ЧИСТОТА И СИМБИОЗА НА ИЗКУСТВАТА В ЕСТЕТИКАТА НА МОДЕРНИЗМА

ДИМИТЪР АВРАМОВ

В процеса на своите занимания с естетиката на модерното изкуство с истинска изненада трябваше да се натъкна на едно много интересно от теоретическо гледище явление. Известно е, че основен принцип на модерното изкуство е стремежът към чистота на пластичните средства, при който художникът се опитва да открие оня своеобразен елемент, който не само отделя изкуството от всички останали разновидности на духовната дейност, но и отличава различните изкуства едно от друго: живописта от литературата, литературата от живописта и пр. За да постигне това, художникът се видя принуден да освободи произведението си от традиционните му функции, които той смята несъвместими с неговата чистота: служене на религията и политиката, проповядване на морал или защита на някаква предварително установена теза. Нещо повече: модерният художник престана да изобразява и предметния свят просто защото последният физически лежи *вън* от иманентния сЗят на художественото произведение. Така фанатичният стремеж към чистотата го доведе в крайна сметка до убеждението, че например неотнимаемата същност на живописта, отличаваща я радикално от всички останали изкуства, се състои в това, че тя представлява „равна повърхност, покрита с багри, композирани в известен порядък“[1]. Много преди същинската история на модерното изкуство романтикът Дьолакроа изрази подобна мисъл, когато писа: „Живописта предизвиква особени емоции, които не може да породи никое друго изкуство. Тези впечатления се създават от определено разположение на цветовете, от израза на светлината и сянката, с една дума, от онова, което би могло да се нарече музика на картината.“[2] Тук именно се крие любопитният факт, за който по-горе стана дума: от една страна, модерната живопис иска да бъде видово и жанрово чиста, да се добере до специфичния субстрат, характерен само за нея, от друга страна, в този стремеж към чистота тя се опитва да подражава на едно друго изкуство – музиката, а не рядко и на архитектурата, които според нея най-пълно въплъщават идеала за чистота на изразните си средства. С други думи, от една страна – чистота, от друга – симбиоза, обединяване и дори сливане с друго изкуство.

Тези две противоположни тенденции в недрата на модерната живопис пронизват кажи-речи цялото ѝ развитие: от романтизма до абстракционизма, но всеки, който си даде труд, ще ги открие в една или друга форма и степен и в останалите изкуства. Началото на стремежа към чистота в историята на модерната поезия бе свързано с желанието ѝ да подражава на живописта. Това особено типично се изрази в творчеството на Теофил Готие и в повлияните от него поети на тъй наречения Парнас. По-късно символистите сведоха най-чистата същност на поезията до „музиката“ на словото; „Музиката преди всичко“ – бе писал Верлен, а Маларме се опита да направи от „чистата“ поема едно своеобразно синтетично произведение (от рода на *gesamtkunstwerk* на Вагнер), на което всеки стих иска да бъде едновременно: пластичен образ, музикална мелодия, въплъщение на чувства, философска идея и фрагмент от общия ритъм на цялата поема. След него Аполинер, който бе един от най-безкомпромисните адепти на „чистото“ изкуство, създаваше своите „Калиграми“, като чрез различните големини, плътност и особеното подреждане на буквите превръщаше стихотворението в нагледно графично изображение. Историята на модерния роман също не е чужда на въпросното явление: паралелно със стремежа към чистота на жанра вървят и опитите да се превърне романът в своеобразно пластично изкуство (Флобер, Братя Гонкур, съвременния „нов роман“) или пък да се „музика-

лизира". „Трябва да се очисти романът от всички елементи, които не му принадлежат специфично" – бе писал Андре Жид във „Фалшификатори на монети" и в същата книга изрази желанието си да направи от романа „изкуство на фугата". „Аз не виждам – казва той – защо онова, което бе възможно в музиката, да бъде невъзможно в литературата."[3]

Без да се впускаме в подробности, колкото и любопитни да са те сами по себе си, имаме всички основания да заключим, че по въпроса за взаимоотношенията между изкуствата в естетиката на модерното изкуство съществуват две на пръв поглед противоположни, а в същност допълващи се тези. И понеже те съвсем нямат абстрактния характер на чисто теоретически постулати, а са органично свързани с миналата и особено настоящата художествена практика, тяхното разглеждане, струва ни се, би могло да се окаже нещо твърде полезно.

2

По-подробно схваната, първата от двете отбелязани по-горе тези на модернистичната естетика гласи: Всяко изкуство, ако иска да бъде чисто, трябва да отстрани от себе си чуждите елементи, онова, което по същество принадлежи на другите изкуства, и да потърси специфичната за него красота и изразителност. Така живописта трябва да се освободи от пластичната моделировка, свойствена на скулптурата, от тектоничните понятия „горе" и „долу", върху които се изгражда архитектурата, както и от присъщата на литературата разказвателност (посредством сюжета), и да използува за себеизразяване абстрактните съчетания на цветове, линии и форми; архитектурата трябва да премахне всичко, което иде от живописта (светлосенъчни ефекти, оцветявания), от скулптурата (конзоли, балюстради, пиластри), от театъра (фиктивни колонади) и от символно-метафоричните значения, за да открие своята специфична красота в ритъма и съотношенията на чистите плоскости, елементарни форми и правите линии; поезията трябва да отстрани от себе си преди всичко онова, което я сродява с прозата (обективната описателност, логическата последователност и дори предметният смисъл на думите), за да се изразява само със сюгжестивното действие на фонетично-ритмичните си компоненти; киното трябва да стане изкуство на образния ритъм, музиката – на чистия звук и т. н. С други думи, според тази концепция чистотата на едно изкуство е най-важното му достойнство.

Втора теза: Последователно проведеният стремеж към чистота на изкуствата закономерно води в крайна сметка до тяхното сродяване и дори сливане в името на основните принципи на всяка красота: хармония, симетрия, архитектоника, пропорции, баланс, единство, разнообразие, ритъм и пр. Живописта например, която е постигнала своята специфика и чистота в абстрактните съчетания на цветовете и линиите според формалните закони на красотата, естествено се сродява в най-дълбоката си същност с архитектурата, музиката или поезията, които обработват своя материал (плоско-



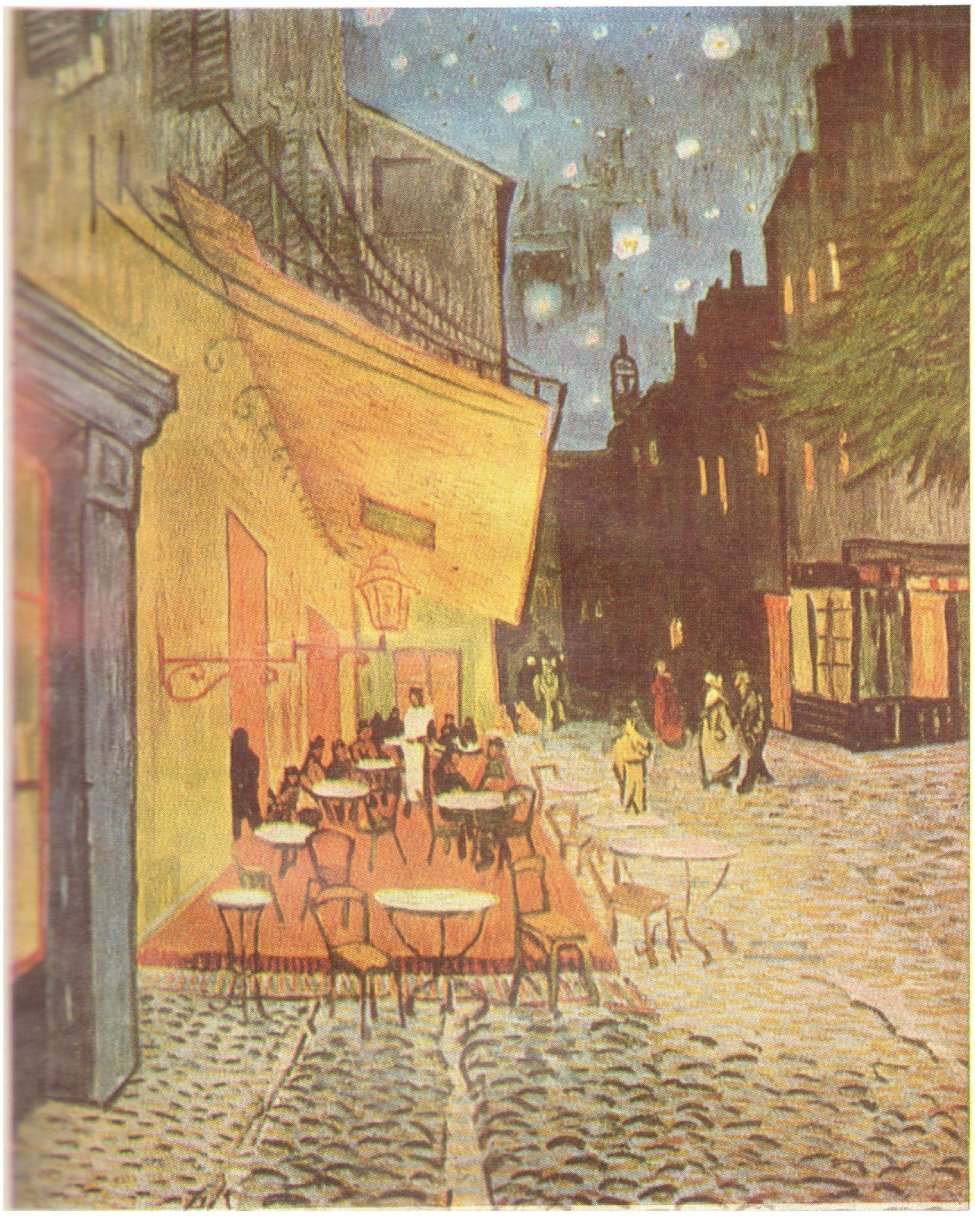
Пол Сезан — Младеж с червена жилетка, 1890—1895

Paul Cézanne — Le jeune homme au gilet rouge, 1890—1895

стни форми, звуци и думи) според същите закони. И това се отнася до всички изкуства. Както още Вагнер бе казал, „всяко изкуство, щом почувствува, че достига своите граници, разбира, че не е свободно, и с безусловно признаваща любов подава ръка на другите изкуства до тяхното си сливане с тях". Така в последната си основа различните изкуства, постигнали тяхната си чистота, се сливат в едно единно изкуство. Различията между тях оставали различия на материала, следователно външни и несъществени.

Няма се спрем сега на първата теза. При внимателно вглеждане не е много трудно да се открие положителното в нея. Преди всичко то иде от *историческата* необходимост, която я е извикала на живот, от факта, че тя се явява благотворна реакция срещу еклектизма, достигнал през XIX в. застрашителни размери, превръщайки живописта в „няма поезия", поезията в „говореща живопис", архитектурата в чудовищна безвкусица на претрупани със самоцелни декорации и орнаменти форми, изобщо пренебрегвайки елементарните закономерности на художествената специфика на изкуствата. Достатъчно е днес да се погледнат някои от провъзгласените на времето шедьоври на официалната живопис и да се сравнят с първите прояви на модерното изкуство, за да се установи колко онези са се отклонили от характерния за това изкуство стил, сиреч колко живописта е забравила да бъде живопис, за да разказва в нагледна форма занимателни истории или да наподобява по възможност по-точно обективните факти, и колко живописна непосредственост и свежест лъха от вторите. В този смисъл призивът на модерното изкуство за видова и жанрова чистота се оказва призив за запазване или по-точно възстановяване, намиране на специфичния, присъщ за средствата на дадено изкуство художествен израз. В резултат на това модерното изкуство ни завеща една поредица от творби с непреходна художествена стойност.

Горното обстоятелство от своя страна придава по-широк, *естетически* смисъл на стремежа към чистота, надхвърлящ непосредственото му историческо значение. Усилията на импресионистите да предадат динамизма на градското светоусещане, на Ван Гог – да изрази своите бурни емоционални реакции пред природата, на Гоген – да постигне непосредственото усещане на примитива, на Сезан – да монументализира простите неща, на набистите (Вюйар или Бонар) – да разкрият лиричната атмосфера на един интериор или обикновен градски пейзаж, на фовистите – да изразят своята радост от съществуването, при това всичко туй постигнато по чисто *живописен* начин: със силата и чистотата на багрите, с разнообразието на линиите, с характера на фактурата и композицията, е поучителен урок за всеки съвременен художник, каквото и да е неговото естетическо верую. Благодарение на тези усилия днес всеки значителен художник се стреми към лаконизъм на изразяването, използувайки в широки граници символичното и метафорично значение на чистите пластични



Винсент Ван Гог — Кафене, вечер, 1888
Vincent Van Gogh — Le Café, le soir, 1888



Андре Дерен — Пейзаж, 1905
André Derain — Paysage, 1905

средства. С други думи, той се стреми, каквито и задачи да поставя на своето изкуство, да ги решава по възможност със *специфичните* за това изкуство средства.

Още по-убедителен пример в това отношение е архитектурата. Поради нейния особен характер тук без колебание би могло да се каже, че стремежът към чистота се е отразил особено благоприятно. Изоставянето на всички прибавени отвън елементи без връзка с основната конструктивна идея на сградата доведе до създаването на една нова, рационална, функционална красота, съответна не само на новите строителни материали — желязо, бетон, стъкло, — но и на светоусещането на съвременния човек.

Стремежът към чистота разкри нови изразни възможности и за такива изкуства като поезията. Обилното използуване и разработване на сугестивното действие на езиковия материал (алитерации, асонанси, ритъм и пр.), широкото прибягване до символа и метафората в противовес на прозаичната описателност са влезли в творческия реквизит на много значителни поети и писатели на нашата съвременност.

Следователно при определени условия, в определени граници и в определен смисъл стремежът към видова и жанрова чистота на изкуството би могъл да има положително значение. Всичко зависи от общата естетическа концепция, с която е свързан. Но тъй като в модерното изкуство нерядко той самият се превръща в концепция, сиреч в самоцел, в нещо, което трябва да бъде с цената на всичко постигнато, при това в една безкомпромисна форма, често пъти той стига до фатален завършък: до изчистване не само на чуждите, несвойствени на определен вид изкуство елементи, но и на елементите, влизащи в същността и обуславящи неговия развой; с други думи, той стига до самоунищожението си и в определени случаи до ликвидирането на самото изкуство.

Да се обърнем към *живописта*. В борба против господствуващия еклектизъм тя поиска да стане чиста. Срещу натуралистичното подражателство тя издигна в принцип свободната индивидуална интерпретация на твореца, а срещу анекдотизма на жанровата и историческата живопис — непреднамереното изображение и живописната експресивност. По този начин тя се предпазваше от две реално заплашващи я угрози: конкуренцията на фотографията и литературната разказвателност. Обаче модерната живопис не се задоволи само с това: увлечена от своите крайни амбиции, тя сметна, че призракът на фотографизма ще престане да я заплашва само ако престане изобщо да изобразява външни предмети, а този на анекдотизма, на литературната описателност — само ако изостави всякакъв сюжет. В същност едното неизбежно водеше до другото: премахването на природата от платното на художника фактически означава ликвидиране на сюжета. Така, ставайки абстракционистична, тя постигна желаната от нея чистота: тя се идентифицира със своята форма; нейното въздействие трябваше да се измерва със степента на внушението от чистите пластични средства.

Но веднъж превърнала абсолютната чистота в самоцел, живописта не можеше и тук да спре. Абсолютно чистият цвят е по същество немодулиран и неразложим; следователно художникът, който се стреми към пълна чистота, няма право да нюансира тона или да прибягва до цветове, съставени от други, по-прости: той трябва да си служи само с червения, жълтия и синия — основните цветове на спектъра, от които се образуват всички останали. Другият елемент на чистата форма — линията — е тогава абсолютно чиста, когато е идеално права (вертикална или хоризонтална); всяко нейно изкривяване, всяко отклонение от правия ъгъл, всяко пречупване, всяко използуване на диагонала е признак на нечистота и трябва да се избягва. От абсолютно чистия цвят (прост и неразложим) и от идеално правата линия следват затворени геометрически плоскости, най-често във формата

правоъгълници. Така основните средства на последователно чистата живопис, на онази, която не съдържа в себе си нищо сродство с фотографията или литературата, се свеждат в края на краищата до средствата на декоративното внушение. Ставайки абсолютно чиста живописта се самоунищожава като живопис, за да поеме функциите на един жанр, чиито претенции в най-добрия случай не се издигат над житейското украсителство. Изкуството на Мондриан (през периода *Де Стийл*) и това на Малевич, изразено в най-„супрематичните" му платна, са красноречиво свидетелство за деструктивната същност на превъзналия се в самоцел и поради това логически доведен докрай стремеж към чистота. Последната стъпка по този път е „Нищото" – чистото бяло платно – символ на абсолютната чистота.

Не по-различен бе краят на стремежа към чистота и в поезията. Дори тук съвсем не бе необходимо да се стигне до скандалните „колажи" на дадаистите и сюрреалистите, за да се почувствува неговата абсурдност. В живописта една картина, отказала се от предметното изображение, все още би могла да запази качествата си на художествено произведение, ако художникът е надарен с висш колористичен талант (като например Делоне или Кандински). При поезията обаче нищо не би могло да спаси поета, ако той в името на чистотата премахва смисъла на думите, смисъла на стихотворението. Защото цветовете и линиите сами по себе си, макар и лишени от определено семантично значение, имат едно подсъзнателно естетическо внушение върху човешката душа. Известни колоритни съчетания сами по себе си са хармонични и доставят естетическа наслада (както определени съчетания на звуци в музиката). В поезията това е почти изключено. Звуково-фонетичните свойства на думата въздействуват експресивно само доколкото са свързани с определен смисъл; лишени от този смисъл, те се превръщат в празни и поради това детинско-смешни звукосъчетания от рода на следния стих на дадаиста Хуго Бал:

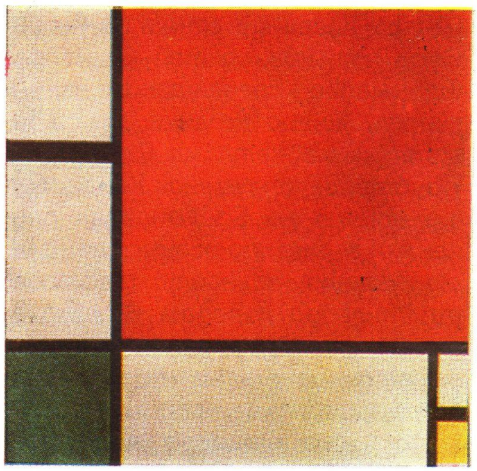
Jolifanto bambla o falli bambla. . .

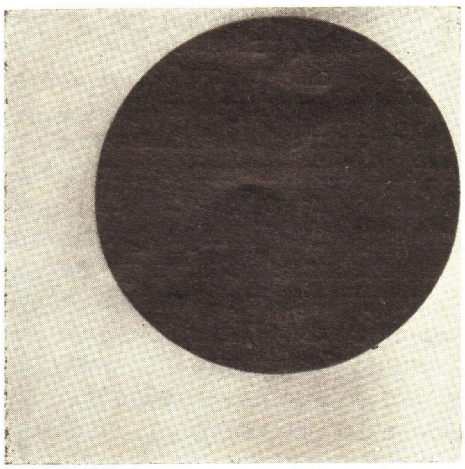
Такива звукосъчетания не биха могли дори да наподобят ефекта от една музикална пиеса. „Това, което наричаме езикова мелодия – пише с право немската литераторка Беда Алеман, – от чисто акустична гледна точка остава аморфно и направо детинско в сравнение с една мелодия в музикален смисъл или на двадесеттоновата редица. Доказателство за това е слушането на стихотворение на непознат език: ние бихме могли да схванем един или друг звуково-живописен ефект, ако по някакъв начин познаваме темата, обаче изобщо и изцяло акустичното впечатление се явява като особено монотонно, дори в един съвсем определен смисъл като неестетично. Звукът на думата, взет само като звук, буквално нищо не изразява (*ist buchstäblich nichtssagend*). . ."[4] Разбира се, смисълът на една поетична творба в никакъв случай не трябва да се разбира просто като разсъдъчно, подчинено на законите на елементарната логика и на елементарния граматически синтаксис съдържание; той не е онова в нея, което може лесно да се преведе на езика на прозата – езика на „универсалния репортаж" (според известния израз на Маларме); поскоро той се съдържа в органичната сплав на всички нейни елементи, произвеждащи лиричното настроение: в смисъла на думите, в тяхната звукова магия, във внушителната сила на образите и т. н.

Но ето че въпреки тези възражения против абстрактната поезия известният теоретик на поетическия пуризъм Анри Бремон се опитва да докаже обратното, а именно че истински чистата наслада от поезията няма нищо общо с разбирането на нейния смисъл. Накратко неговите аргументи са следните:

1. Човек би могъл спокойно да се наслаждава естетически само на няколко отделни стиха от един поетически шедьовър, без да знае предварително съдържанието на цялата поема. Дори само един стих, като например *Primum Graïus homo. . . Jbant obscuri* от Лукреций или прочутото *La fille de Minos et Pasiphaé* от Расин, са достатъчни, за да може една чувствителна душа да изживее най-чиста поетическа наслада.[5]

2. Очарованието от поезията нерядко се усеща, без да се разбере нещо от смисъла ѝ. Например – казва Бремон – една наивна селянка се изпълва с истинско благоговение от поезията на латинските псалми, без да е в състояние да проникне в смисъла ѝ, както и детето, когато за пръв път слуша еклога.





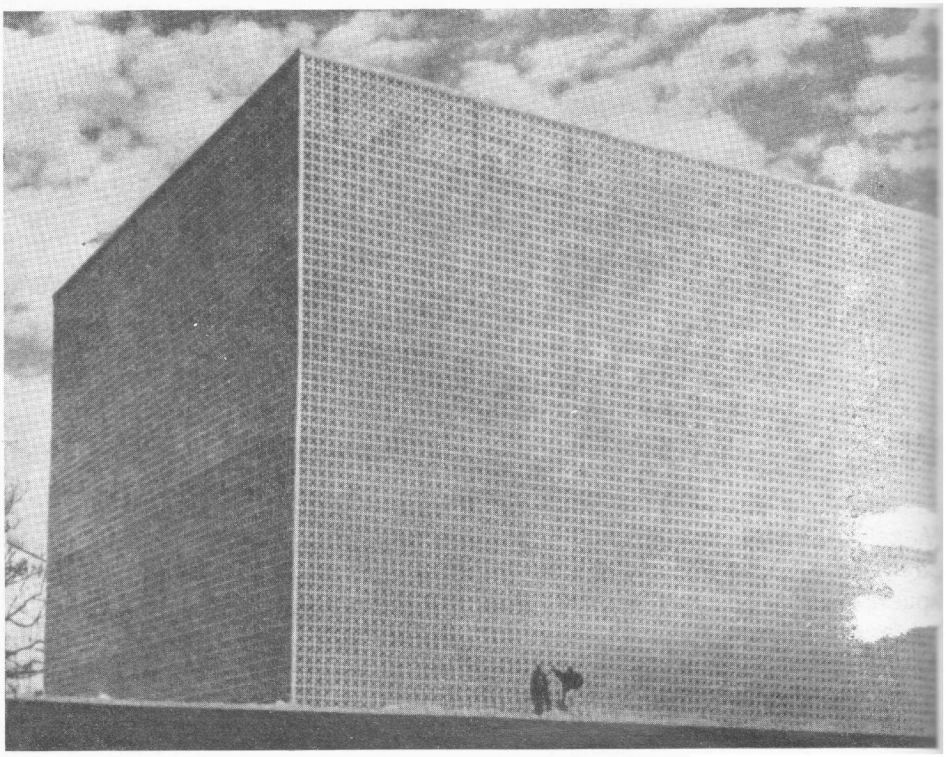
Пит Мондриан — Композиция, 1930
Piet Mondrian — Composition, 1930

Казимир Малевич — Черен кръг, 1913
Casimir Malevitch — Cercle noir, 1913

3. Народната поезия на всички народи обича безсмислието и охотно прибягва до него. Известната на всеки французин строфа „*Orléans, Beaugency... Vendôme, Vendôme*“ няма никакъв смисъл, но кой не я предпочита – пита Бремон – пред сто тома понятни стиха?[6]

Тези аргументи са толкова лишени от сериозни основания, че още по времето, когато Бремон ги формулира, те бяха опровергани не без известна ирония от някои измежду най-значителните литературни критици на съвременна Франция. По първия аргумент Пол Суде писа: „Не е необходим дори цял стих, а едно полустишие или още по-малко, за да бъде очарован г-н Бремон. Всички любители изживяват такива наслади, но онова, което г-н Бремон не забелязва, когато цитира като пример *Primum graïus homo...*, е, че тези три думи пораждат у онзи, който е чел поемата на Лукреций, цял един свят от представи и чувства, но не пораждат нищо у онзи, който не я е чел.“[7] Що се касае до стиха на Расин, Суде изтъква, че той би направил малко впечатления на читател, който не знае кои са бащата и майката на Федра.

По втория аргумент критичната ирония на Бремоновите опоненти е още по-остра: наивните селянки, за които той говори, по-скоро изпадат в благочестива дрямка, когато слушат монотонния ритъм на непонятните латински псалми, отколкото в състояние на чист поетичен унес. А децата, слушащи за пръв път еклоги! каква доказателствена сила може да има подобно позоваване? През 1937 г. Юбер Фабюро очевидно отговаряше на подобен довод, когато писа: „Колкото по-малобройни били нечистите елементи в един текст, толкова по-голямо щяло да бъде участието на поезията. Така, за да се пренамери чистата поезия, която ни пренася в мистичен транс, били необходими думи, празни от всяко понятие и свободни от всякакъв контакт с човешката чувствителност. Върховната

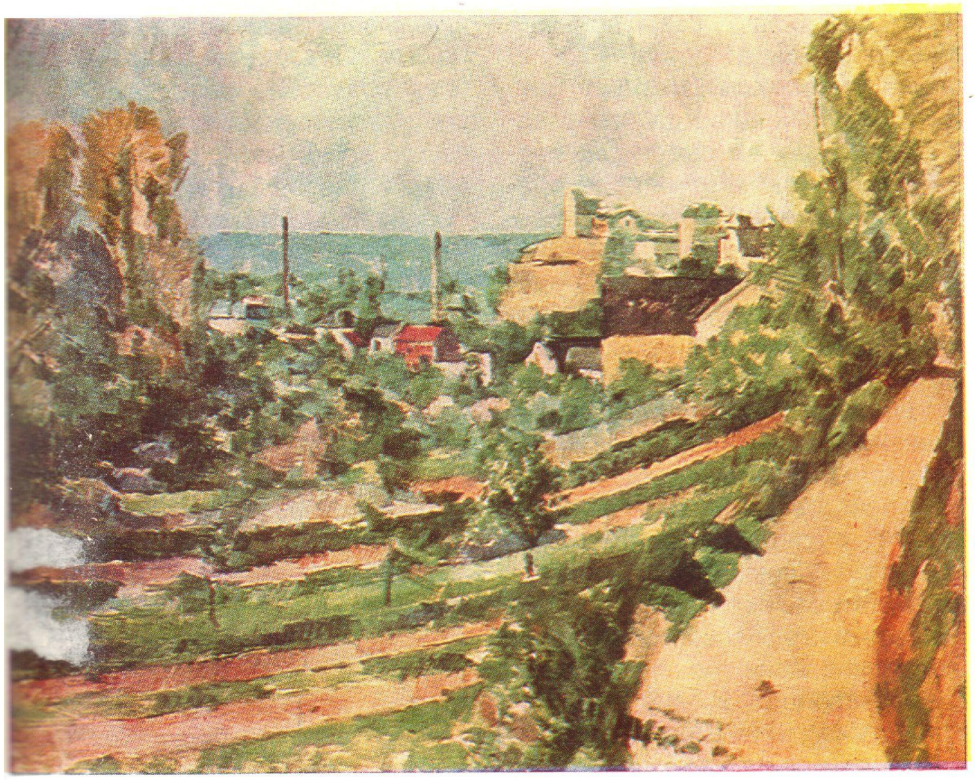


поезия остава следователно в детски песнички: *Am, Stram, Gram*, в старите народни припеви: *Lon laire...* За да запазим душата си чувствителна към чистата поезия, най-мъдро е прочее да продължим в себе си благочестивото невежество.“[8] Колкото се отнася до постулираната склонност на народната поезия към безсмислено стихоплетство от рода на „*Orléans, Beaugency*“ и т. н., специалистите в тази област решително отричат да виждат в тях безсмислени изброявания; поставени в съответния контекст, последните извикват определени исторически и географски представи, с каквито са свързани в своя произход.[9]

Следователно природата на поезията, обусловена от особеностите на материала, с който си служи (думите и техните съчетания в изречения), не ѝ позволява да постигне такава еманципация, такава радикална независимост по отношение смисъла на словото, каквито желаят представителите на напълно чистата поезия. А когато те си позволиха и тази последна дързост, пренебрегвайки закономерностите на жанра и елементарните изисквания на естетическото възприятие, тогава те подобно на крайните пуристи в живописта се изправиха пред фаталния край: безсмислието. Тъй както модерният живописец, след като отстрани всичко, което считаше за вътрешно неприсъщо на своето изкуство, а в същност абсолютно необходимо за неговото съществуване, стигна в края на краищата до чистото бяло платно, до „Нищото“, така и модерният поет, движен от същия екстремизъм, извоюва пълната чистота на поезията с цената на унищожението ѝ като изкуство. Упорито търсейки нейната последна, дълбока, неотнимаема поетична субстанция по пътя на последователното отстранение на всичко „нечисто“, той заприлича на дете, което, търсейки да открие „ядката“ на зелето, след като отстрани всичките му листа, накрая с изумление открива, че то няма такава ядка, че същността му се състои в самите листа. Така модерният поет по думите на Шарл Мора „се отдава на една малка игра на изключвания (пое-

Е. Д. Стон — Университет в Южна Каролина

E. D. Sthon — Université en Caroline du sud



Пол Сезан — Естак, селото и морето, 1883

Paul Cézanne — L'Estaque, le village et la mer, 1883

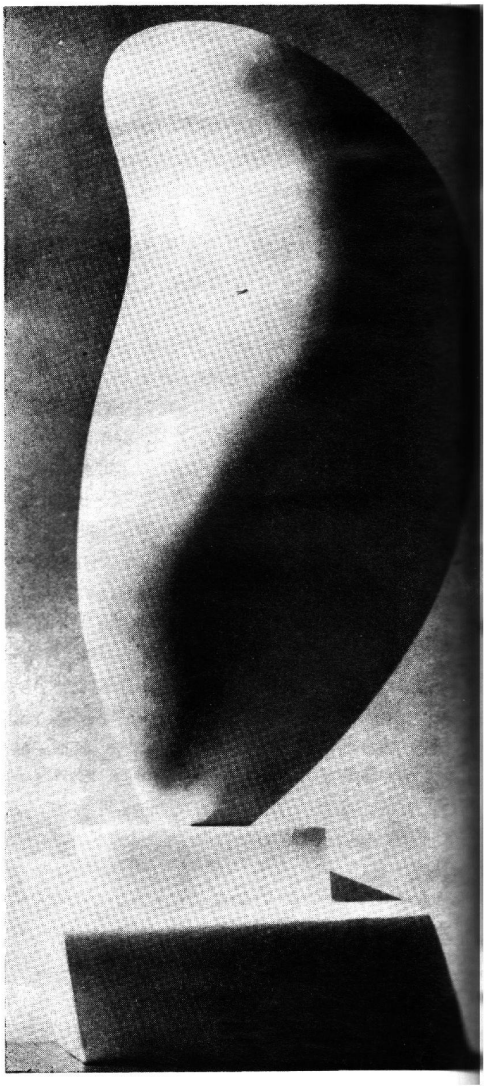
зията не е това, не е онова, нито пък другото), в края на която той се оказва в присъствието на една неопределена и много чиста празнота." Защото тези поети – продължава Мора – не забелязват, че поезията не е нито само това, нито само онова; „тя има щастието да бъде всичко едновременно": разум, усещане, въображение и музика.[10]

Следователно стремежът към чистота, положителен при своето зараждане, превърнат по-късно в самоцел и доведен до своите крайни форми, заплаши изкуството със самоунищожение. Това се вижда не само в живописта и поезията. Във всяка една област на модерното изкуство, в която художникът реши да постигне по един абсолютно безкомпромисен начин същността, най-дълбоката специфика на своето изкуство посредством естетическа „дестилация" на традиционно утвърдени елементи, окачествени от него като „нечисти", във всяка една от тези области той сътвори произведения, които сам бе принуден в последна сметка да обяви за „антиизкуство". Специалистите биха могли по-компетентно да разкрият как например в модерната архитектура (особено в крайните форми на функционализма) отстраняването на всичко „нечисто", идещо от живописта, скулптурата, декоративно-приложните жанрове, метафорично-символичните значения и пр. в името на голата, функционална логика, доведе до създаването на сгради, толкова елементарни като форма (обикновено в куб или паралелепипед), че дори при най-добра воля човек трудно би могъл да види в тях пълноценни произведения на изкуството, в които участието на индивидуалната творческа фантазия е не по-малко от онова на функционалната необходимост– по-скоро те представляват студени инженерно-технически съоръжения; как в модерната скулптура търсенето на чисто пластичното, повтаряйки съответните фази в развитието на модерната живопис, се изрази в постепенното ликвидиране на природоподобителните, живописни и тектонични елементи, за да стигне до произведения, в които триумфират крайно простите форми: масивни, стереометрични, затворени в себе си, като че ли намерени готови в природата, без моделиращото усилие на скулптора, в които следователно смесването на понятията естетично (приятното усещане при вида на една елементарна природна форма: яйце, изгладен речен камък и пр.) и художествено (предполагащо творческата дейност на художника) очевидно доведе до поставянето на последното под въпрос; как в авангардните крайности на модерната музика изхвърлянето на човешки-емоционалното значение на тоновите съчетания и на лado-тоналното начало превръща музиката в своеобразна звукова логистика или в досаден шум, довеждащ до създаването на музикални творби, за които един познавач от ранга на Теодор Адорно пише: „Тези пиеси са, строго взето, музикално безсмислени: тяхната логика, строеж и връзки се отказват от живото слухово изпълнение. . . И безсмисленото може да се осмисли като контраст и отрицание на смисъла, тъй както в музиката безизразното е една форма на израза. Ала най-новите стремежи (на авангардизма – Д. А.) нямат нищо общо с това. За тях безсмислието просто става програма, както логическите позитивисти отстраняват всеки смисъл от понятията, за да ги превърнат в чисти жетони за игра (*Spielmarken*). Чрез господството на атонални елементи изчезва понятието за музикалната връзка, без което за музика не би могло да става дума..."[11] След всичко това ние разбираме много добре мисълта на известния немски изкуствовед Ханс Зедлмаир: „Човек престава да прави изкуство, когато не иска да прави нищо друго освен изкуство"[12], и много преди него мисълта на Рихард Вагнер, че „всеки отделен отрасъл на изкуството развива до известни размери възможности, докато стигне до тяхната граница; той не може да прекрачи тази граница, без да се загуби в неразбираемост и в абсолютно фан-

тастичното, дори абсурдното. В този момент като че ли у него ясно се разпознава стремежът да протегне ръка на другия сроден вид, имащ оттук нататък единствен възможности. . ."[13]

3

Последното изречение в казаното от Вагнер ни дава възможност да преминем към критическия анализ на втората теза на модернистичната естетика, която изглежда противоположна на стремежа към видова и жанрова чистота. Тя гласеше: достигайки пълна чистота, изкуствата фактически се свеждат до няколко общи принципи (хармония, ритъм, единство и пр.), осъществени с различни средства (бои, линии, думи, звуци) и поради това в най-дълбоката си същност се сливат в *едно* изкуство. Още по-важно значение за естетиката и практиката на модерното изкуство тази идея добива с една друга своя страна, а именно че чистите изразни средства на всяко изкуство поради способността си да предизвикват синестетични действия му дават възможност, без да престава да бъде чисто, да прекрачи своите граници и да си постави за разрешение задачи, които според старите теории са привилегия само на едно изкуство. Така живописта и поезията, постигнали чистота на своите средства, получават експресивната сила на музиката и произвеждат музикални и емоционални внушения, надявайки се, че по този начин избягват безсъдържателното формотворчество, с което ги заплашва отказът от сюжета. Нещо повече. Като прилагат определени стилни похвати, изкуствата биха могли да преодолеят дори границите, наложени им от традиционното делене на пространствени и временни, сиреч на такива, които са способни да изобразяват нещата само в статика (изобразителни изкуства) и на други, предаващи ги в процеса на тяхното протичане (литература, музика и пр.). Модерното изкуство демонстрира много опити в тази насока. Кубизмът в живописта например се опита да изобразява обектите не само „от едната им страна", както е правила винаги живописта, а едновременно в няколко или във всичките им аспекти по подобие на скулптурата; свързани с това са опитите на футуристите да предадат не просто илюзия за движение, а реалното движение на даден предмет, изобразявайки на едно платно всичките му последователни фази в един взаимопроникващ се континуитет по подобие на кинематографа; същите опити правят и орфистите със средствата на една почти абстрактна живопис. В творчеството на абстракционистите пада и традиционното противопоставяне на изкуствата: на изобразителни и изразителни. Докато по-рано се знаеше, че живописта (изобразителното изкуство изобщо) постига изразителна сила само посредством определени предметни изображения на външни обекти и ситуации за разлика от музиката, която не се нуждае от тях, сега, при абстрактното изкуство и особено в творчеството на Кандински тя си поставя за задача да стане толкова изразително изкуство, колкото е музиката, но с цветове и линии вместо звуци... При това, като извършват всички тези експерименти, въпросните художници съвсем не смятат, че изневеряват на концепцията си за чистото изкуство, тъй като цялото това преминаване от една област на изкуството в друга се извършва с чистите средства на съответното изкуство. Нека сега се опитаме да видим кое е приемливото и неприемливото във всичко това. Че отделните изкуства, колкото и да са различни, имат обща основа (модерният художник би казал: са дълбоко сродни в своята чистота), стои вън от всяко съмнение. Преди всичко обстоятелството, че всички те са именно *изкуство*, а не, да речем, наука, политика, религия или нещо друго, показва, че те имат общи елементи и следователно могат плодотворно да си взаимодействуват и да си поставят за разрешение общи задачи. На второ място, наличието на такива художествени видове, като опера, театър, танц и кино, във всяко от които равноправно участвуват по няколко изкуства, доказва повече от всичко друго възможностите за една реална симбиоза на изкуствата.[14] Дори в границите на едно отделно изкуство очевидно съществуват елементи, сродяващи го с други изкуства: например поезията в своята лирична същина граничи с музиката, с описателната си страна (особено в епоса) граничи с живописта, а драмата я сродява с пантомимата. Това вътрешно



Ханс Арп — Листо върху кристал, 1960

Hans Arp — Feuille sur cristal, 1960

сродство се изразява и в терминологията, чрез която се характеризира едно изкуство – терминология, заимствувана много често от речника на друго съседно изкуство. Например с пълно основание наричат поезията на Готие живописна, на Парнасците – пластична, а тази на символистите – музикална; живописта на Дьолакроа – драматична, на Коро – лирична, на Гоген или Матис – музикална. В музиката използуват термини, строго взето, отнасящи се към изобразителните изкуства: рисунък (на мелодията), светлосянка (на хармонията), нюанс, колорит (на тона), блясък (на инструментацията), мекота (на композиторската „четка") и пр. В живописта пък се прилагат „музикални" термини: тонове, полутонове (на багрите), ритъм, хармония, гама (при цветното и линеарното изграждане на картината) и т. н.

Не по-малко убедително за връзката между изкуствата и тяхната обща основа говори и наличието на общи за всички тях структурни елементи, обстоятелство, силно подчертавано от модерните художници. Няма никакво съмнение, че към всички изкуства са приложими понятия като ритъм, хармония, симетрия, баланс, единство, разнообразие. Хайнрих Вьолфлин откри няколко такива понятия *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), поставяйки ги в основата на автономното развитие на пластичните изкуства (архитектура, скулптура и живопис), а Оскар Валцел се опита да ги приложи към развитието на поезията и драмата. В един свой труд под характерното заглавие „Взаимното осветляване на изкуствата" той си поставя за цел да разгледа определени явления на литературата, като „заеме очите на едно съседно изкуство", и препоръчва „да се изучат от наблюдателя на другите изкуства похвати, чрез които да се схване по-добре съществено в произведението на поета"[15].

Към посочените същностни понятия биха могли да бъдат прибавени редица *исторически* понятия, важащи едновременно за няколко вида изкуства (готика, барок, маниеризъм, класицизъм, романтика и пр.), в които се разкриват сходството, съответствията и взаимодействията между изкуствата на определен исторически период.

От гледище на психологията на художественото творчество идеята за органичната връзка между изкуствата намира допълнително потвърждение. Тук не е необходимо дори да се привежда като аргумент толкова експлоатираното от модернистичната естетика явление на синестезията. Достатъчно е да се посочи обикновеният факт за вродената надареност на много художници да работят едновременно в няколко изкуства, което намира израз в популярното убеждение, че наклонността към едно изкуство в най-дълбокия си корен е наклонност към няколко изкуства. Във връзка с това не е излишно да се изтъкне, че разглежданите от нас тенденции в модерното изкуство за симбиоза и дори претопяване на изкуствата са свързани главно с делото на художници, които, работейки като професионалисти в едно изкуство, познават чрез силна наклонност или практически занимания и други изкуства, с които искат да свържат първото. Така например Готие и Гонкуровци – основни представители на живописния стил в литературата – дълго време са се колебаели между живописта и литературата, към които имали еднакво влечение; музикалният импресионист Дебюси също е искал да стане художник, преди да се посвети на музиката; усилията на Р. Ролан пък да създаде „музикален роман" очевидно имат своя първоизточник в неговото солидно музикално образование, преди да стане писател; от своя страна живописци като Паул Клее, Дюфи или Кандински са познавали много добре музиката и дори са свирели на музикални инструменти (Клее – цигулка, Дюфи – флейта, Кандински – пиано), отгдето лесно би могло да бъдат обяснени опитите им да музикализират живописта.

4

Следователно стремежът на модерните художници да „транспонират" изкуствата едно в друго, като запазят тяхната чистота, не е лишен от основания. Нещо повече. В определени граници той се отрази благотворно върху изкуството, обогатявайки неговите изразни възможности. Опитите да се музикализира живописта или поезията, да се решат живописни и пластични проблеми чрез средствата на поезията или музиката, да се изпълни прозата на традиционния роман с духа на лириката и т. н., всичко това имаше като свой положителен резултат разширяването и разнообразяването на сюжетивното действие на чистите художествени средства. Ала и тук, както по много други проблеми, естетиката на модерното изкуство се характеризира не толкова с умерените и плодоносни, колкото с крайните и в известен смисъл абсурдни решения. Докато в началото на нейната еволюция симбиозата на изкуствата в сферата на едно отделно изкуство се извършваше върху основите на все още съществуващото, макар и силно разколебано в своя престиж сюжетно начало, по-късно, когато стремежът към чистота навлезе в решителна фаза, когато в негово име обективното съдържание на художественото произведение бе сведено до минимум и дори направо премахнато, тогава тази симбиоза се изрази в наличието на няколко много общи естетически принципа в творбата – достатъчно общи, за да бъдат присъщи на всички изкуства, но и поради това достатъчно неопределени, абстрактни, лишени от неповторимо експресивно и следователно трайно художествено внушение. Докато например в творчеството на един Гоген

или Матис музикализирането на живописта бе свързано с емоционалната изразителност на чистите средства, но винаги с оглед на определен сюжет (фигурална композиция, портрет, пейзаж, натюрморт и пр.), от които те черпеха своето еднозначно въздействие, в платната на неопластицистите – довели докрай принципите на чистотата – симбиозата на изкуствата остава да се гарантира от няколко идеално прави линии, пресичащи се под прав ъгъл, с оцветени в три основни цвята (червен, син и жълт) правоъгълници, заключени между тях. Тук наистина има хармония, симетрия, баланс, равновесие – естетически елементи, характерни както за изкуството изобщо, така и за всички естетически обекти в природата. Но тъкмо поради това те са толкова чисти, абстрактни и неопределени в същността си, че и възбужданите от тях чувства (по-точно е да се каже: усещания) по необходимост се оказват абстрактни, неопределени, анонимни.

Не по-различно е положението в поезията. Например музикализирането на стиха в творчеството на Верлен бе подчинено на експресивните функции на словото, свързани обаче винаги с определени, изживени от поета теми и настроения. Формалните елементи: алитерации, асонанси, рими, ритми и пр. – елементи, сродяващи поезията с музиката, са органично свързани с тези теми и настроения, от които се обуславят, получават конкретен смисъл и които те усилват. Без тях те биха изгубили своята истинска художествена стойност, защото престават да бъдат изразителни. Но ето че след символистите, когато модерната поезия, следвайки примера на живописта, реши, че за да постигне своята чистота, трябва да се откаже от смисъла на стихотворението, симбиозата между поезията и музиката, сведена само до наличието на сродяващите ги формални компоненти, фактически се превърна в забавна игра с празни звуци и ритми и престана да съществува в точния смисъл на думата. Характерно в това отношение е стихотворението на Франц Рихард Беренс „Прусашко“:

Kanonen laden
Sklaven herren
Rampen reiten
Herren sklaven
Rinnen rasen
Sklaven herren
Rüsten felsen
Herren sklaven
Riesel recken
Sklaven herren
Wiesel watten
Herren sklaven
Fausten flattern
Sklaven herren
Wetter bienen
Herren sklaven
Gletten fahren
Sklaven herren
Quader quellen
Herren sklaven
Räder ringen
Sklaven herren
Bergen hirnen
Herren sklaven
Mastspitze ersticht Meehast
Licht erstickt Last.

Тук авторът очевидно иска само с ритъма, с неговото натрапчиво, монотонно действие, напомнящо механичния маршов такт на някои от композициите на Бела Барток, да произведе усещането за бездушния характер на прусашкия манталитет, за прусащината изобщо. Впечатлението би могло наистина да бъде внушено, но само поради и във връзка със заглавието на стихотворението. Без него то е неясно, абстрактно и безлично. Читателят дори при най-внимателно вникване и при най-силна способност за фантазно мислене не би могъл да проумее неговия конкретен смисъл, тъй както това е невъзможно при абстрактните картини, чието скрито значение, ако изобщо има такова, художникът не е счел за необходимо да укаже чрез едно чисто литературно и поради това външно на творбата заглавие. Лишен от определен смисъл, ритъмът на стихотворението прозвучава празно. Той не смогва да достигне музикалното внушение просто защото се е отказал от онова, без което поезията е немислима. Така и търсената симбиоза на двете изкуства става нещо съмнително като реализация.

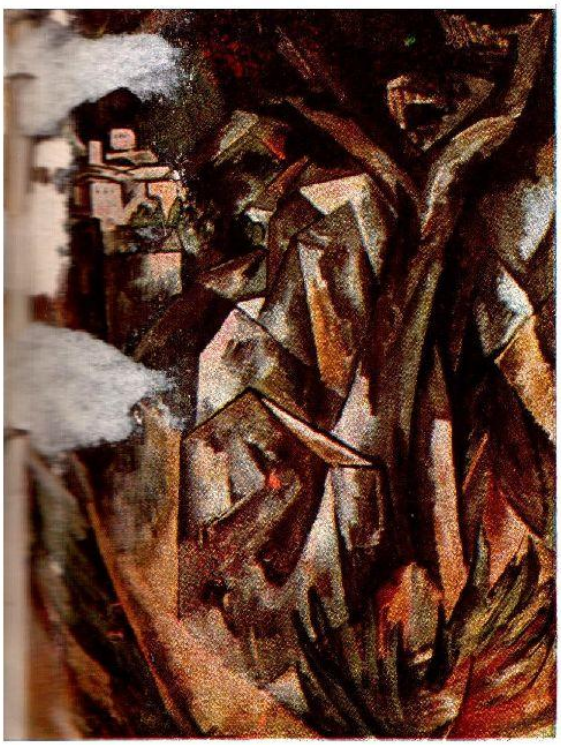
Същото важи и за опитите на модерната поезия да се сроди с живописта. Докато в творчеството на Готие, все още свързано с изобразяването на външния свят, живописният стил имаше своя рационален смисъл и наистина осъществяваше едно своеобразно сливане



Джино Северини — Танцьорка, 1912
Gino Severini — Danseuse, 1912

на двете изкуства, във версификаторските опити на Кандински с абстрактната поезия тази връзка става неопределена и във висша степен съмнителна. Интересен характер тя получава в някои от експериментите на Аполинер, който чрез съответно подреждане на буквите, надебеляване, изтъняване и пр. изобразява нагледно (както художникът чрез линии) различни предмети. Тук вече несъзнателно и в една по-скоро забавна форма модерната поезия се връща към традицион-

ния принцип: *Ut pictura poesis*, който тя отрече в името на чистотата. И както в приведения по-горе пример със стихотворението на Беренс, упоритото преследваното сливане на двете изкуства не довежда до убедителна реализация, тъй като образната конфигурация на думите и буквите се постига с цената на фактическия отказ от принципите на поезията. Оказва се, че и тук абсолютният стремеж към чистота осуетява положителните резултати от експерименти, сами по себе си нелишени от определен естети-



Жорж Брак — Пейзаж, 1908
Georges Braque — Paysage, 1908

чески интерес.

5

Във връзка с горното необходимо е да подчертаем още веднъж, че според въпросните художници абсолютната чистота на едно изкуство означава органичното му сливане с всички останали. В най-дълбоката си същност, в пълната си чистота изкуствата се сливали в едно изкуство; материалните различия между тях били нещо външно и второстепенно.

Musique, poésie, art pur de Raphaël,
Vous deviendrez Dieu. . .
mais sur un seul autel![16]

бе писал още през 1825 г. романтикът Алфред дьо Виньи. Един век след него Кандински обяви, че „в последното си най-вътрешно основание различните изкуства са еднакви". Между тези две крайни хронологически точки, сиреч през цялата класическа история на модерното изкуство, това схващане владее съзнанието не само на художниците, но и на теоретиците на изкуството, за което обстоятелство, разбира се, не трябва да се забравя ролята на Вагнеровото учение. Около 1900 г., през най-решителното време за формирането на модернистичната естетика, Анри Бергсон, чиито идеи немалко допринесоха за това, разви схващането, впрочем самото то силно повлияно от естетиката на чистото изкуство, че докато човекът на практическото ежедневие е обвързан в своето познание на нещата от утилитарните потребности, стоящи между тях и него като завеса, художникът е по природа и призвание независим от тях; тази независимост, това откъсване (*détachement*) от всекидневните нужди се е отпечатало върху структурата на неговите сетива и съзнание. „Ако това откъсване беше пълно, ако душата не прераствaше към действието чрез никое от възприятията си, тя би била душа на художник, какъвто светът още не е видял. Тя би се отличавала във всички изкуства едновременно или по-скоро тя би ги сляла в едно. Тя би възприела всички неща в оригиналната им чистота, както формите, цветовете и звуците на материалния свят, така и най-изтънчените движения на вътрешния живот. Но това би значило да изискваме прекалено много от природата. Дори за тези измежду нас, които тя е създала художници, тя е повдигнала случайно, и то само от една страна, завесата. Само в една насока тя е забравила да привърже възприятието към нуждата. И понеже всяка насока съответствува на това, което наричаме сетиво, художникът обикновено е посветен на изкуството чрез едно от своите сетива и само чрез това сетиво. Оттук различията в произхода на изкуствата. Оттук и особеността на предразположенията ни към тях."[17]

С други думи, според Бергсон единствено материалните нужди на всекидневния живот, които владеят съзнанието на индивида и му пречат да проникне в същността на нещата, са причина за разделението на изкуствата. Без тях изкуствата биха се слели в едно изкуство. Нещо повече. Освобождаването от тях, сиреч реализираната възможност на една непосредствена интуитивна комуникация с действителността, би направила изкуството ненужно, защото всеки от нас би станал истински художник.

Изтъквайки утилитарните нужди на човека като единствена пречка за евентуалното сливане на различните изкуства в едно изкуство, Бергсон и всички поддържници на тази теза очевидно пренебрегват, все едно съзнателно или не, значението на материалните изразни средства, с които оперират изкуствата. Това се вижда особено нагледно от типичния представител на тази концепция — италианския естетик Бенедето Кроче. Две години след съчинението на Бергсон Кроче разви идеята за единството на изкуствата в една радикална форма, която, като вижда същността на изкуството в неделимата „вътрешна интуиция", обявява различните материални средства, в които те са изразени (цветове, думи, звуци и пр.), за естетически неутрални, за външни по отношение на изкуството. Според него „интуицията", „идеята." „съдържанието" на едно художествено произведение е винаги изразено във въображението на художника, поради което то е окончателно завършено, преди да се въплъти в конкретна материална форма. Така изкуството, строго взето, е едно, и то безусловно прина-

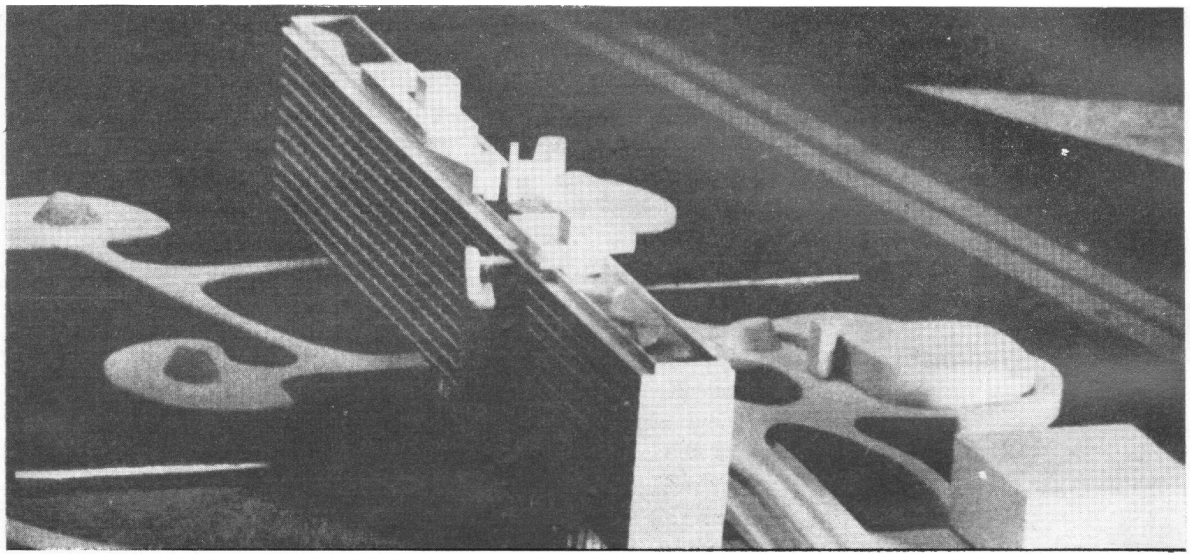
длежи на чистата духовна дейност, на интуицията.

На пръв поглед като че ли някои факти от психологията на творческия процес потвърждават този възглед. Не един художник (поет, живописец или композитор) неведнъж е изтъквал, че „вижда“ или „чува“ своите произведения готови, преди да ги е изразил в материална форма. Известен е афоризмът на Микеланджело, че „истинският художник рисува не с ръката, а с духа си“, или пък изявленията на един Моцарт, че композирал своите симфонии първо в съзнанието си (Кроче би казал: в творческата интуиция), а след това ги записвал в нотната тетрадка. Изреждането на подобни факти би могло да се удължи, но пита се: би ли могъл художникът наистина да „види“ или да „чуе“ своето произведение във въображението си, би ли могъл да го сътвори готово в „духовната си интуиция“, ако той предварително не е работил с материалните средства на съответното изкуство, ако той не познава природата на тези средства и законите на тяхното обработване в художествена творба? Би ли могъл Моцарт да композира „в съзнанието си“, ако от предварителен опит не познава тембрите на различните инструменти? Художникът сътворява творбата си само при условие, че владее техническите процеси в използуването на материалните средства, от които тя е съставена. А последното е възможно само при физически контакт с тях.[18]

6

Всичко това модерните художници го знаят много добре и парадоксалното е, че тъкмо някои от тях, при това притежаващи изключително единна естетика – *естетиката на чистотата.*

Ала не само в тези крайни форми се изрази „пренебрежението“ към материалните изразни средства на отделните изкуства, но и в злоупотребата с тях, принуждаваща ги често пъти да изобразяват или изразяват явления, които са им принципиално недостъпни. Така опитите на живописта да се превърне в „музика на багри“, на поезията – в „живопис на словото“ и т. н. вън от споменатите по-горе положителни страни свидетелствуват между другото



Льо Корбюзие — Център за електронни изчисления, Милано, 1961 — 1965

Le Corbusier — Centre de calculs électroniques, Milan, 1961—1965

остро чувство за спецификата на своите изразни средства и неуморно стремящи се да опознаят материалните им свойства и възможности, за да изтръгнат от тях максимална изразителност, тъкмо те стават проводници на един възглед, фактически превръщащ тези средства в нещо инертно, в естетически неутрално. Но парадоксалното става логично, ако се постави на фона на концепцията за абсолютната чистота. Защото факт е, че крайните практически форми на тази концепция премахнаха като „нечисти“ не само безспорно външни на творбата елементи, но и самите изразни средства, които искаха да „очистят“. Възгледите на Малевич и Бремон и изградената върху тях художествена практика са логическо продължение и завършък на една сравза едно преувеличаване, а следователно и недостатъчно познаване на естетическите свойства на изразните средства в съответните изкуства, на техните възможности и граници, както и на господствуващите в тях специфични закономерности. Без да се изпада в догматичните крайности на абсолютното разделение на изкуствата и без в противоположност на това да се възражда неокласическото им смешение, трябва да се изтъкне, че при цялото им динамично взаимодействие, при всички възможни метаморфози и преливания изкуствата запазват относително постоянни граници, които не биха могли да бъдат произволно прекрачвани и още по-малко заличени. Тези граници се определят от различната природа на изкуствата, а тя пък се обуславя от материал-

ните средства, които изкуствата използуват като свой изразен език. Поезията и литературата си служат с думи, живописта – с бои (платно, четка), скулптурата – с глина, камък, дърво, бронз и пр., музиката – със звуци и т. н. Естествено е, че с тези средства те не биха могли да изобразят и изразят всичко, което пожелаят. Колкото и пластичен и живописен талант да притежава поетът например, колкото и да се стреми да превърне поезията в „живопис с думи" или „няма живопис", това е принципиално невъзможно да се осъществи просто защото той работи не с бои върху плоскост, единствено способни (освен другите средства на изобразителното изкуство) да създадат *нагледни* пространствени изображения, а думи, които поради факта, че са загубили своето възможно при произхода си ономатопоетично (звукоподражателно) значение и поради това, че следват една след друга във времето, могат да предизвикат относително ясни представи само в условен смисъл на думата, и то само ако читателят притежава богато въображение и е способен да реконструира желаните нагледи. При сполучлив подбор и съчетание на думите поетът наистина може да внуши усещането за нагледност на определени представи и усещания (както това се доказва от творчеството на редица майстори на стиха преди модерното изкуство), но, първо, това невинаги е задължително условие за силата на поетическото въздействие, а често пъти пречка и, второ, той е в състояние именно да „внуши усещането" и дори повече, сиреч да стимулира въображението на читателя да *почувствува*, а не да „види" една цялостна картина чрез изграждане на точно намерени изразителни стилни похвати. В този смисъл Ламартин казва: „Поезията плаче добре, рисува добре, но описва лошо."

Спорът се отнася и до амбициите на поезията да се превърне в музика. Че между двете изкуства има съществени допирни точки, това, както видяхме, стои вън от всяко съмнение. Но едно реално транспониране на едното изкуство в другото е невъзможно без фактическо унищожение на едното от тях. Условно казано, поезията може да се превърне в чиста музика само ако премахне смисъла (значението) на думите, запазвайки тяхната звуково-ритмична страна, с други думи, само ако унищожи думите като думи и поезията като поезия. Ала преставайки да бъде поезия, тя, вместо да стане музика, се от-



Васили Кандински — Композиция, 1914

Vassily Kandinsky — Composition, 1914

далечава неизмеримо от нея. Чистата говорна интонация и ритъмът сами по себе си и вън от смисъла са толкова неизразителни, аморфни и поради това неестетични, че са абсолютно неспособни да издържат конкуренцията на едно такова изкуство като музиката, в което звуковият материал е облагороден и организиран по определени, строго установени закономерности. И в действителност защо е необходимо едно изкуство да се откаже от себе си, от своята сила, за да се обрече на безнадеждно съревнование с друго изкуство за постигането на нещо, което му е принципиално недостъпно? Силата на поезията е да бъде именно поезия и всеки опит да се транспонира в друго изкуство я лишава от тази сила, без да успее да заеме силата на последното.

Казаното за поезията важи в същата степен за живописта. Неслучайно в традиционните класификации това изкуство фигурира като *изобразително, пространствено, статично.* Материалните средства, с които то си служи (бои, ограничена пространствена плоскост и пр.), определят тази негова природа. Докато думите (в поезията и литературата) и звуците (в музиката) следват във времето и поради това са в състояние да предадат нещата в процеса на тяхното развитие, изразните средства на живописта се наслагват едно до друго върху една статична плоскост, вследствие на което тяхната привилегирована сфера е изображението на коекзистиращи обекти. Разбира се, както поетът чрез думите е в състояние да извика пластична представа във въображението на читателя (или слушателя), така и художникът благодарение на сполучливо избрания миг от непрекъснатата верига на едно събитие или действие може да насочи асоциациите на зрителя в една „повествователна" или хронологическа насока (принципът на суксесията, за който говореше Лесинг). Но както там, така и тук това в действителност е само *внушение*, условност, една от ония „съзнавани самоизмами", върху които почива част от естетическата наслада от произведенията на изкуството. Следователно, когато модерният художник търси да породи само внушение за време, последовност на състоянията, движение и пр. с нови пластични похвати (фрагментиране на оптическата структура на обекта, умножаване на гледните точки, едновременност на възприятията и пр.), неговите експерименти предизвикват законен интерес и безспорно са в състояние да обогатят изразните възможности на живописта, но когато той изнасилва

природата ѝ, като я кара да „изобразява“ реалното движение, реалното време, „четвъртото измерение“ и пр., неговите усилия са обречени на провал, защото той иска от нея повече, отколкото тя може да му даде. Същото може да се каже и за прословутата симбиоза или сливане на живописта и музиката. Както с поезията и музиката, и тук общите елементи в двете изкуства са несъмнено налице, един факт, който, както вече видяхме, се изразява дори в използуваната терминология. И все пак, ако се изключат твърде редките случаи на синестетизъм, и тук само в условен смисъл би могло да се говори, че цветът „звучи“, а звуците са своеобразно „оцветени“. Нещо повече, обикновеният опит свидетелствува, че естетическата наслада от произведенията на тези изкуства съвсем не зависи от „транспонирането“ на възприятията. Напротив, казано съгласно принципите на естетиката на модерното изкуство, чистотата на този опит и наслада изискват живописта да се възприема само като живопис и музиката само като музика. Ето защо и тук рационалното в търсенията на модерните художници се свежда до опита им да изтръгнат от чистите пластични средства максимална изразителност, а съвсем не до несъществуващото и невъзможно сливане на двете изкуства. И тук, както в поезията, живописецът би трябвало да види силата си именно в изобразителната, пластичната природа на своето изкуство, а не в безсмислената конкуренция с нещо, за което той не разполага с необходимите средства. Това, разбира се, в никакъв случай не означава да се възроди радикалното противопоставяне на изкуствата в духа на Лесинговата система, но само да се разберат техните възможности и граници; да се разбере, че изкуствата на словото (поезията и литературата), без да се откажат от описателните си функции, са неспособни да заменят изобразителното изкуство, да се превърнат в „говореща живопис“, а живописта може да бъде в най-добрия смисъл на думата изразителна само докато не се е отказала напълно от изобразителното си начало. В заключение може да се изтъкне, че този въпрос е решен по един класически сбит начин още от Гьоте: „Самите изкуства – пише той, – както и техните видове са сродни помежду си; те имат известна наклонност да се обединят, дори да се слеят едно в друго; обаче тъкмо в това се състои дългът, заслугата, достойнството на художника, че той обособява художествената специалност, в която работи, от другите специалности, че той знае да изгради сам за себе си всеки род и вид изкуство и всячески да го изолира.“[19]

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

1 MAURICE DENIS, Théorie, IV éd., Paris, 1920, p. 1.

2 ЭЖЕН ДЕЛАКРУА, Мысли об искусстве, Москва, 1960, стр. 222.

3 ANDRÉ GIDE, Les Faux-Monnayeurs.

4 BEDA ALLEMANN, Gibt es abstrakte Dichtung?, Definitionen, Essays zur Literatur, Frankfurt am Main, 1963, S. 172.

5 HENRI BREMOND, La Poésie pure, Paris, 1926, p. 16—17.

6 Ibid., p. 19—20.

7 PAUL SOUDAY, La Poésie pure, Le Temps, 26 oct. 1925.

8 HUBERT FABUREAU, Paul Valé Paris, 1937, p. 93.

9 Вж. HENRY W. DECKER, Poetry, Univ. of Calif. Pres p. 79.

10 Entretiens sur la poésie d'aujourd'hui, Muse française, VI, 1927, p. 341.

11 TEODOR W. ADORNO, Philosophie der neuen Musik, Tübingen, 1949.

12 H. SEDLMAYR, Revolution der modernen Kunst, Hamburg, 1955, S. 56.

13 РИХАРД ВАГНЕР, Избрани съчинения, София, 1963.

14 Вж. KURT WEIS, Symbiose der Künste, Stuttgart, 1936, S. 8.

15 OSKAR WALZEL, Gehalt und Gestalt un Kunstwerk des Dichters, Berlin, 1923, S. 273.

16 „Музика, поезия, чисто изкуство на Рафаело, вие ще станете бог..., но само върху един олтар.“

17 HENRI BERGSON, Le Rire. Œuvres, Paris, 1959, p. 461.

18 JEROME STOLNIZ, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, Boston, 1960, p. 106.

19 Цит. по LUDWIG VOLKMANN, Grundfragen der Kunstbetrachtung, Leipzig, 1925, S. 163.