е:

От твоите съзидателни  
изтръгнах аз убийствен сок;  
от черното сърце отровно  
изстисках черен аз поток;

от твоята усмивка аз  
изтръгнах скритата змия

(В оригинала има още едно допълнение: „свита  
там на витло“.)

убих вълшебния ти глас –  
най-висше зло на таз земя,  
изпитах не една отрова,  
но твойта беше най-сурова.

Обаче следният куплет, дето почва самото за-  
линание: „By thy cold breast and serpent smile...“, или как-  
то съм го превел аз:

В студа на твоеето сърце  
и в змийската усмивка твоя;  
в лукавството ти и в покоя  
лъжлив на твоеето лице;  
в изкуството ти, чрез което  
пред всички скриваш си сърцето;  
в това, че чужда скръб те ражда;  
в това, че с Каина си брат –  
заклевам те! и нека всявга  
сам ти да бъдеш своя аг!

Това у К. Христов изглежда ето как:

*Хитрост* змийска; лег сърцето;  
*Пропаст*, къде не съзна; – (?)  
Злост, коварство на лицето  
*И в душицата ти тъмна*  
Са наложили *печат*;  
Всичко *лошо* (?) теб (вм. тебе) е сръки;  
Ти на Каина си брат  
*По желание за тъки.*

(Такава мисъл липсва в оригинала.)

*С теб са всичките беди:  
Аг за себе си бъди!*

Както се каза още отначало, подобни невероятни и непростими неточности в смисъла, както и стихове, лоши като стихове и лоши по език, спъват читателя едва ли не на всяка стъпка, а ний сме още едва в края на първата сцена на 3-актната драматическа поема. И завършваме края със същите преводачески и литературни невъзможности, като: „Теб магьосан е света“, вместо – светът е омагьосан за тебе, или:

*Сам избра си пътя труден;  
Твоята песен е изпята –*

от което няма нито помен в оригинала:

*And on thy head I pour the vial  
Which doth devote thee to this trial –*

което значи буквално: „И над твоята глава аз изливам чашата (на помазването), която ще те направи покорен на това проклятие“, или с грузи гуми:

*Помазвам те да бъдеш верен  
на туй проклятие вовек...*

и т.н.

Съпоставките дотук са достатъчни. Ако речем да изтъкнем всички грешки на К.-Хр. превод, ще трябва да се напише книга, по-голяма от самия „Манфред“. Защото оттук нататък грешките растат в ултра-

геометрическа пропорция: неточно по смисъл, чудовишно като български език и български стих и главно – невероятно опорочване на Байроновия стил. Но цитираното дотук (само  $\frac{1}{10}$  от всички грешки) е достатъчно като основание на следното

*Заключение:* че преводът на К. Хр. не само не е „конгениален“, но – по неточност и нехудожественост – е невъзможен като превод изобщо; нещо повече – е едно варварско светотатство с великото произведение на Байрона.

Обаче Вел. Йорданов казва... Какво трябва да се мисли след това за този неграмотен човечец, загнезден в М-вото на просветата и редактор на сп. „Училищен преглед“, читателят сам схваща. Благодарение на такива като Вел. Йор. „критици“ Кур. Хр. е можал да се наложи като голям поет у нас. Колко е голям – това се вижда най-добре от превода на „Манфред“, в който са кристализирали всички качества на неговото худож. творчество; качества, от които българската литература би трябвало да изгори от срам! От срам! – Но Вел. Йорданов и м-р Омарчевски знаят по-добре... Кур. Христов сега е „на власт“. Такива като К. Хр. са винаги на власт; и при генерал Жеков, и при министър Омарчевски. Прочее: да живее нашият голям поет Кирил Христов, гордост и слава на нещастната българска поезия!

„БОЯН МАГЕСНИКА“. Това, което се казва по-горе за превода на „Манфред“, може да се каже и за оригиналната пиеса в стихове на Кирил Христов; същият тромав, разбъркан стих, който е невъзможен за сцената (а още по-малко за сцената на Нар. театър), същият просташки език, невъзможен в каквото и да е поетическо произведение (а още по-малко в една пиеса от класически жанр, а още по-малко в устата на *митичната* фигура на Боян Магесника). Дочуват се разни турски и нелитературно-просташки гуми, като: късмет, кусур, селендури и пр. Впрочем „магесника“ на К. Хр. не е магесник-тайноведец, а най-обикновен *тагъосник*-знахар. Вижте новоприбавения „пролог“, който бе рекламиран в пресата като „силен и ефектен“; ефективността му се състои негли в глупавата главня, която Петко Атанасов размахва с някакви животински ръмжения по сцената... „Прологът“, който би трябвало да ни представи Бояна – най-великото, станало митология проявление на българския гений – във величавия стил на мистична митология, ни представя една мръсна тълпа от „селендури“, които се кикотят просташки на сцената, подбиват се, ругаят се... а Боян Магесника ги лекува с „топла вълна“. И как можем ний – зрителите – да повярваме, че виждаме на сцената боговдъхновен тайноведец, пред когото с трепет се покланя цял народ, когато този народ се мушка на сцената без какъв да е трепет и стои сякаш не пред „тайноведец“, а пред някакъв жалък практикант на народна медицина – не само без тайнствен трепет, но дори без най-обикновено страхопочитание. Това не е грешка на лошата режисура: из-

рае се така, както го е написал авторът. Подир това следва някаква плитка интрига, повърхностно скалъпена по повърхностния калъп на „Иванко“, „Борислав“ и пр. И навсякъде Боян Магесника върви и говори не като носител на божествени прозрения, а като някакъв жалък „Борислав“ или „Милку“... Най-светлият, грандиозният образ в българското минало, най-силната манифестация на българския гений — Боян — е превърнат от Кур. Хр. на кух, полуглунав бърборко; светотатство, за което Кур. Хр. би трябвало да бъде обесен, а не да му се играе пиесата в Нар. театър.

## ФРЕНСКИ ПОЕТИ

314

Гео Милев. Том II

Антология, съставена от Дим. Бабеv. С един горд жест на недостъпно величие съставителят на тази антология иска да парира всяка критика за своята работа: „Това направих – казва той в предговора. – Направих го с голяма почит към изкуството и със съжаление, че не всичко хубаво е преведено и че не всичко хубаво би могло да се преведе. Това нека направи този, който ще хвърли върху ми укор. Дим. Бабеv.“ Но въпреки това заплашване, не е мъчно „да се хвърли укор“ върху книгата „Френски поети“; има много неща за укоряване. Преди всичко, ако съставителят познаваше добре френската поезия, той не трябваше да се задоволи с голямото съжаление, че „не всичко хубаво е преведено“ – но трябваше да види ясно, че и това хубаво, което е преведено, е преведено съвсем не хубаво – е преведено така, че българският читател би си съставил едно съвсем не хубаво мнение за френската поезия. Защото почти всичко, което Дим. Бабеv е събрал в своята антология, е превеждано случайно от случайни хора, които не познават френската поезия; затова едва ли не всички представени в тази антология френски поети са представени не с типичните и най-добрите свои работи. Цялата книга има вид на безсистемен сборник на оттук-оттам събрани групелчета. И представени са поети, които никога не са претендирали да бъдат задгранична слава на родната си литература. Андре Тьорие, Едмон Аракур, Роземон Жерар и пр. А и това, което е преведено, е преведено зле, дори неграмотно; но колкото за неграмотността, тук гържи първенство пак Дерижан, който превежда – о, ужас! – – – стихове



от Морис Метерлинк!... Заглавието „Verre ardent“ (нажежено стъкло) г. Дерижан превежда: „*Запалително стъкло*“. Що! запалително стъкло? Луна? Песента

Les sept filles d'Orlamonde,  
Quand la fée fut morte,  
Les sept filles d'Orlamonde,  
Cherchèrent les portes –

г. Дерижан превежда:

Кога изгърна Орламандга (?)  
те – седем гъщери  
на прелестната (?) Орламандга –  
потърсиха зари. (?)

Всеки, който знае що-годе френски, може да сравни този превод с цитирания по-горе оригинал. Как не се срамува г. Дерижан да блъска сляпата си гуша в неща, които са за него вечна terra incognita? Няма ли срам у моя човек? А жертва на сестра му Стефана Цанкова са станали други двама също тъй тънки поети (тънки жертви в дебели ръце): Албер Самен и Ередиа. Освен нея над тия двама нещастни поети издевателстват и други още все тъй фини майстори на българската поезия: Ал. Балабанов и някой си Харалампи Златанов. А на гърба на Бодлера нещастно екзерсира някой си Д. Николов с бодлеровски изваяни стихове, като „сърце ми маршове погребни“; или: „жени с полюоткрити ненки и утроби“; или

И ето векове са вече неизбройни,  
откак сте непреклонни съборци

и пр.

А редакторът на „Парнас“ Ив. Карановски предъхва парнасиста Сюли Прюдом:

Вазата, где мре таз върбеника,  
лѣх ветрилен пукна я едвам;  
ударът внимание не извика,  
никакъв шум не откри го нам.

Баста! – не съм преписвач, за да препиша всичко.

Съставителят на антологията дава за всеки поет по една кратка бележка – бележки, които са перли от литературна непосветеност, макар и скалъпени по бележките в някоя френска или руска антология; па и неграмотно написани. За Ламартин се казва: „В неговата поезия няма техника, но има дълбочина, тиха скръб, нежност и много идеализъм.“ А за А. де Мюсе: „Мюсе сякаш не отдава особено значение на външността на стиха. (sic!) По-определено казано, за него поезията е изкуство, което съвсем няма намерение да замества музиката или да подражава на нейните звукови форми. Особено той е майстор на елегичната поезия.“ А за Теофил Готие: „А и гледището му върху изкуството е някак не като на всички: „чисто изкуство“... и пр. Или за Леконт де Лил: „Неговите стихове са чисти, безлични – в това безличие голям песимизъм“ и пр. Или за Бодлер: „Създател на символичния стих (sic!), *когото* той разви до съвършенство...“ и пр. А за Ж. М. де Ередиа: „Най-красиви са сонетите му – скулптура, декорация и пластика.“ За Верхарн: „Поет на величави образи...“ и пр. Или за В. Юго: „Един от големите виртуози на съчетания на гуми, фрази, афекти и форми.“ Съчетания на гуми, фрази... Баста!

## „ВЛАДО БУЛАТОВ“

Роман в сонети от Стилиян Чилингиоров,  
София, 1922.

Горките разсилни от Народната библиотека!... Нейният директор, Ст. Чилингиоров, ги разкарва цял ден, посред зима, по книжарниците, натоварени с по 20–30 екз. от „Владо Булатов“... уви! – едва ли ще се продаде някой екземпляр, щом като и аз дори, който неволно си избрах тежката участ да хроникарам тая глупост, не избърших глупостта да дам 50 лв., а трябваше да чакам цели три недели, докато един нещастник, обременен от автора с този тежкия подарък „Владо Булатов“, го дочете, за да ми го даде взаимоотношно... разбира се, без да го е дочел докрай... защото – за да се прочете този „роман в сонети“ – не са достатъчни три недели; трябва човек да си вземе три месеца отпуск и да се залови за тая работа с явен риск на живота си... Защото: четенето на тая книга е работа по-тежка от къртене на камъни, по-тежка от изкореняване на стари пънове, по-тежка от работа в каторгата... Какъв език, какви стихове!... Езикът ти се сплесква, изкъртват ти се зъбите! Във всичките тия 299 страници на романа „Владо Булатов“ едва ли има една 0,299 част от правилния български език. А поне на 299 места читателят ще срещне фрази, в които не би могъл да открие никакъв смисъл, напр.:

О, тез победи: да се умори  
злината в нас, не са така те леки!...

или:

Добре се учехме... Съдба зловеща...  
Не двама – той човек се е родил...

или:

И казал би човек: природа втора  
едва ли нейде *тръква* и сияй  
при всеки слънчев лъч и маму взора  
кат тази – китен (*с пълна рима*) рай.

318

Гео Милев. Том II

Или пък: „Полето пък сред златен блясък *плове*“ – и много други. Но знам: авторът претендира за един оригинален, нов, обогатен български език – да, който съдържа освен „плове“ още и: бръв, ходник, продупчик, лъан, пазвал, пангото, припомен, спарта, другаж, пат, конустас, засен, крякък, клек, ким и пр., или следните безсмислени, нищо незначещи двойно съчетани гуми: тихо-сребрен, пир-шамет, гуша-откос, лекота-перце и пр., или пък безсмислени епитети като: сгушени стени (на стая), наркозна (?) отрова и т.н. Да цитирам ли цели куплети? Като доказателство – те не са нужни; а за любопитство само – това е работата на хумористичните вестници.

Но читателят иска може би да знае какво е „съдържанието“, „фабулата“ на този роман? – Автобиографически роман. Най-обикновено описание на един най-обикновен живот, живот на един най-обикновен селски даскал, който се мъчи да стане поет, но все пак си остава прост, обикновен даскал, макар и да гостига поста директор на Народната библиотека – à propos, директор, който владее уж немски език, а пише „Göthe“ вместо „Goethe“, макар че то е уж все едно, и произнася и пише „Хофманцал“ вм. „Хофманстал“ (Hofmannsthal) – което, разбира се, не е все едно... Така е то винаги у нас, в България, дето стоят начело само тия, които непрестанно вървят „на глупостта низ друмищата здрави“, както ненадейно започва да откровеничи авторът... И това е въпреки най-любопитното в творчеството на Ст. Чилинги-

ров: как надутите мехури на едно маниачество в последна фаза се пукат и от тях излитва въздишката на най-откровено самопризнание. Някога г. Чилингиров трябваше да чуе от устата на своята глупава котка, че е „един незван при толкова призвани“, защото неговите сонети „не струват нито бодка“ – а сега: ето още по-голяма откровеност:

А мене колко много са ме били  
и колко много съм понисъл бой!  
Една ли само Спарта са ломили  
върх мойта леност гаскали безброй?

(колкото за „леността“ – най-добро доказателство е днешното печално състояние на Народната библиотека); но по-нататък:

И таз съдба до днес не ме остави:  
за бой в живота сякаш съм призван  
*най-твърдоглав* от всички твърдоглави.  
О, знам: ще патя и за тоз роман,  
но няма що – гърба ми да оправя  
нали се грижи втория Балан!

Но все пак този „един незван при толкова призвани“, този „най-твърдоглав от всички твърдоглави“ – „Владо Бугалата“, както иронизираше един свиреп остроумник:

На родно дело рано той обрече  
и своя ум (?), и себе си гори...

И ето че се заканва: „Кат другите поети ще направя“ –

Ех, искал бих по моему тъй някак  
да почна аз, но още съм новак,  
па и боя се от критичний крясък.

Признавам, нейде подражавам чак,  
макар да меря тѣй, онѣй и сякак.  
Защо?

(Въпросът ето де е:)

320

– На нищо да не мяза пак.

*Гео Милев. Том II*

Трогателна откровеност! Макар че „сонет е рамки тесни...“ – всичко е тѣй нагласено, че непогрешно се сбъдват пророческите гуми на Божан Ангелов: „Въртоглавец в буквалното и преносно значение на гумата!“

## „СТИХОВЕ И ПЕСНИ“ ОТ ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

Един поет, за когото малцина знаят нещо: Емануил Попдимитров (Кюстендил, 1921). Един едва ли не съвсем неизвестен поет, но – без право и без оправдание. Както е без право и без оправдание известността на много други знаменитости на бездарията у нас. Но името на Емануил Попдимитров е скрито не само в суетния шум на пищно цъфтящата около него бездарност, а и зад личната скромност на поета, скромност, която го е държала досега винаги далеч от крясъка на литературните сборища в столицата – винаги някъде далеч в глухата провинция, отдето той ни е пращал от време на време малки, без парадна външност книжки: *Юношески стихове* (1904–1907), *Съня на любовта* (1908–1911), *Песни* (1912–1913), *Паачеши върби* (1914), *Вечерни тиражи* (1915). Днес в един малък том *Стихове и песни* Емануил Попдимитров ни дава избор из своето поетическо гело; в този том избрани (или по-право: събрани) стихове се вижда пълната индивидуалност на поета – с всички нейни добри и лоши качества.

Емануил Попдимитров е странна смес от две различни души: едната – наивната душа на поле с ниви сребърна ръж, диви треви и цветя, душа, която би искала да възприема света като широка наслада – но скромно заспива под двуктактовото тананикане на самоотричаща се сантименталност; другата – съзерцателната душа на старинен полуприказан град, душа, която следи пътя на звездите в бездънните бездни на лазура и под бавния звън на сподавени струни измисля прозрачното лице на тайната. Романтическият сантиментализъм и мистична съзерцателност разкъсват по каприза на някаква странна съдба поетическата



природа на Ем. Пондимитров и разстройват общата хармония в неговото поетическо дело; редом с дълбоко съзердавани душевни пейзажи – мистичен романтизъм, разлян в широки декоративни багри – стоят и работи на наивност и сантиментализъм – наивност в замисъл, която ражда небрежна (дори нехудожествена) форма: юношеските стихове и много групи напълнени с птички, зефири, „цветенца“, „тревици“, „звездици“, „мъглици“ и др.т. сантиментализми, които биха направили чест напр. на г. Хайне, но не и на Ем. Пондимитров. Защото поетическата фигура на Ем. Пондимитров се очертава от ония негови работи – може би немного на брой, – в които е отразена една наистина нова и оригинална за нашата литература поетическа индивидуалност; ще назова стихотворенията: *Подводна канара* с дълбокия рефрен:

Минава вечност цяла,

и втори път:

Минава вечност втора,

*Ноцна буря* с широкия образ:

гиганти някакви разбиват  
там древен замък, чупят ключове, презради свиват  
и викат те: „Гасете факелите!“ – и със звън  
стъклата падат многоцветни...

*Четвероголасие* (Пролет, Лято, Есен, Зима), дето особено „Есен“ е един скъпоценен бисер в нашата поезия:

Есента ме приспива. И пурпурни капят листа.  
И плаче над мене, и плаче с листа Есента.

— — — — —

Угасни и ти в тия долини, пламтящо сърце!  
 Виждам: вихрите птици гигантски далечно подгонват,  
 огромните свещи потухват, брезите оронват  
 листа многоискри, димят белорунни мъгли.  
 В подземия слизам, покрива ме, плаче с листа,  
 покрива ме, плаче над мене с листа Есента.

После: *Зли жажги*, което завършва с потресающия образ:

И ето кръв – петна по моята ръка.  
 И сянката на Банко в пиршеската зала!

*Посаедна жетва, Въплаощения, Requiem, В сън, Трубадур, Света Катерина* (дето е оригинално преработена формата на едно познато стихотворение на немския поет Алфред Момберт), *Молитвеник, Буря, Лаура, В равнините, Косите ти, Детство, Еделанд, Из Ада, Ирен* (последните три са печатани във „Везни“, год. II, кн. I) и др. – както казах: може би немного на брой, но работи, които са едно самостоятелно и значително стъпало в развоя на българската литература. Ем. Пондимитров – в поемите, които посочих – ни дава не разказ на чувства и преживелици (това впрочем той не прави дори и в ония научно-сантиментални поеци, които нямат никакво значение за неговото литературно име) – а ни дава широкото движение на една мечтателна натура, която се разтваря в образи, свързани в ярки декоративни пана: символи, потенцирани с вътрешното движение на поетовата душа, което се събужда и развива в душата на читателя при четенето на тия поеми. Така, с тия свои поеми, Ем. Пондимитров се явява като един силен и съвършено самобитен поет-символист в нашата литература, поет, който ще остави безспорно едно значително име – емблема на значително поетическо дело. Не бих мо-

гъл при този случай, като най-съвършена страница в това дело, да не прочета още веднъж единствената в нашата литература поема

### ЛАУРА

Ти си като пъпка от кремова роза, Лаура...  
 О, роза през зимните нощи с виелици снежни и буря,  
 когато цветята цъфтят по стъклата  
 и клона безлистен трепери.  
 Докоснах аз с кремова роза кристалните двери:  
 – Събуди се, небесна невесто заспала! –  
 Аз леко преддвери докоснах... ти леко повдигна воала  
 и каза: „Как дълго те чаках! Загремах под снежната буря.“  
 Твоя глас е виола кременска, Лаура.  
 Когато цветята цъфтят по стъклата  
 и клона безлистен трепери,  
 на глуха виола кременска аз свиря под светлите двери.  
 Понесе се вихъра снежен... безмълвна ти спусна воала.  
 – Събуди се, небесна невесто заспала...

Бих могъл да цитирам още доста други куплети, в които гори един безспорен и голям талант; но и тия четиринадесет реда само са достатъчни да обезсмъртят едно име. Затова излишно е било да се събират в един том всички стихотворения на поета; тридесет биха били достатъчни – защото 10 или 15 от тях не е написал никои груг на български.

## ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС СТЕФЧЕВ

Един съвсем млад и малък художник посреща редките посетители на Постоянната худож. галерия на ул. „Аксаков“ 16; едно малко момче, което обаче има у себе и едно голямо качество — *монументалния стил*. А това е не само достатъчно, но — много. Защото липсва на всички досегашни български художници; а на Стефчев липсва, което е общо на всички български художници: свиреният квазиимпресионистичен шаблон и взаимообразно подражаване, което прави безпредметни различните подписи върху едва ли не всички от 5–6 години насам излагани картини... Най-сетне — една изложба, която поне рязко се отделя от всички досегашни. Борис Стефчев има своя индивидуалност — монументалния стил. Той ще го изведе през академическите заблуждения, на които той още плаща дан, към прарафаелистичното декоративно пано, а това би било един нов етап в развоя на нашата живопис. Така в „*Оплакване Христово*“ се предчувства силата на Бърн Джонс, в дясната половина на „*Тържество на силата*“ се чувства един Милаус, а картината „*Към гроба Христов*“ би могла да бъде и от Мелхиор Лехтер (сравни напр. „*Die Weihe am Mystischen Quell*“). Двете картини „*Оплакване Христово*“ и „*Към гроба Христов*“ — най-добрите работи в тази изложба — са във всеки случай нови за нашата живопис.

Четох и това, което е написал за тази изложба Ал. Божинов във всезнающия лист „Развигор“: това с нищо недоказано и неподкрепено отричане на Стефчева (в името на какви ли принципи и схващания?) доказва едно само: че схващанията на Ал. Божинов не отиват по-далеч от гланцираните картички на П. П.

Морозов, когото той няколко пъти е провъзгласявал за огромен талант... за да отрече днес таланта на един млад художник, талант поне 1 000 000 000 пъти по-голям от моя на Морозов...

След изложбата на Бор. Стефчев в Постоянната хуг. галерия ни се обещава втора интересна изложба: от *Хр. Каварнакиев* – картини, в които художникът ни обещава усилие към един нов в неговото развие стил.

## ТЕАТРАЛЕН УПАДЪК

*Народният театър*, създаден от гържавата като хранилище на българското театрално изкуство, създаден като приют на безсистемно разхвърлените преди това, в продължение на половин век, усилия, съществува вече 15 години. Скоро след своето откриване – при директорстването на Пенчо Славейков – Народният театър бе щастлив да покаже най-голямото процъфтяване на българското театрално изкуство – едно доста значително, от гледището на всяка естетика, процъфтяване: Курчев, Ганчев, Бугевска, Сарафов, Огнянов. А само петдесет години преди това България за пръв път виждаше нещо подобно на театър: комедията „Михал Мишкоедов“... От „Михал Мишкоедов“ до Пенчо Славейков – едно време от 50 години:

– Пътят е труден, но славен...

Оттогава има 15 години: от Пенчо Славейков до Дерижан:

– Пътят е лесен, безславен...

Quod licet Jovi non licet bovi (каквото подобава на Юпитер, не подобава на вола).

От Йови до Бови има само 15 години, но днес Народният театър е в петнайстия кръг на ага.

И що! – днес, когато буйно процъфтяващият „Народен оперен театър“ се готви да включи в репертоара си Рихард Вагнера, автора на „Залезът на боговете“ – „Народният драматически театър“ съзерцава Изгрева на воловете... Залезе Йови... да живее Бови!

\* \* \*

Но нима може да се каже нещо лошо за Дерижан, днешния директор на Народния театър?... О, той се

смята единствен в цяла България достоен и призван да бъде „шеф“ на това „учреждение“... *So übersteigt die Freiheit jeden Begriff und Gedanken!* „Тъй нахалството превишава всяко понятие и мисъл“ – казва Гьоте. – Да бъдеш наследник на един трон, на който е стоял Рамзес, великият фараон, когато ти си само кух фарфарон... Да претендираш за един пост (и да продължаваш да стоиш на този пост), за който нямаш дори минималния ценз... Ценз – да; може ли да бъде директор на един театър човек, който не само че не знае нито един чужд език, но не знае дори и матерния си език? А това е Дерижан. Той е директор на Нар. театър – значи: може да бъде – възможно е и тази велика невъзможност. Но освен това: кога Дерижан се е интересувал от театър, кога, на коя дата го е виждал някой да стъпва в театър? – Никого!... И този човек да бъде директор на Нар. театър? Да! – и което е още повече и чудно, и смешно, и жално, и гнъсно: в своето списание „Театър и Опера“ той взема в неграмотната си ръка перото... „в защита на Народния театър“ – като негов „шеф“... Нима дотам стигна българското театрално изкуство, че да го защитава един човек, който никога не е стъпвал в театър?! И ето: Дерижан се нахвърля върху бившия директор на Народния театър Божан Ангелов заради неговата свършено права статия в сп. „Демократия“ и заявява с гумите на Хамлета (?), че „както трябвало, така и станало“ – Божан Ангелова изхвърлили от Нар. театър... *So übersteigt die Freiheit jeden Begriff und Gedanken!* Да говори така Дерижан за Б. Ангелов? Б. Ан., който – всеки знае – е един човек с огромни културни познания, такива, каквито Дерижан не само не притежава, но дори и не би могъл да си представи, колкото и да напруга мозъчната си ципа – уби, само ципа!... Но Дерижан се хвали със своята досегашна дейност като директор на Нар. театър; впрочем той

се похвали още преди 6 месеца чрез едно интервю пред... сп. „Комедия“ – комедия: Дерижан бил изчислил баласта, оставен от Б. Ангелов; дал нови пиеси: де са те? Нито една. Всичко, което днес се изнася в Нар. театър като „ново“, е или реперувано още от времето на Пенчо Славейков („Сирано де Бержерак“), или завещано като установен репертоар от Б. Ангелов („Елга“ и пр.). Та как би могъл Дерижан да създаде нов репертоар, когато не познава нито литературата, нито пък знае що-годе някакъв език, за да може да познава литературата? Така безочие то превишава всяко понятие и мисъл!... Но безочие то е винаги атрибут, пръв атрибут, на просташината. Защото Дерижан продължава да се хвали: аз открих нови артистически сили! Шо! Милка Ламбрева? Една престъпно невъзможна Роксана и още по-невъзможна Елга? Милка Ламбрева, която постоянно се мярка (заедно със съпруга си Ал. Кипров) в директорската ложа – без свян пред най-елементарния обществен морал?... Или че Дерижан изгони Огнянов от Н. Т.?

Но възмущението на всеки, който милее за българското изкуство, не би имало край, както няма край безочие то на Бови... Но Бови е смел, защото зад него стои министър Омарчевски! И тази тясна дружба между Дерижан и г. министъра – о, странна загадка!... О, храброст на парвенюто, което е сигурно, че зад гърба му стои неговият благодетел и покровител!

– Как? Защо? Никой не знае. Но Дерижан ще бъде „директор“ на Н. Т., докогато бъде Омарчевски министър на Нар. просвета... Защото земеделското управление, което нямаше на ръка „интелигенция“, подири такава и заключи, че „интелигенция“ е всичко, което стои поне два сантиметра по-високо от нивото на обикновения секретар-бирник: напр. Хр. Цанков-Дерижан.

И де ще стигне така Нар. театър? Срам, свен,



изчервяване не можем да очакваме, макар че има в Нар. театър достатъчно червило... И ако цял свят вижда, че Дерижан не само не може да бъде (в никои случаи!!!) директор на Н. Т., но че и отгавна вече би трябвало да бъде повърнат обратно в редакцията – редакцията не вижда това; дори ако го виждаше, тя няма да го направи... поради упоритост. Срам, свен, изчервяване – това липсва и на Бови, и на неговата редакция... И напразно ония, които милеят за българското изкуство, ще продължават да се питат като Хамлета:

Кой би понесъл – –  
 неправдата на силния?  
 И пренебрегването на закона?  
 Безсрамието на властта? Онуї  
 презрение, което получава  
 смиреното гостойнство във награда  
 от недостойнството – – ?

Напразно!... Не ни остава нищо друго освен откритият бунт за изкуството, шум върху барикадираното в Н. Т. невежество – и навън през прозорците! Защото превишава всяко човешко понятие безочieto, с което Дерижан се бие в гърдите и вика: Аз! аз съм олицетворение на блестящата, жестоката, лудата чистота!... или чистата лудост...

P. S. Срецнах група от четирима актьори от Н. Т. и говоря с тях за самохвалската статия на Дерижан.

– Не може и гума да става! – ми казват те. – Управлението на театъра от Дерижан е просто анархия, предизвикана от един некомпетентен човек. За нас, актьорите, Божан Ангелов и днес е *желан* като директор; защото след Пенчо Славейков той е най-добрият директор, какъвто е имал театърът.

Положението на Нар. театър е не само упадък, но нещо повече – падение. Моментът за уволнението на Дерижан от поста директор е настъпил още преди назначението му. Но слухът на г. министъра – известно е – е слаб, когато е въпрос за Дерижан. И съвършено сигурен за мястото си, Дерижан нахално потрива ръце и говори пословично: „Що от туй?... кервана си върви...“ (Керванът е Дерижан.) Керван от една само камила...

АРТИСТИЧЕСКИЯТ СЕКРЕТАР на Народния театър, Мих. Теофилов, е уволнен онзи ден по телефона тъкмо когато се очакваше уволнението на директора на същото (многострадално) учреждение... Уволни се оня, който беше безвреден толкова, колкото и безполезен. Но з. Дерижан, з. директорът, който е олицетвореното бедствие на Нар. театър, човекът, който разнебитва систематически и несистематически и онова малко, що са родили в полето на театралното изкуство ревностните усилия на няколко поколения, той продължава да стои здраво и недостойно на мястото си. Всички се питат: докога? Дали вятърът, който издуха з. артистическия секретар навън от театъра, не ще издуха и з. директора? Но вятърът от М-вото на просветата произнася сурово и безсърдечно със своя зимен вой: — Напразно! Никога! (Също като гарвана на Едгар По — злокобен гарван, кацнал пред запустелия дом на българското театрално изкуство...)

Но кадрилът около мястото на артистическия секретар е знаменателен: вътре в две години през Народния театър минаха пет артистически секретари: Ботьо Савов, Ник. Атанасов (който неотдавна „авансира“ до поста трети секретар в Лион...), Дерижан, Дим. Подвързачов, Мих. Теофилов. А това има двоен смисъл — първо, че *ония, които се грижат за съдбините на Нар. театър*, не могат и не знаят да намерят подходящия човек за поста артистически секретар; и второ, че поради незнание и неразбиране изборът или е бил винаги погрешен, или че художественият пост на артистически секретар е за тях пост, който може да се дава по партизанство или за хатър. Липсва

човек, достоен за артистически секретар, човек, който да има поне три качества: познаване на българския език, познаване на три чужди езика и познаване на всемирната литература; липсва такъв човек. Но нищо от това: може и без артистически секретар — щом е намерен преди една година още *идеалният* директор, който познава българския език повече от турчин, който познава не само три чужди езика, но дори и френски (след като преведе „verre ardent“ — нажежено стъкло — със „запаалително стъкло“), който познава не само всемирната литература, включително и японската (виж книжката „Пеперуди“), но и литературата на „Народни права“, бидейки бивш отявлен радославист... Наистина радославистите са днес пред народен съд, но Дерижан, както се полага на такива като него — заблаговременно, — не е вече радославист...

„ПЪРВОМ ПРАВДА“, сбирка, рими и поеми върху благовестни теми от *Стоян Кръстов Ватрааски*. За тази книга не може да се говори като за литература, защото авторът не притежава дори и най-елементарните елементи не за поетическо, а поне за литературно творчество: нито литературен език, нито поне мъничко фантазия, и защото стихове като:

Дај ми, о, Търновенчаниј,  
вяра крепка, воля цврѣста.

или:

Бум-бум-бу-м-м!  
Това е мой ултиматум.

или:

Ум блестящ е философ.  
Сърце чисто — пръв поет;  
с мисъл чети и любов —  
иначе аз не пускам мег.

или:

Видях народ в мрак тежък да мъртвее.  
Ала и бог виде.  
И рече: Нека Вазов да иззрее!  
И светлина биге! —

и други такива не са нито стихове, нито поезия. Гьо-

те казва, че поезия са ония стихове, които не могат да се превърнат в проза; а стиховете на г. Ватралски не само могат да се превърнат в проза, но и така са си чиста проза. Впрочем тия елементарни естетически принципи му са неизвестни и излишно е да се разправя на това място, че една добра, благовестна, християнска, велика, дори гениална мисъл, написана в стихове, не е още поезия, че поезията е „първом *об-раз*“, а не „първом *правда*“... Г. Ватралски може да е много добър християнин, много добър човек, но както много добри човеци, поет той не е; неговата поезия е само стихоплетство. И чудно, и смешно, и почти тъжно е това, че той се осмелява да напише един предговор към книгата си, в който разправя защо не бил „признат“, какво го отличавало „от другите български поети“, каква била неговата литературна амбиция, „за как се ценя моят труд“ — с твърдата вяра „в своите книги и в тяхното бъдеще“ и че неговата непризнатост „може да продължи за още едно десетилетие“, па може и за по-дълго. Тази амбиция става вече *мания*... също както у чилингировци, балабановци, дерижановци и др.п.

За книгата на Ватралски, казах, не може да се говори като за литературна работа, но по повод тая книга може да се говори за друго — за отношението на религията към изкуството (защото „Първом *правда*“ е евангелска поезия). Така изкуството, приспособено към религията — получава се тенденциозно не изкуство (напр. стиховете на г. Ватралски), а религията да се приспособи към изкуството — това е абстрактна невъзможност — понеже религия и изкуство е едно: изкуство е живот (само по себе си), а няма друга религия освен живота — висшия живот. Истините и мъдростите на това, що се нарича „религия“ (*учение* кажете), са умъртвено изкуство; а каква нужда има живота изкуство от умъртвените (чрез разума) фор-

ми на изкуството? Изкуството няма нужда от *истини*, защото всяка истина е стара, а изкуството е живот в миг: сега: днес: борба със себе си: борба за истината (самата истина е мъртъв, завоюван вече факт или ръководно начало за ония, за които други трябва да се борят). Затова изкуството трябва да бъде *ново* и да събужда истина, без да казва истина. А всичко друго е предъвкване.

И поезията на г. Ватралски, както всяка така наречена „християнска“ поезия, е предъвкване на казаните преди 2000 години от Христа истини. В тази поезия няма борба (за истината), т.е. интензивен живот, плод на който е изкуството (поезията) – следователно няма поезия.

ДИМИТЪР БАБЕВ е новият артистически секретар на Нар. театър. Впрочем който познава културната политика на министър Омарчевски, знаеше отдавна, че Бабев щеше да бъде заместникът на Мих. Теофилов... Това е стълбата на културно „авансиране“: библиотекар, секретар, директор. Т.е., според министър Омарчевски, оня, който е днес библиотекар на Н. Т., може утре да бъде със същото достойнство секретар на Н. Т.; защо тогава да не „авансира“ по същия начин и портюерът на театъра? – Портюер, библиотекар, секретар!... Но най-сетне намери се достойният секретар – не достойният за Нар. театър, а достойният за Дерижан. Сега вече хармонията е пълна: Дерижан и редакторът на сп. „Листопад“ или, по-право – „Тревопас“, както справедливо гласи едно всепознато остроумие... Всепознато е: досега не е приложена нито една разумна мярка в Нар. театър. Но сега вече властвващата там некултурност получава своята последна санкция: Дим. Бабев означава подпечатване на Дерижановото невежество. Защото и новият арт. секретар – по божия милост и народна воля – не е стъпвал никога в Нар. театър и разбира от театър толкова, колкото и г. директорът; защото този секретар е оня поет, който заявил на един слушачен свой гост, че не познавал и не четял никакви чужди поети, за да не се влияел от тях... Така Н. Т. става вече непревземаемо кале на простацината. Така върху надписа на Н. Т. се изписаха две кръгли нули – и словом (о, символ!) – 00. А ако г. министърът е единица, получаваме една страшна стотица, която означава днешното равнище на Н. Т. – 100 градуса под



нулата; (а на 100<sup>0</sup> под нулата не само театрално изкуство не може да вирее, но и най-обикновен ум поне...). Ах, господин министре, господин министре, кажете поне открито и откровено, че вашата цел като министър на нар. просвета е да смачкате окончателно всяка българска култура, та затова напоставихте на най-високите културни постове представителите на най-ниската култура у нас: Чилингиров, Дерижан, Бабев и т.н. Наистина по-непрозрачно мозъчно вещество не ще намерите нито в развигоровци, нито дори в целия писателски съюз... Но, господин министре, въоръжен така, с този арсенал на най-голяма простащина, и устремен към заличаването на всяка култура в България, знайте, че колкото и да нагувате днес гръмогласния мехур на славата си, все пак утре, когато за последен път слезете по стълбите на министерството на нар. пр., историята ще ви залепи така славно плесницата на забвението, че тогава никой не ще си спомни дори за трагическия патос, с който повтаряме ний днес строфите на любимия от вас, но неразбрания добре народен поет:

Видях в кал светите идеали,  
знамената честни — оплоти парцали,  
с които търгува мръсната лъжа; —  
видях я аз нея в царска багреница,  
честността в окови, правдата — в тъмница;  
видях аз на злото стихийната мощ,  
видях му и наглий триумф, тържеството...

Защото санкционирането на Дерижан чрез редактора на списание „Тревопас“ не е нищо по-малко от „наглий триумф“ на най-великото културно зло и на всички тревопасно в българския народ.

## „ЕДИП ЦАР“ В СВОБОДНИЯ ТЕАТЪР

(*Ликвидация на едно тинало*) Осмелих се през месец януари м.г., преди да се почнат репетициите на Софокловата трагедия в Св. Т., да пророчествам, че тя не ще бъде изнесена с подобаващото художествено съвършенство поради отсъствие в този театър на всичко нужно за постановката на една пиеса като „Едип цар“: и човешки материал, и художествено ръководство; аз не вярвах нито в артистическия персонал на Св. Т., нито в художествените способности на новия му, току-що пристигнал по онова време руски режисьор Б. Н. Есне. И писах с тон на възмущение – възмущение от дързостта на Св. Т. да постави (тукатси след блудкавите оперети „Холандската женица“, „Царицата на чардаша“ и др.т.) – монументалната трагедия на Софокла, „трагедията на трагедиите“.

Когато (след 10–15 репетиции) „Едип цар“ се постави на сцената на Св. Т., мнозина, едва ли не всички, ахнаха. Устни и писани критики се възхищаваха от постановката на режисьора Есне и искаха да кажат, че моето пророчество не се е сбъднало. Дори някаква ненадейна знаменитост в областта на театралната критика се осмели да излезе във в. „Напрег“ да ме избличи направо за моето лошо пророчество, като ми навираше в очите, че ако не друго, поне както опит, за днешния наш уривен, постановката на „Едип цар“ е много нещо, понеже ний наистина не можем да играем тази пиеса тъй, както я играе Райнхард в Берлин, понеже освен това и Хамлет на сцената в село Борован не се играел дори тъй, както се играе в Народния театър. Но този страшен критик, незнайно из коя канцелария избликнал, сякаш не схваща, че

с. Борован няма право да играе Хамлет! *Sutor pes ultra serepidam.*

Но прочее, какво художествено постижение представя постановката на „Егип цар“ в Св. Т.? Отговорът на този въпрос гласи: такова художествено постижение, което потвърждава напълно моето прежевременно пророчество. Защото това, което се даде в постановката на „Егип цар“, беше една очарователна гирлянда от художествени неграмотности и недоразумения. И затова – въпреки гръмогласните предупреждения на афишите „умолява се поч. публика да не се плаши от световите и драматически ефекти!“ – въпреки тази въдица за публиката, тя, почитаемата публика, не се уплаши от „ефектите“ и пиесата скоро слезе безславно от сцената на Св. Т. А по моите пресмятания, една добра постановка на „Егип цар“ може да издържа у нас най-малко 40–50 представления за един сезон. Обаче една *добра* постановка. Значи, постановката на Есне не беше добра. Не добра, но даже не и сносна.

Защото:

*Sutor pes ultra serepidam!* Кундурджията да си гледа кальните! Обаче г. режисьорът на Св. Т. се осмели не само да постави „Егип цар“, но поиска и да копира постановката на Райнхарда. Познаваше се обаче, че той не е дори виждал постановката на Райнхарда, защото си позволи да пренесе в малката зала на Св. Т. *цирковата* постановка на Райнхарда. Що? Св. театър *цирк ли е?* Какво кардинално театрално (техническо) невежество; *циркова* постановка в един малък театрален салон! Режисьорът изглежда да не знае, че Райнхард поставя „Егип цар“ в цирка по *един* начин, а в театъра по *друг*. Това беше първата грешка, първото невежество: толкова голямо, толкова непостижимо, че ни освобождава от задължението да се занимаваме по-нататък с режисурата на г. Борис Есне. Защото: минаването на хора през публиката, което

Райнхард прави само в цирка, не е нищо по-малко от една кръгла художествена неграмотност и въпилюще непознаване техниката на театъра. И този ефект още в самото начало на пиесата се превърна от ефект в най-голям дефект. Прочее, хорът изчезна съвършено от пиесата не само като художествен елемент, но изобщо като фактор, като действащо лице в пиесата. А вторият хор от тибански старци? Защо бяха те насядали в първите столове на партера, мънкащи като гервиши над пъпозите си? Нова театрална неграмотност. А осветлението и декоративната постановка? Два реда колосални колони, отляво и отдясно, които не подпират никакъв свод, никакъв фронтон; и цялата архитектура на „Егип цар“ пада някъде назад заедно с цялата постановка на г. Еспе. А какво значеха тия непрестанно сменявани бои на осветлението? Ново невежество. Бяла, виолетова, червена, зелена светлина – какъв смисъл има всичко това? Никакъв. И защо Егип да бъде осветлен с бял лъч, а Креон с червен? И това е една жалка пародия на Райнхарда. Райнхард наистина употребява цветна светлина, но тя се разлива невидимо откъде, в една широка вълна, която смесва в себе си синя и червена светлина (добро и зло), изпълва цялата сцена с една неестествена светлина, която не е ни ден, ни нощ, и по този начин действието се извежда вън от време и пространство и пиесата получава смисъл на вечна ценност, получава експресивната сила на символ. Какво гениално прозрение у Райнхарда – каква пародистична немощ у г. Еспе! Там осветлението е гениална атмосфера, в която се развива цялото действие, тук – гва проектора непрестанно тракат в предните ложи на I ранг, тракат разни шарени стъкла и убиват всяко настроение у зрителя.

За играта на артистите не заслужава да се говори – обикновен, провинциалски дилетантизъм. Но ако

актьорите са млади и неопитни, къде е тогава опитността на режисьора? И как режисьорът може да гопусне на сцената такава невъзможно дилетантска игра? Но чувствам единственото възражение: Золотович. Обаче независимо от това, че Золотович даде ролята на Егип без каквото и да е съучастие на режисьора, само със своите собствени сили – оня, който познава пиесата, не ще се заблуди никога и ясно ще схване, че Золотович даде само една (ненужно) темпераментна игра, без тази игра да ни предава Египа – именно Египа. По-скоро Золотович изграеше някаква друга роля, но не Египа; изграеше може би своя талант – какъвто той безспорно притежава! – но не Египа. Но това е важно пак при равносметката на режисураата, защото актьорът даде това, което се иска от него: доказателство, че има талант. Но де е талантът на режисьора? – Ребус! Неговото разрешение се видя от всичко, което ни се даде по-късно от Св. Т.: „Испанската муха“ (фарс), „Засагата“ (пиеса с всички възможни ефекти и всички възможни идеи), „Циганката Занда“ (също като „Засагата“), „Ана Каренина“ и пр. Но, струва ми се, днес вече е излишно да се доказва режисьорската безталантност на Еспе.

НЯКОЛКО ГЛАВИ ОТ „ПСИХОЛОГИЯТА НА ТВОРЧЕСТВОТО“ от *М. Арнаудов*, професор в университета (отделен отпечатък от XIII–XIV „Годишник на Софийския университет“), 332 стр., София, 1920.

Тази обемиста студия на проф. Арнаудов представя продължение на „*Към психологията на поетическия опит*“ (1921 год.) – рецензирана в бр. 6 на „Везни“. Трябва да се забележи предварително, че на тази втора част от неговите изследвания върху психологията на поетическото творчество липсва системността, която е присъща на първата, разгледана вече от мене, част на тия изследвания: така г. професорът се вижда принуден (или „нуден“, както би казал той) да прехвъркне без коментар много процитувани от него „свидетелства“ на самите автори, за да попадне ненадейно от кръга на психологически в кръга на естетически проблеми, „нуден“ дори да се излъзне от релсите на своя емпирически метод, като при това го виждаме, че ненадейно започва да потъва в дълбоките води на чужди нему метафизични схващания – но той тутакси изплува пак към сигурната повърхност на своя емпирично-рационалистичен анализ. И ето че след като в първата част на своите изследвания бе натрупал в творческата лаборатория на писателя маса възприятия, опити, наблюдения, вживявания, спомени, бележници, документи за действителността и т.н., проф. Арнаудов предприема едно рационалистично отричане на въображението „както някаква специфична енергия, присъща само на гениалния дух“, следователно и на оня специфичен творчески момент, който се нарича обикновено „вдъхно-

вение“. За 2. професора въображението е обикновена-та за всички смъртни способност да възкресяват пред вътрешния си взор наслоените отвън „възприятия“ – било самостоятелно, било в комбинации; за него въображението *не е творческо въображение* – именно творческо. Същият студен рационализъм у 2. професора отрича категорически и всичко „подсъзнателно“ в творчески процес; за него „подсъзнателното“ е сбор от незабелязани по-рано възприятия, представи и психологически състояния. Знаем – така е според емпирично-(експерименталната) психология. За емпирика психолог не съществува във вътрешния мир на личността (на творческата личност в дадения случай) нищо друго освен впечатления, възприятия... Но всичко това е само *повърхност* на личността и най-вече на творещата личност. Разчленена във всевъзможни впечатления, възприятия и т.н., творещата личност не е още личност; всевъзможните възприятия и психологически състояния не правят личността – те не са дори и части, а само *елементи* от личността, ни доказва Бергсон (когото бих цитирал против Вунда, на когото вредом се позовава проф. Арнаудов). От тия, чрез емпирическият метод на психолога разлъчени отделни възприятия и психологически състояния, от тия „елементи“ само – казва Бергсон – може толкова да се сглоби цялостната личност, колкото и от разбърканите букви на едно стихотворение – самото стихотворение, ако то не ни е познато. Тук се явява нуждата от интуицията. Но „емпиристи и рационалисти се еднакво мамят, като вземат *частичните* елементи за действителни части и по тоя начин размесват гледището на анализа с това на интуицията, екзактната наука с метафизиката... Това е грешката на ония философи, които не се задоволяват да бъдат просто психолози на психологията, напр. Тен и Стюарт Мил; психолози по метода, който при-

лагат, те са метафизици по предмета, с който се занимават. Те дирят интуиция и със странна непоследователност те я искат от анализа, която е тъкмо нейно пълно отрицание“ (Бергсон: „Метафизика“).

Случаят и с проф. М. Арнаудов: той дири да проникне до тайнствените дълбини на творческия процес, нещо, за което е нужно преди всичко проникване, обхващане същината на творческата личност; за това пък е нужна *интуиция*, а г. професорът напразно се изтезава с аналитичния метод на експерименталната психология. Защото творческата личност е *под* закрепените върху повърхността на душата психологически състояния, възприятия, спомени и пр.; защото творческата личност е оня „инстинкт към творчество“, за който несъзнателно се изпуща да спомене на стр. 128 г. професорът – и още разни други инстинкти, които той съвсем изпуща изпредвид; или както казва Бергсон за емпиричния психолог изобщо: „Той започва с това, че изпуща особена (специфичната) украса на личността, нещо, което не може да се предаде чрез познати и общи понятия.“ Проф. Арнаудов изпуща тази „особена украса“ на творческата личност, той не се спира никак на това, което пътлом споменава на много места в своята студия – най-важното: туй, което той нарича „емоционално“, „афекти“ – инстинкти, бих казал аз; нещо повече дори: Платонови идеи. Тия афекти или, по-право, инстинкти – гняв, скръб, отчаяние и пр. – това са метафизични Платонови идеи, които съставят нашето вътрешно съдържание: и те са предмет на художественото творчество. Художникът – поет, музикант, живописец – няма за цел, като такъв, нищо друго, освен да създаде форми, които, четени, слушани или гледани, да събуждат у читателя, слушателя и зрителя същото движение (на тия Платонови идеи), което е импулсирало творещата личност за създаване



на тия форми. А впечатления, възприятия и спомените отвън, които толкова дълго и толкова външно анализира проф. Арнаудов, не са дори и суров материал за извайване на тия форми – те са, както казах в първата си рецензия, само един вид „духовна гимнастика за художника“; а материалът: това е словото за поета, звукът за музиканта, боята за живописца – средства за израз на *вътрешното движение*. А това вътрешно движение – всецяло инстинктивно – е не само „подсъзнателно“, но дори и абстрактно, което значи метафизично, което значи абсолютно, значи Платонова идея. То е вътрешна стихия у нас: т.е. – музика и ритъм. Тая стихия се обективира в една ритмична хармония от езикови (звукови или зрителни – в музиката и живописца) форми. Проф. Арнаудов е „нуден“ от цял рег „самопризнания на поети“ да се натъкне – и дори да заседне – в тази музикална подсъзнателност от инстинкти (идеи), но той не я схваща като единствен и пряк импулс и обект на твор. процес, а му определя само скромната роля на второстепен „емоционално-музикален“ фактор, след който идва главното – „образно идейното“. Според проф. Арнаудов това „музикално настроение“ не значи нищо само по себе си – необходимо е да падне в него *„калъкът на мисълта“* (т.е. тъкмо това, което е според Пол Верлена най-лошо – се qui pèse et qui pose!) – за да възникне една поема. А само по себе си това „музикално“ у поета не е повече от една слаба прилика между поезия и музика, които всъщност дълбоко се различават: „Поезията взема гласа, звука в неговата артикулирана и осмислена форма, тя се стреми към изображение на по-определени (?) преживявания“; а музиката, „наопаки, борава с неартикулирани звуци – и нейната сила е в изображението на най-неопределените, инстинктивните вътрешни движения“. Ето едно ненадейно натъкване на правия път: ut musica

poesis; уви, г. професорът не обръща по-сериозно внимание на отношенията между музика и поезия – и напразно ни цитира маса имена и мнения на живописци: те нищо не доказват, щом е погрешна основата (която е музикална, а не живописна – „живопис“ в точния и погрешен смисъл на думата). Но уви: според г. професора поезията „се домогва до илюзии, които заменят непосредствените впечатления“, музиката достига „в най-благоприятен случай (...) само до внушения, лишени от каквото и да било положителен елемент на въображението или на мисълта“ (стр. 179). Преди всичко – една погрешна естетика, която не може никога да изведе до правилно схващане на самия творчески процес.

Когато проф. Арнаудов идва до самия творчески процес – уви, читателят остава с впечатлението, че е изпуснал влака: процесът отдавна се е свършил в разни възприятия, наблюдения и т.н. и това, що г. професорът изтъква като творчески психологически процес – за жалост, то е само програма на писателската работа: концепция (на фабулата, разбира се) – концентрация (на вниманието и мисълта) – и изпълнение: художественото произведение е готово!

Но сякаш някакво „подсъзнателно“ чувство нашенва на г. професора, че процесът излезе *непълнен*; и той се мъчи да го допълни чрез една студия върху „*Език на поезията*“. Отначало тръгва добре: Аристотел – Лаокоон – критика на тази теория – Хергер, Барк – по-нови гледища: но когато М. Dessoir казва истината върху „езика на поезията“ и отношението му към творческата обективация на вътрешното движение: „намерението на поезията е насладата чрез думи (някои мислят дори: наслада в думи, *der Genuss am Worte*), и художественото умение на поета (някои мислят дори: мирогледът на поета) се състои във властта му над езика. Смисъл и език са тъй тясно препле-

мени, както смисъл и звук при музиката: езикът не само изобразява нещо вътрешно, но изобразява и самия себе си“ — т.е. „Думите на поета дават повод за вътрешни картини у читателя или слушателя, с които е свързана и естетическата наслада. А истината, на която принадлежи бъдещето, гласи: Насладата е свързана със самите словесни представи (an den Wort – und Satzvorstellungen selber haftet der Genuss) – след тия окончателни откровения на бележития естетик Dessoir проф. Арнаутов се вижда попаднал в дълбините на нещо подсъзнателно и метафизично – и бърза да изплува пак нагоре към повърхността на сигурния рационализъм; г. професорът маха отстранително с ръка пред тази *някаква* „психологическа метафизика“ на Десоар, отрицавайки емпирически: „Грешката на Десоара е грешка на всяко прибързано обобщение...“, изключвайки заключенията на Десоара, че: „емоционалното въздействие е свързано със звука с хиляди асоциации и отношения, които, далеч от всяка действителност, изпъкват изключително в царството на езиковия космос, и че: „истинският художник на словото показва своята духовна култура *изцяло* в степенята на своята езикова култура“.

Така в системата емпирични размишления на проф. Арнаутов езикът си остава просто средство за израз (за „reportage universel“ би казал Маларме) и нито езиковни прелести, нито образи и символи и музикални ритми значат за г. професора *нещо* – без идеята; обаче за М. Ар. идея не значи „Платонова идея“, а най-обикновена мисъл или фабула, дори *теза* на едно литературно произведение: с една дума, *сдържане*. И той ужасен, отлита към периферията, завъртян централно от своя емпирически метод, когато *дори* братя Гонкур му казват ясно, че „за всяка картина, която предава едно морално впечатление, може да се каже, изобщо взето, че тя е лоша картина“. Защото,

според мене, както е установено от развоя на естетичната мисъл през последните десетилетия: няма съдържание отделно от формата; всичко е формата — *в нея самата стои* съдържанието; така художникът ни дава само една композиция от форми (езикови, звукови или пластично цветни), в която няма нищо повече от *ритъм и хармония* — израз на вътрешните движения у творящия; композиция наглед от произволни, несвързани елементи (думи, звуци, бои), в които обаче е скрита една тайна *магия*, що събужда съответно вътрешно движение у читателя, слушателя, зрителя. Тук, при проблема за езика, съвременният поет се вижда принуден да води борба за освобождаване на езика от робското му състояние на голо *понятие*, т.е. уред на „le repertoire universel“, и да го възвърне към неговата първоизточна интуитивна сила, която позволява да се използва словото като елемент в една обща полифонична композиция (хармония), която, обхождайки делничната употреба на езика, може да внуши, изрази онова „подсъзнателно“, пред което са безпомощни думите като голи понятия: мира на Платоновите идеи. Както в музиката — и затова музиката е най-съвършеното, най-чистото от всички изкуства: понеже е най-духовното. Ритъм и хармония — нищо повече: а че това ще бъде неясно за рационализираното мнозинство — що от туй? Това, че един „интелигентен българин не е в състояние да схване хармонията на един Вагнер, напр. — това не доказва още, че у Вагнера няма хармония. Хармонията е сложна — и всеки схваща само такава част от общата ХАРМОНИЯ, към която човечеството се стреми от векове, каквато му позволява да схване по-нисшето или по-висшето развитие на неговия личен слух. Оня, който се лута още в емпирично-рационалните низини на звяра, за него висшата хармония на сферите — една полифонична сложност от несметни тонове — е са-

мо висша дисхармония, шум, който е толкова голям, че грубият слух оглушава и в миг висшата хармония става за него абсолютно мълчание: той не чува нищо.

Така емпиричното изследване на художественото творчество се стреми да хвърли мост между глухите и висшата хармония – и ето че изисква от художника рационална *симетрия* вместо хармония – т.е. Biblia Pauperum – т.е. алегория. Алегорията е симетрия, а симетрията е единство, а единството е смърт, т.е. отрицание на хармонията, която по същината си е много сложна. А това единство, тази симетрия, тази алегория, това е изкуството, което дири напр. проф. М. Арнаудов: хетерогенен урод „от определено чувство и от ясни идеи“ (сякаш може да съществува определено чувство или ясна идея...).

В това, що написах дотук, има много мои „самопризнания на писател“ и бих бил много поласкан, ако проф. Арнаудов ги вземе предвид при по-нататъшните свои изследвания по психологията на творчеството; тогава неговият огромен и упорит научен труд – пред който свалям шапка, защото това е пръв опит в науката за систематическо изследване на въпроса, – тогава негли неговият труд, неговите усилия биха го довели по-близо до *истината*. А едно е преди всичко важно: истината не се постига с анализ, а с малко повече интуиция; поне малко повече вяра на чуждата интуиция, която г. професорът цитира в няколко от своите глави, но твърде повърхностно пренебрегва – движейки се по повърхността на емпиричната анализа.

ОЩЕ ВЪРХУ ДЕРИЖАН. Де върху Дерижан? – върху главата му. Какво още? – бой. Но проблематично е дали и след толкова много бой – с факти – сеизмографът на главата му и съвестта му ще покаже известно сътресение; понеже до този час той още не си е подал оставката... Но ето още факти – не помятания на неграмотен човек като Дерижан, а факти – от Божан Ангелов. В бр. 4 на сп. „Демократия“ Б. Ангелов отговаря на безочливата статия на Дерижан в списанието „Театър и опера“. Този път Б. Ан. е намерил вече истинския тон, основното ла – кей: лакей. И всичките самохвалства на един недостойник като Дерижан се изпаряват мигновено: излиза, че единственият репертоар, който той – Дерижан – е създал, това е само една-единствена пиеса – „Смъртта на Дантона“. Но, разбира се, и тя не е от *него* вписана в репертоара на Н. Т., понеже – как може да я познава той, когато не познава нито немската литература, нито немския език? Как гоиде тази пиеса в репертоара на Н. Т. – това г. Дерижан не знае; но зная го аз и неколцина актьори от Н. Т. Но казва Б. Ангелов: „... Смъртта на Дантона, па макар в един безграмотен превод, който директорът се оказва неспособен да приготви в една търпима за сцената форма, та *други* хора *извън театъра* вършат неговата работа.“ – Може би г. директорът не знае и това (пък какво ли впрочем знае?). А работата е такава: направиха се едно след друго три превода на пиесата, които трябваше да се коригират от трима души (понеже г. директорът *не е в състояние* да направи това...); двама от тия коректори сме аз и Б. Ангелов, трети-

ят не желае да си обяви името, понеже и след тия корекции преводът си остана пак невъзможен. А защо тия корекции да се правят от външни лица: понеже актьорите, с ролите в ръка, отчаяни от безграмотността на превода и от безграмотността на директора си, който *не е в състояние* да коригира превода, бяха тръгнали из града да дирят някой, който би могъл да ги спаси от горчивата чаша – да говорят безсмислици... Какъв блестящ актив на г. Дерижан, още в самото начало на директорската му кариера!... Знае ли това г. покровителят на г. директора?

Но продължава Б. Ангелов: „Хр. Цанков, без да съзнава какво петно нанася на културна България, се хвали, че снел от сцената... пиесите на Бурже, Метерлинк, Бернард Шоу, Стриндберг и пр., за което Хр. Ц. би трябвало да бъде пратен да копае чакъл, а не да управлява театър.“ – Не знае ли това г. покровителят на г. директора?

Но продължава Б. Ангелов: „В една *заслуга* Хр. Цанков търси утешение: Нар. театър през неговото директорстване дал един милион приход... няма нищо чудно, че приходът е един милион. Чудното, наопаки, е защо, *при удвоени цени*, той не е два милиона! Това могат да ни кажат само финансовите инспектори. Впрочем миналата година един инспектор беше започнал нещо да разкрива...“ Това могат да разкрият най-добре артистите от Моск. худ. театър. Не знае ли това г. покровителят на г. директора?

Обаче – следва втора част: *pro domo sua*. Анонимно, както се полага на авансирания лакей, списанието „Театър и опера“, списвано от спасителния за театралното дело спасител Хр. Цанков-Дерижан, дава в последния си брой едно „просто“ обяснение на моите безжалостни филипики против въпросния въпрос, поставен в директорския кабинет на Нар. театър. „Работата“ е много проста“, заявява анонимно г. Де-

рижан. („Работата“ е винаги „проста“ за простака...) Но простакът сякаш не чувства, че тъкмо със своите прости обяснения той ми се дава в ръцете да си играя с него, както котката с мишката. Впрочем това хумористично удоволствие не ме блазни много — и не бих се заловил с него, ако глупостите, измислиците и лъжите, които печат геројски изпод перото на спасителя Дерижан, не се натрапваха — във вид на „театрална програма“ — на всички, макар и малобройни гнес, посетители на Нар. театър. Лъжецът Дерижан лъже по-глупавите от себе си (ако съществуват такива) — че: „когато миналата година биде назначен г. Цанков за директор, г. Гео Милев побърза да се яви при него, като го молеше да го представи на г. министра на нар. пр. да бъде назначен за пом.-режисьор, обещавайки, че ще служи на г. Цанков много честно и ще бъде много послушен“. И г. Цанков вярва, че има в тоя свят по-глупави от него да повярват това, което казва той, и че след неговия отказ той (Дерижан) станал за мене „негоден“, „неподготвен“ и пр. Ами че не знае ли този „негоден“, че той е бил за мене „негоден“ дори още преди да е сънувал, че може да стане някога директор на Н. Т. Ето — черно на бяло: още в бр. 4 и 10 от I годишнина на „Везни“ аз съм го погредил в графата куриози с неговите „Познайници“, с неговите критики за „фейверичност“ и за „художествено изкуство“ (разбирай живопис) — както и с неговите поезии, от които цитирах куплетите за „Марта и Мария“, които стоели „нажалени на брега и двете, държали си ръцете, миришело на риба и вода солена“... Ами не помни ли г. Дерижан, че след това той излезе (пак анонимно!) в „Обществена обнова“ да съобщава, че не съм цитирал точно стихотворението му, като ми го цитираше изцяло, така, че глупостта в това стихотворение изпъкваше още по-ясно? И след това да ходя да го моля да ме назначава и да му „обе-



щавам“, че ще му „служи много честно“ (на г. Цанков или на театралното изкуство?) и че ще бъде „много послушен“ (та г. Дерижан директор на театър ли е, или надзирател в забавачница, та да му е потребна *послушност*?). Но ето че думите на Гъоте пак се сбъдват: нахалството отново превишава всяко понятие и мисъл! „Поставяйки театралното дело по-високо от личното си спокойствие“ — — кой? Дерижан? — който не се е интересувал никога от театрално дело, който никога не е стъпвал в театър? Докога, о Каталина, ти ще злоупотребяваш с нашето търпение?

Но да оставим лъжите настрана; нека обърнем погледа си към истината: с цял арсенал готови *факти* аз мога всеки миг да докажа (ако това е нужно) истината: че Дерижан е неграмотен и простак. Нека той докаже, ако може, че не е простак. Това чака от него обществото, а не лъжи. А *единственото* доказателство е: да си подаде ВЕДНАГА оставката от високия пост, що недостойно заема.

ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС ДЕНЕВ. Преди две години – в една колективна изложба в Рисув. у-ще – Денев излъчи от себе си един невероятен симптом: „Рилско езеро“. Днес невероятното е най-вероятна, вярна и достоверна действителност: смърт и погребение на всяка действителност. – Наистина, едната стена от галерията на ул. „Аксаков“ пропада изчервена някъде назад в двора – заедно с многобройните визитни картички, накачени по нея – но още по-далеч: някъде в безкрайност, изчезват останалите стени: там, дето всичко *тежи от мъчание*.

Защото днес изкуството на Борис Денев заповядва мъчание; *налага* мъчание; силом. И всяко възхищение би било светотатство, а всяко одобрение – прощащина... Защото тук изкуството става вече религия – дело на страдание и саможертва – дето е възможно едно само: мъчание. Толкова голям е хероизмът, с който е препълнена четката на художника.

Денев дири – и отрешен се бие в скали, в облаци, в стените на манастир – и това, което намира, той ви го поднася цял окървавен: едно малко парче философско злато: хармония. Един самобитен български експресионист: творческата мъка и творческата искреност покоряват. Затова: не искайте да узнаете гали това, което е пред вас, е Търнеровски мъгли или скали; няма мъгли, няма скали: има само хармония, която трябва да разгатнете. Защото всяка хармония е тайна и се достига с мъка; така и красотата в картините на Бор. Денев. Мъката: няма друг път към красотата, хармонията, бога.

А ония брегове, улици и стрехи със свесла червени чушки — о, безбожни, те не са за вас: те са само частна архива от минали грехове и заблуждения на богоискатели.

## ВЕРХАРНОВАТА ТРАГЕДИЯ „МОНАСТИР“

357

Списание „Везни“

Трагедия на разкаянието. Трагедия на угризенята. Трагедия на съвестта.

Една вътрешна трагедия – с личен, вътрешен конфликт, външното действие е много просто и то отдавна се е свършило – още преди десет години: отцеубийството – несправедлива присъда над един невинен (второ убийство) – отшелничество в манастира. Но всичко това е минало: трагедията започва сега – започва разнищване на миналото. В това Верхарновата трагедия прилича на „Егип цар“; но вместо Съдбата тук главният двигател е Съвестта.

Съвестта с металните зъби: *Етос*, който съкрушава громкия, пурпурния *Патос*:

– *Дом Балтазар*, монахът-отцеубиец, Аргонски конт, Рисперски дук, потомък на власт и воля и сила – той, между зъбите на Съвестта, е жертва на едно велико преображение: от властната сила на звяра – към едно ново достойнство: саможертвата – величие на смиренieto – добротата, чистотата:

– *Дом Марк*, детето, в чиито уста звучи хорът на небесните ангели и истината на божията промисъл:

Към простота и детство ний трябва да се върнем пак:  
нам трябва ни любов и доброта и неведение,  
и между всички нас едничкии, що живеи  
така – съзвучен с трепетното възрождение  
на утрешния ден, – туй е Дом Марк,

казва старият *Дом Миаитиен*. А сам Дом Балтазар реве като ужилен:

Тогова само не докосвай ти!... —

когато става дума за Дом Марк.

358

Гео Милев. Том II

Угризенията на Балтазара и трагичното съкрушение, на което става той жертва: ето бурен, стихуен вятър за платната на Верхарновия кораб: *парокси-зъм*. Вътрешните борби на отцеубиеца Балтазар, неговото разкаяние, доведено до последна степен — всичко това прелива извън пределите на действителното и възможното (логичното), расте до хипербола — всяко реално чувство на угриzenie, на болка, на страдание, се превръща в чудовище, надуто от образи: нищо — целта на поета е именно тази чудовищност; неговият стихуен лиризъм се превръща в гвойно изпъкнало огледало, гето — чудовищно — се отразява обръзъм на *Fin de Siècle*.

Така трагедията „*Le Cloître*“ — трагедията на угризенията и пълното крушение на властната воля — е всецяло трагедия на Края на Века — *Fin de Siècle* — края на 19 век и на всички ония ценности и добродетели, на които той е квадема.

Дом Балтазар е самият *Верхарн*: в него се разбива на парчета една стара Европа и из тлеещите останки излитва фениксът на ново Бъдеще. Кое? — Против волята си, *игуменът*, който държи властта в манастира, завещава жезъла на своята власт на монаха *Тома*, скентика, който носи факела на точното научно изследване, на разума, на логиката: завещава своя жезъл на петата класа.

Но идеалът на Дом Балтазара остава серафическата кротост на Дом Марк. Поетът съкрушава себе си, за да достигне едно: смирената доброта: Дом Марк. И конечната победа на Тома след пълното крушение на неговия съперник Балтазар изчезва пред бавната уста на Дом Милуиен, из която — в самото начало на пиесата — говори *житейската твърдост*:

Тоз век събори всичко възвишено в позорни бездни.  
Той заличи блестящия смисъл,  
що тук, у нас, на Запад, отколе с букви звездни  
бе всеки във душата си нагписал  
пред девствената доблест и красотата християнска.  
Когато вярата залязва далеч зад брегове вечерни,  
заг нас науката тогава запява своите химни черни;  
ала и нейната събба е днес печална и гнетяща –  
че тя сама терзай, потиска: и ето я сразена  
от тез, когото я мечтаеха блестяща,  
съзвучна и жив ключ на цялата вселена!  
Днес една книга – друга в забвение изпраща,  
система със система враждебно се сразяват;  
свърхчислените хипотези процъфтяват,  
ала – не казват нищо; няма вече  
ни истина, нито лъжа, нито добро, ни зло:  
Науката изчерпа всичко, което е, което е било;  
и днес – накрай живота спряла – ... сама тя себе си изяжда.  
– Към простота и детство ний трябва да се върнем пак...“

Така, не само по силата на своето собствено крушение, но и по силата на житейската правда, *Краят на Века* цдва до пълно отричание на себе си в името на един всемирен идеал: Тишината и Хармонията.

## „ИДЕИ И КРИТИКА“ ОТ ИВ. РАДОСЛАВОВ

360

Гео Милев. Том II

Това е сборник от фейлетони, писани преди години в разни вестници. Какво значи заглавието на този сборник – не може да се каже: нито книгата оправдава заглавието, нито заглавието – книгата. Идеи? Не, ний бихме се задоволили и с мисли само. Критика? Да, ако може да съществува критика без идеи. „Авторът ще бъде доволен, ако със своята книга е постигнал две по-малки цели: да бъде отзвук на тревогите на своето време и да буди мисълта на тези, които ще дойдат след него.“ След него? – Значи, авторът си въобразява, че създава епоха със своята книга. Отзвук на тревогите? – Но тия тревоги не са тревоги на неговото време, а само негови *лични* тревоги. Да буди мисълта? Няма защо да чакаме тия, „които ще дойдат след него“; защото и днес още тая книга буди не „мисълта“, а само ципата на мисълта – и предизвиква възбуждение, възмущение: такъв е впрочем ефектът от всяка фейлетонна критика.

Още на първата страница четем: „Теодор Траянов и неговите „Химни и балади“:

„Ето едно име, което принадлежи едновременно нам и на историята, едно име, което ненавиждат едни, а други – издигат в знаме.

Защо?“

– Защото най-същественото качество на книгата „Идеи и критика“ е *липсата на стил*. Реми де Гурмон пише: „Да се каже като класиците: мисълта е всичко – или като Флобер: стилът е всичко – еднакво. Няма мисъл без форма, нито форма без мисъл.“ С други думи: няма критика без идеи, нито идеи без стил. Но на идеите и критиката на Ив. Радославов

липсва тъкмо стил. И с недоумение и възмушение, като пред някаква непростима гързост, четем статията: „Изкуството да се пише добре“ – една статия, написана недопустимо зле. За стил в широкия творчески смисъл на думата при тая книга не може и дума да става; не стил, а просто стилистика липсва на „идеите“ на автора. Всяко изречение в тия 139 страници влиза в неприятна разпра със стилистиката: „Млади приятелю! (Удивителна след обръщение се среща само във войнишките любовни писма!) Вие се обръщате към мене с една молба твърде деликатна (вместо: една твърде деликатна молба)... Или, с други думи, да ви *нахвърля* едно *ръководство*, *как би тогва* да се напише една наистина хубава книга, от *малко-малко* способна да обърне вниманието на другите, между другото и...“ Или: „Една твореща глава е една продукция...“ Или: „И тука за таланта това не може да съставя една наука.“ Или „... *коакото* и да съм поласкан от доверието, което ми оказвате в този *коакото* важен, *толкова* и деликатен въпрос, и *коакото* това доверие да събужда у мене най-голямо желание да *отида на среща* вашето желание...“ Флобер, мъченикът на стила, би настръхнал пред тия стилистични страшилища. Но авторът се не плаши от своя стил и без угризение започва да учи своя „млад приятел“, без този последният да го е молил за това, разбира се, как не се „пише добре“.

Обаче: идеи без стил? Ergo: никакви идеи! Но това не е още най-страшното: най-страшното е, че има само една „идея“, която сам авторът не се свени да формулира на края на книгата си: „Не е случайно, дето тази книга се открива с една статия за Траянова. Неговото творчество е оста, около която са се двили *художествените* идеи на автора, изразени при най-различни случаи на *предшестващите* страници. То е духът, който им дава живот и не ги е оставил да бъ-



дат някаква мъртва естетическа теория.“ (Естетическа теория? Ние бихме били доволни, ако поне на едно място в тази книга имаше капка теория – не теория, а поне принцип.)

Излишно е да разискваме тук, при моя нищожен повод, големия въпрос: дали творчеството на един-единствен поет може да бъде естетическа система за критика; защото сам критикът признава, че тук не е въпрос за естетическа система, а за гола догма. Прочее, voilà: всички „идеи“ на автора кристализират в една-единствена догма: Теодор Траянов.

Догма значи: кредит; догма значи: суеверие; догма значи: липса на критика; догма значи: credo quia absurdum.

Аз не ще си дам моя голям труд да доказвам с дълги подробни цитати, че поезията в Траянов е terra incognita за Ив. Радославов – т.е. нещо, което той обожава само по суеверие – т.е. догма. Защото цялата книга е само една ескадра от громки фрази, пуснати като лека слама във въздуха. Защо да цитирам, когато и сам авторът, след някоя гръмка тирада в общи думи върху поезията на Траянова, не знае какво да цитира – та цитира тъкмо най-лошото, каквото е написал поетът, и по тоя начин, вместо да илюстрира правдата на своята критическа преценка, илюстрира само народната пословица за очите и веждите... Няма нищо по-лошо от общите фрази. Няма нищо по-неприятно от общите фрази, които се наричат критика. Няма нищо по-престъпно от общите фрази, които се крият зад добри, приятелски намерения. А това е борбата на Ив. Радославов за Траянов – една борба без престиж, затова и без морален кредит, затова и *вредна* за самия обект на защитата. Нищо наистина не е повредило на Траянов толкова, колкото защитите на Ив. Радославов. Каква полза може да има един поет от хвалебните критики на критик, който утре може да напише цяла гирлянда хвалебствия за министър-председателя, който е днес на

власт? Но тук вече се приближаваме към други въпроси – въпроси от морално-обществен характер, въпросите за вулгарното лакейство, с което винаги е изобилствала обществената действителност на една страна, родена под знака на съзвездието Парвеню. Онова, което ни интересува в дадения случай – то е това, че редом с не безплодните хвалебствия за министър-председателя се появиха и няколко знаменателни извинения и комплименти за Ив. Вазов, с традицията на когото Траянов уж решително скъсва (чрез екзалтираното перо на Ив. Радославов). Но целта оправдава средствата: а целта е кариерата. Кариера не само в живота или в дипломатическото поприще, но кариера в литературата. И каква цена имала такава литература? Такава критика, която едновременно възхищава и от Траянов, и от Стамболийски? (Впрочем: това е най-красноречиво доказателство, че критикът няма понятие от поезията на Траянова – независимо от първото доказателство, че не знае да посочи един хубав куплет от него.) Но сам Траянов не схваща позора, що му се нанася, и щастлив (така поне изглежда) протяга двете си ръце за доживотен триумфират: с Ив. Радославов и Людмил Стоянов (вж. послеслова на „Български балади“).

Но Ив. Радославов бие гръмогласна тревога за възкресение: „Ние, т.е. декадентите, символистите, модернистите; ние, които познаваме други богове в литературата, а не тия, които са били учители на мастития любяря; ние, на чието знаме стоят написани имената на Бодлера и Маларме, Верлена и Уайлда; ние, които...“

Кои са тия „ние“? Някаква литературна школа? Да, именно. Тази несъществуваща школа е втората идея в книгата „Идеи и критика“. Тази втора идея всъщност гласи: школата на българския символизъм, развил се по сянката на Т. Траянов; именно: Людмил Стоянов, Ем. Пондимитров, Ник. Лилив, Димчо Дебелянов, Хр. Ясенов, Ник. Райнов. Не е нужно чрез анкета между тия

писатели да се установи, че те не са се развили под влиянието на Траянов, че дори (поне две трети от тях) го отричат всецяло, а не го „издигат в знаме“; това знае всеки, който е чел работите им. Де е тогава тая школа? Никаква школа, а още по-малко школа под името на Бодлер, Верлен, Маларме, които са непознати не само на повечето от школата, но и на нейния критик. Всеки един от тия поети е свършено самостоятелен в себе си — и за школа не може и дума да става. А още по-малко — „символическа школа“; да се твърди това, значи да не се знае що значи символ! Но голите фрази за „международен символизъм“ продължават и до днес през устата на Ив. Радославов; днес, когато за символизъм никъде вече се не говори... А какво и колко разбира Ив. Радославов под „символизъм“ — това личи от невежествено съпоставяне на имената: Бодлер и Маларме, Верлен и Уайлд; толкова невежествено, колкото и съпоставянето на имената: Т. Траянов и Ник. Райнов, Ем. Пондимитров и Димчо Дебелянов, Ив. Радославов и Хр. Ясенов. Уви! Там е нещастие то на критика, че „символическа“ школа никога не е съществувала в българската литература. Защото всяка школа има преди всичко един голям критик: романтизъмът има своя Сен Бьов, реализъмът — Тен, еклектическият натурализъм — Емил Фаге, символизъмът — Реми де Гурмон; а българският „символизъм“ има — уви! — само един Ив. Радославов, редактор на новия земеделски вестник „Победа“. И появянето на книгата „Идеи и критика“ означава недвусмислено окончателния фалит на никога несъществуващата школа „български символизъм“.

Истинското символно изкуство, такова, каквото го проповядваше Маларме — нужно ли е да се казва? — е чуждо не само на френския символизъм от края на миналия век, но дори и на „международния български символизъм“. Ако Ив. Радославов знаеше поне малко повече, той не щеше така щедро да пише по своето знаме

името на Маларме; защото символизъмът на Маларме е нещо повече от символизъм: той е експресионизъм, напр. „Un coup de Dés“ – и няма нищо общо с поезията на Траянов или Л. Стоянов, или Хр. Ясенев и пр., които дори (заедно с критика) не са го чели.

Третата „идея“ на Ив. Радославов не е вече идея, а едно светотатство спрямо името на най-големия български поет – Яворов, – нещо, за което критикът ще получи заслужена награда от жестоката богиня на забравата.

Отсъствието на канка критическа проникателност не позволява на критика да схване с обективността на искрено прозрение истинското отношение между Траянова и Яворова. Затова с фанатизма на една простосмъртна журналистическа догма критикът-фейлетонист причислява сумарно целия Яворов към поколението на Кирил Христов, за да го отрече с един замах. Яворов бил старо поколение – следователно: единствен Траянов е глава на „модернизма“ в България. А Яворов е за българската поезия това, което е Бодлер за френската. Пута се обаче: на какво поколение принадлежи сам критикът Ив. Радославов, който преди 20 години бе социалист и остави след себе си куп пролетарски декламации, който след това motu proprio се залови да се бори за несъществуващия в България „международен символизъм“, а днес е pontifex maximus пред кумира на Стамболийски?... На кое поколение би могъл да принадлежи такъв човек? Отговорът гласи: на никое поколение; без поколение, без род и потомство, без вяра и идеал – само с *догмата* на случая, който със своята жестокост задушава всяка индивидуалност и създава карьеристи. Върху оранжевото знаме на г. директора на печата се чернеят като възмутителна ирония имената Маларме и Траянов вместо имената Стамболийски и Омарчевски. И с такова едно знаменателно знаме на голия фанатизъм безогледно се величае и безпринципно се отрича. Ели, ели, лама сабахтани!...

„ВЕЧНИТЕ СПЪТНИЦИ“ – *портрети из всемирната литература от Д. С. Мережковски*, прев. Люгмил Стоянов, изд. „Хемус“, том I и II (Акропол, Дафнис и Хлое, Марк Аврелий, Калдерон; Сервантес, Монтен, Флобер, Ибсен). В края на предговора към тая книга (от която още не е излязъл последният, III том) авторът казва: „Това са записки, дневник на читателя в края на XIX век.“ Наистина в тия критически статии е прокарано едно мировъзрение, което не би могло да принадлежи освен на XIX век; едно мировъзрение, което, ясно очертано със своите симпатии и антипатии, представя пълен синтез на всички усилия от пет века насам: мировъзрението на рационалистичния здрав разум. Мережковски има право: неговата книга е идейно отражение на XIX век – века, в който рационалистичното начало на хуманизма достигна своя разцвет в така наречената „позитивна“ философия или „материалистична“ наука. Така в тази книга съзерцаваме как позитивният разум на XIX в. съзерцава произведенията на изкуството: една критика на изкуството от гледището на науката: гледището на разума, който познава само практични цели... Това е дълбоката същина във всички литературни съзерцания на Мережковски, въпреки голямата му любов към „изкуството“, към „красотата“, към плодовете на „творческия дух“.

Защото тия понятия имат у него точно, определено значение: една нормативна естетика, нормите на която са не от естетическо, а от позитивно-философско естество. Затова статиите на Мережковски в тия сборници изискват от читате-

ля съгласие или несъгласие не върху чисто художествена, естетическа, а върху философска почва.

Една определена философия или – по-право – мировъзрение диктува и движи всички литературно-естетични разсъждения на Мережковски. Той сам го формулира ясно и недвусмислено на много места, а и там, където не е формулирано – то все пак се чувства във всеки ред ясно и недвусмислено: „*На миросъзерцанието на християнския север той противопоставя миросъзерцанието на езическия юг*“ (т. II, стр. 107). Формулировката е категорична и погрешна в основата си; но все пак – това именно „миросъзерцание“ тласка и движи цялата книга: „*миросъзерцанието на езическия юг*“ – миросъзерцанието на гревна Елада и на хуманизма, който възкреси гревна Елада и достигна края на своето развитие в XIX век.

Мережковски „гледа със суеверна любов едно късче същински гревен камък от Парменона, както благочестив поклонник гледа светинята, донесена от далечна земя“. Той се „отдава на природата“, той не бяга от нея. Той дири единодушие с природата. „В съгласие с природата!“ – този девиз на гревна Елада е и девиз на Мережковски. И неговите естетически нужди, неговата жажда за „красота“ се удовлетворява от „една тревица, една градинка“. Всичко, което е живо, действително, следователно материално, удовлетворява неговите естетически нужди. Нужно ли е да се доказва, че изкуството е *нематериално*? Но критикът търси някакъв весел, радостен живот, той „предсеца, че Великият Пан, умрял преди петнайсет века, трябва скоро да възкръсне“, и затова за него „от пустинния хълм на Палестиня, от позорното оръдие на римското мъчилище – две дървени греди, сложени накръст – се разстила такава черна и гълга сянка по целия свят, че от нея няма спасение дори и в най-топлото слънчево кътче на блажения остров“.

Езическото миросъзерцание на Мережковски, миросъзерцанието на несмутената от нищо радост, се крепи изключително върху нежеланието да се вникне по-дълбоко в света, в дълбините, дето се таят неговите тайни източници. Радостта в живота, веселият поглед върху света е възможен само за оня, който, затворил очи и уши, се носи в блаженство по повърхнината на житейското море: за него слънцето изгрява от изток и залязва на запад, луната изгрява, когато се мръкне, вали гъжг, защото има облаци, вали сняг, защото е студено. И всичко това се отразява през обикновените пет човешки чувства върху повърхнината на душата, без да остави следа върху нея: едно ново впечатление сменя предшествващото го — и така във всяка следваща минута: ето процеса на всяка радост, жизнерадост и езическо миросъзерцание. Идеалът на Мережковски е това езическо миросъзерцание: един идеал без идеал. Това е неговата идеология, прокарана през цялата книга „Вечни спътници“; и горд с това, че е представител на своя XIX век, той не схваща, че неговите симпатии към езическата радост са всъщност израз на една физическа жажда за веселие — в най-материалния смисъл на думата — жаждата за веселие, която е последната консеквенция на един век, на едно поколение, на една класа, ако обичате, доволна от своите постигнати в продължение на пет века завоевания в областта на материалния свят. Рационалният разум завоюва всяка действителност — света, природата — всички средства са под наша власт: *gaudeamus igitur!* Веселие! Удоволствие! На философски език: езическо мировъзрение.

Руският идеолог на езическото „от края на XIX век“ остана верен докрай на своя век дори и тогаз, когато днес — под тежестта на большевизма, — този век дойде до пълна ликвидация на всички свои идеали и жажди за радост и веселие. Известни са реакцион-

ните викове на Мережковски против днешна Русия: това е отчаянието на идеолога, който вижда пълното крушение на всички свои идеи и идеали; който вижда как отлита миражът на неговата езическа радост; който вижда как увяхва „красотата“ на неговите „тревици“ и „градинки“; който вижда, че в света има нещо повече, нещо по-важно от простата радост, избликнала из примирението с действителността – нещо по-важно: страданието, което претворява човешката душа и я въвежда от простосмъртната радост на физическия свят към лъчезарните простори на духа.

Книгата „Вечни спътници“ – израз и идеология на материалистическия XIX век – днес, когато този век лежи мъртъв под водите на времето, е излишна за нас. И нейният превод на български е само книжно обогатяване на българската литература. Поетът Людмил Стоянов, човек на XX век, би могъл да намери по-достойна цел за своето усърдие, отколкото популяризацията на мъртвата идеология на XIX век, която впрочем е в жестоко противоречие с неговата символистическа идеология.



## КУРИОЗИ

370

Гео Милев. Том II

1. В брой 1 на сп. *Свободно Мнение* е напечатан следният превод на едно стихотворение от Едмон Ростан; това е последната (по време) дума на българската изящна литература и на изящния български език:

### РЕЙМСКИ СЪБОР

Врага безсмъртен го направи нам,  
И целий свят с презрене ще покаже  
Следите варварски. Роден да каже  
И Фигиас – умря ли Реймски храм?

Твърдиня паднала, войника сам  
Напуща, но любов от напаст вража  
Ранен събужда храм. По-китно даже  
През покрива небето свети там.

Сполай, че варвари и нам са гали  
Украмата на гръцкии небосклон –  
Разбитите на хубостта скрижали.

Сполай, че тем е силата закон,  
А топа – божество. Че тук създали  
Позор за тях, за нази – Партемон.

Прев. С. Чилингиров

Редакцията на сп. „Везни“ обявява конкурс с премия едно течение от списанието за онзи, който може да открие смисъл в горните 14 реда.

2. Из новата сбирка „Златни Нишки“ от Нук. Вас. Ракитин:

Домът, де съм се родил,  
Е в края на селото бил.  
Над плочените низки стрехи  
Са бдели клонести орехи.

Пред къщи имало обор,  
С кокошки, с гъски пълен двор...

Или:

### СИНИГЕРЧЕ

Некога в детинските години  
То събуди първия ни хубав блен.  
Снег покрил бе къщи и гървета,  
И то кацаше на бреста всеки ден.

Златно, весело в таз лота зима,  
То бе сякаш гост от друг незнаен мир.  
Клонка си направихме от тиква –  
Колко радост! Ще го хванем най-подир.

Ето го, прелитна, заподскача  
Окол клонката и в нея – хоп. Кам в сън  
Изведнъж и весело и шумно  
Излетехме всички през вратата вълн.

Тоз пръв стигнал, онзи да я вземе,  
По снега из двора бе борба и вик.  
Тиквената клонка се търкулна  
И синигерчето излете за миг.

Пак я турнахме и други клонки  
Слагахме до днес и даже от злато;  
Но напразно: щастието е птиче,  
Не се лъже в клонка веч да влезе то.

Два отдела от тази малка сбирка са посветени „На паметта на Пенчо Славейков“ и „На Хр. Цанков“ (т.е. Дерижан).

3. *Положението на Дерижан здраво*. Самореклама на лакея в бр. 11 на списанието му „Театър и Опера“, което се издава само за личността на господина директора; четем:

„На едно от последните представления на оп. „Ауга“ Н. В. Царя, който присъстваше заедно с княгините Евдокия и Надежда, е повикал при себе си директора на Народния Театър г. Хр. Цанков, когото е представил на княгините, и после, както царя, така и княгините са изказали голямото си задоволство както от операта, така и от драмата.“

БЕНЕФИС НА КИРИЛ ХРИСТОВ: „Боян Магесника“  
– една пиеса, от която нито българската литература, нито Народният театър има някаква полза. Напротив, пиеса, която е позорищна игра с един свещен образ. Вместо Кирил Христов да бъде всенародно наказан за тази гавра и с Боян Мага, и с изкуството – той получава бенефис с чиста печалба 100 000 лв. и... златен медал за наука и изкуство... Чукайте, и ще ви се отвори; просете и ще ви се даде: Кирил Христов знае много добре това и отдавна се е превърнал на един плачлив просяк на слава и милостини. А един неуморим в натрапливостта си хленчлю винаги намира безхарактерни управници, от които да изнуди един орден и един бенефис. Един обществен позор, от който никое чело не изгаря.

## АРТЮР РЕМБО

374

Гео Милев. Том II

Цялото литературно дело на Рембо е създадено на 15, 16, 17, 18-годишна възраст.

Едно дете – гръзко, невъзпитано, амбициозно – един истински гамен, който идва от дълбоката провинция, за да покори Париж и света.

Така Рембо – богопризван авантюрист – се втурва ненадейно сред полираната литература от онова време, вдъхновен от гордост и презрение: носи със себе си бунт и оставя раздор:

Racine – reuh! Victor Hugo – rouah! Homère – oh! lala!...

Сам изгаря току-що напечатаната своя книга, неспирно викан от галечния глас на кръгзорите: Англия, Холандия, Скандинавия, Кипър, Арабия, Абисиния, Етиопия – камилар в пустинята, търговец на слонова кост, фабрикант на куруму за Менелик...

Един хаос, в който се зараждат цели слънчеви системи: така, едва на 19 години, Артюр Рембо се отказва от поезията. Когато в 1891 г. той издъхва в една болница в Марсилия, възвърнал се от дълги странствания – никакъв шум не повдига тая смърт. Верленовите славословия за него в книгата „Poètes Maudits“ („Прокълнати поети“, 1884 г.) му бяха създали само ограничена известност.

Своето пълно и истинско значение поезията на Артюр Рембо добива едва днес. Един хаос, от който се ражда звезда едва след половин век. Една гениалност, която едва днес добива своя правда.

Иронията на Виктор Юго (1871): „един Шекспир-дете“ се превръща днес в истина: отричаш, разбиваш, презираш всичко, Рембо изпревари развитието на ли-

температурата с половин век. Неговата поезия внася бунт във всяка симетрична красота, във всяка мелодична музика – за да включи в себе си законите на една нова красота и ритъма на една нова музика: красотата на контрастите и музиката на дисонансите: сложната хармония на свръхлогичния слух: това, което днес се нарича експресионизъм.

Двама поети от епохата на символизма сочат пътищата, в които едва днес тръгва поезията – не, цялото изкуство: „една художествена форма, възприемчива за всеки смисъл“: Рембо и Маларме.

И двамата бяха чужди и неразбрани за времето си. Техният идеал бе по-голям от времето. Тяхното слово, като всяко пророческо слово, отиваше отвъд времето.

Геният има един отличителен белез: че изпреварва времето си: Артюр Рембо.

DER KOMMUNISTISCHE AUFBAU  
DES SYNDIKALISMUS  
OT FRANZ BARWICH, BERLIN 1921

376

Гео Милев. Том II

В революционизираната днес Европа шуми безкoнечно цяла една литература от революционни, социалистически и политически брошури, речи, полемики и теории. Те апелират, те протестират, те теоретизират. Теориите са много — защото идеалът не е един; защото идеалът е неизвестен. Всеки ден ражда нова теория върху бъдещия социален, комунистически строй и теорията ражда нова теория. Всеки чертае мъглявите контури на своята собствена фантазия, загубил връзка с биологиката на външния и вътрешния човек.

Съвсем своенравна е фантазията на г. Franz Barwich. Той е от групата на синдикалистите, които се движат около две големи слънца: Кропоткин и Бакунин. Въпросът е за бъдещия строй на безвластието — за анархическия строй на съветите „от долу на горе“ (das Rätssystem von unten auf). Целта е възделеното от един век и половина насам Равенство. И г. Franz Barwich, доказвайки посредством Кропоткин инстинкта за работа и инстинкта за общност у човека, постига това равенство, като ангажира всеки индивид едновременно в земеделска, индустриална и духовна работа; и вярва, че по този начин постига благоденствието и равенственото хармонично развитие на човека. Неговата цел е да се *премахне различието между физическа и умствена работа; така равенството* е постигнато. — „Изкуство и наука ще престанат да бъдат професии, всички възможности за *образование* са на разположението на целия народ.“ Тази утопия иска да каже: писателската работа или изобщо работата на художествения творец ще престане да бъде нещо *изключително*. Защо? Защото всички възможности за образование ще бъдат на разположение *на всички*,

на целия народ; т.е. всички ще могат да бъдат високообразовани (и *еднакво* образовани, *еднакво* развити), следователно *всички* ще могат да бъдат поети, живописци, музиканти, учени и т.н.

Това звучи колкото смешно, толкова и невежествено. Защото, така схванато *равенството*, то е една *биологическа невъзможност*. Абсолютното равенство на г. Barwich не ще бъде нищо друго освен абсолютно спиране до един определен градус, освен застои, освен нарушаване равновесието в света, изразено в линията на общата човешка еволюция. А това би било отрицание на биологическите закони, направляващи човечеството към една определена цел: всемирната хармония.

*Изключителната личност* е биологически закон в историята на човечеството. Изключителната личност със своята изключителност създава равновесието на света. Изходното и всегашно стремление на човечеството към всемирната хармония не би могло никога да бъде сложено в рамки: в зависимост от безброй условия всеки отделен човешки индивид достига различна част (степен) от непрестанно преследваната обща хармония, достига такава само степен, за каквато е способна индивидуалната (различната) интензивност на неговото собствено естество. С други думи: според *различната* интензивност на духовете (това, което се нарича характер – в най-широкия смисъл на думата) се постигат *различни* степени от общата хармония. Колкото хора има в света, толкова различни хармонии се постигат. Всеки ден, всеки час, всеки миг един отделен индивид постига нова хармония. Безброй хармонии. Всички различни. И всички водят неизменно към общата всемирна хармония. Пред нас стои тайната на хармонията – и всеки един се бори с нея; и всеки постига само толкова от нея, колкото *може* да постигне, колкото му е нужно да постигне.

Този основен природен, биологически закон в исто-



рията на човечеството изключва всяко равенство, както хармонията изключва единството; защото равенството е единство: застой, смърт, отрицание на живота.

Абсолютното равенство е притча, както и притчата за края на света и страшния съд. Световният идеал се състои в изравняването на всички проявления в една обща, съзвучна гама – както струните на един огромен инструмент. А това значи: съгласуване на физически и духовен труд, а не сливането им в една безсмислена амалгама. Метафизическият хермафродит на съвършенството е възможен само метафизически – а не физически. Защото хармонията не е физическа и е осъществима само в нашия дух.

Затова и изравняването на неравенството в днешния свят е възможно само с едно мерило – *според интензивността* на различните видове човешка дейност.

Своеобразната утопия на г. Barwich е една от най-значителните. Тя е класически образец за неподготвеността и некомпетентността на ония, които се заемат да разрешат проблема на световното неравенство. На всички тях (а особено на класическия образец Barwich) липсва ясна представа за скритите двигатели на човешката история. Защото историята на човечеството не е хронология на политически и икономически борби в продължение на вековете, а резултат от борбите на човешкия дух. Борби със себе си. Борби за завоевание на хармонията – за постигане на светия дух – за сливане с бога.

Икономическият проблем на днешната епоха е проблем от областта на зоологията. А с икономическия проблем не се изчерпва неравенството в света, пред което състрадателно бледнеят челата на социолозите. В центъра на световното неравенство стои *изключителната личност*, която Barwich изключва в своя бъдещ строй. Уви, изключителната личност изключва всяко *равенство* – в името на всемирното равновесие.