



СЪДЪРЖАНИЕ: А. Озанфан и Ш. Жанере: По повод «Пуризма»; Август Щрам: Из-носера, Среца; Теодор Драганов: Погребение, *Valse mélancolique*; Курт Швитерс: Цветето Анна; Корбюзе-Соне, Иля Еренбург: Съвременната архитектура; Ф. Т. Маринети: Български аероплан, Геометрично и механично великолепис; Н. Кублин: Маринети (портрет); Тристан Цара, Никола Бодуен, Франц Еленс: За новата поетическа техника; Бенжамен Перé: Поменик; Кирил Кржстев: Началото на Последното.

Редактират: КИРИЛ КРЖСТЕВ, ТЕОДОР ДРАГАНОВ и ИВАН МИЛЕВ.

Печатница „СВЕТЛИНА“ — Ямбол.

Редакция „CRESCENDO“ — Ямбол.

ПО ПОВОД „ПУРИЗМА“.

Не е нужно да бждем „модернисти“, т. е. да се увеличаваме безмерно от новите вещи. Те само до толкова имат значение в изкуството, доколкото влияят на нашите чувства и мисли; не е нужен и футуризма, формите на когото показват неразбиране действителното значение на съвременността. Ще отбележим само, че колективната работа създаде новия бит. Нашата епоха се характеризира с принципите на економията. Ясно е, че в връзка с това състояние умовете са се променили. От «нежната» и натруфена домашна индустрия и резбарството ние преминахме към шлифованата стомана: — достатъчно е да се размисли върху изискванията на тази еволюция, за да стане ясно, че постъпките на съвременния човек подлежат на умствена дисциплина, — дълбоко модифицираща неговите чувства. Днес могат да съществуват само ясни неща (вещи), — само онова което е концентрирано в себе си и отговаря на своята цел. Днешният човек умее бързо да съобразява, точно да смята. Неговият мозъчен механизъм е станал точен инструмент. Човек е подчинил на контролния си апарат даже своите чувства; той си дава отчет за своите потреби; той не се подхваля повече на импулсите на чистия инстинкт, — той концентрира своите средства, даже когато пише стихове. Необходимо е да си дадем сметка в тия събития. Той се е научил бързо да мисли. Неговите чувства и мисли са такива, щото му позволяват да разглежда новото изкуство с бързина и прозорливост: освобождаващи твореца от необходимостта от обяснителни мостове и поощряващи го към формално означаване пунктовете — : точно разкриващи неговите намерения. С други думи: новото съзнание може да възстанови кривата линия от нейните главни точки, и да извърли всички преходи — излишности в изкуството. Но тези главни точки — имащи капитално значение — не могат да бъдат прости намеци, понятни само на автора. Те са длъжни да бъдат неизменни, — взели sine qua non, стратегически пунктове. В пластическите изкуства изключително пластическите моменти произвеждат психологическото въздействие. Практиката на съвременния живот увелича в себе си неизменно очите и нейните образи определят оптиката. Ние ще покажем, че оптиката има съвременен характер, и че тя е толкова силна, щото променя навика на виждане. Така напр, ако характера на Гутенберговия шрифт определим като «Ренесанс» т. е. нещо вроде бродирани ковчор, — днешният ще се определи другояче: новата печатна техника на гланцова хартия е безгрешна и нашите очи вместо ковчори постоянно виждат механически апарати, ясни и точни, — доказващи нашето превъзходство. Заключение: съвременната оптика се явява следствие новите вещи, и нашите очи — гледащи картината — не са длъжни заради нея да сменят привичките си.

Из всички тия обстоятелства се заражда новата етика: етиката хубаво да се направи — с точност и определеност. Съвременното произведение на изкуството: концентрация. Изкуството трябва да задоволява потребата ни от поезия която новите хора носят в себе си. Тая поезия е необходимост за всички: — така разбрано — изкуството става социална нужда, храна и удовлетворение на духа.

Обладавайки указанията, определили целта на чистото изкуство, не трябва да забравяме, че всяко произведение може да съществува, може да предава емоцията — която художника предлага на зрителя — изключително посредством техническите средства.

Необходимо е преди всичко да се обсъдят физиологическите задачи и да се изучат средствата, правящи картината машина предаваща чувства, както и физиологическите особености на средствата употребяеми в живописа, — като оставим на втори план изучаване реакцията на духа на физиологическите чувствувания, извикани от такавата игра на форми и краски. Физиологическото чувстване от зрелището — без съжденията за удоволствие или неудоволствие: — е чувство непосредствено. От какво е съставено то? — Аз гледам червения цвят: чувствам особеното, определено качество на червеното (невъзможността да бъде то напр. зелено); — това чувстват еднакво всички хора по земята, — и това не е определеното удоволствие или неудоволствие. което може да бъде извикано от нагледа. Става ясно, на какво трябва да се стъпи, за да се установи естетиката — или по-скоро: определените средства, обслужващи естетиката. Сега за формата. Ние изучихме реакцията на формата върху физиологическите органи на човека; прибавка: кратък пример:

Ако покаже на всички хора на земята, — европейци, диваци и пр., — кълбо, в вид на билиардна топка — ще извикам, в всеки от тези индивиди, тождествено чувство пораждено от сферическата форма; — това е първоначално, качествено, постоянно чувство. У европейца ще се появи асоциация на билиардна игра, удоволствие или неудоволствие от играта и т. н. У дивака — може да не се появи никаква асоциация, — може да се яви представа за божество. И така: има чувства неизменни, точни, породени от формата, — и чувства вторични, безкрайно многочислени и разнообразни. Изучаването на това, което е неизменно и всеобщо в чувствата, и на вътрешните им присъщи качества — позволяват да се състави естетика без вмешателството на съжденията за ценността на «прекрасното». И така: картината е «машина за емоция».

Но защо първоначалното чувство е точно?

— Затова защото то се определя от впечатленията — внушени физиологично, автоматично и неизбежно от предмета на зрителя.

Схематически пример:

Права линия: очите са длъжни да се преместват по продължение на движението, кръвта се движи равномерно: — продължение на усилието; спокойствие; и т. н. Счупена линия: мускулите се разтягат и съкращават резко при всяко изменение на направлението, кръвта се бие в съждите, нейните удари се менят; разрыв, неправилен пулс; упадък. Кръг: очите се въртят; чувство на безкрайност; заключено начало. Крива линия масаж, докарващ виене на свят.

От това следва:

1. Че първите впечатления, получени от зрелището, са опитно тождествени — затова защото нашите чувства се пораядат от тождествени противодействия.

2. Че чувството на удоволствие зависи отчасти от нашия личен вкус, култура и пр.

3. Че простите геометрически форми с своята чистота — породена при реакцията — направляват с най-повелителни образи нашите съждения.

4. Че изкуството — като средство за израз — е длъжно да използва като за основа средствата на геометрията и техните определени реакции. Напразно е да се занимаваме с живопис за себе си; трябва да се постигне по възможност най-универсалния език. Науката ще ни даде особен род физиологически език: позволяващ да се създават у зрителя неизменни физиологически чувства: — на това е основан «ПУРИЗМА».



Качеството на произведението на изкуството се заключава в точността на предаването. До сега ние говорихме само за средствата на изкуството — но не и за целта; всяка система на мислене изисква съответна система на израз. Дорийския и ионийския стилове у гърците: — не различни способности на строеж, — а различни начини на мислене и чувстване; нашата епоха има свои мисли и чувства: — трябва да се намери пластически език за изразяването им.

Едно от най-вишите наслаждения на човешкия дух се състои в възприемането на закономерността в природата, и в съзнанието на собствено участие в този ред на нещата; произведението на изкуството е, в същност, въвеждане в закономерност, — *chef d'œuvre* на човешкия порядък.

Светът се възприема от нас само под човешки ъгъл на зрението, т. е. съществуващ под тези закони, които човек му приписва; когато човек прави вещи, той чувства, че постигва като «бог».

Законът: нищо друго, освен утвърждаване порядъка.

Произведението на изкуството е длъжно да пораяда такава виша емоция, която можем да о-

пределим като математическа закономерност. Средства: общите принципи, за които вече говорихме.

В зависимост от индивида: чувствата са различни по ценност; — може да се каже: съществува една иерархия от чувства. Най-вишата точка на тая иерархия — струва ни се — е това изключително състояние на математическата природа, което идва при ясното възприятие на великия, общия закон (състояние на математически лиризм, ако искате). Произведението на изкуството е длъжно да работи с средства, с рано известни резултати. Определението на тези средства: измеряеми форми и бои (— свойство, влобще даваще възможност да се създаде пластически език). Но употребата на първоначални сили не подхваля още зрителя в състоянието на търсената математическа хармония. За това е необходимо да се обрнем към помощта на асоциациите с природни или изкуствени форми — за да се събудят вторични чувства; и критерия на тяхния избор определя степента на съвършенството; — изкуството — като еквивалент на живота — се формира от тия две области (природен и механически отбор).

Пуризма — изхождайки от очистиането на формите — не копира предмета, но дава живописно създание от органическите свойства на предмета-тема; — той иска да материализира общото и неизменното в предмета. Това не е копие на видимия вид на предмет, сир. случайното, непълното, възприетото под един ъгъл на зрение —: не изразяващо най-главните свойства. Това създание е еднакво лирическо, както и пластическо, — организиращо в пластическа система на физическо състояние: основните свойства на предмета, заедно с особените качества — трудно определяеми с думи — в които се състои лиризма, породен у художника от предмета — възлуващ ни в своето съвпадение с системата на света. Този именно лиризм трябва да се предава; — натуралиста копира предмета, пренебрегнал възпросния лиризм, — удивлява се, но не предава своите чувства, забравил, че те са в него, а не в предмета. Синтаксиса на пуризма —: това е приложението на конструктивните и тонални средства; приложение на закона, управляващ живописното пространство. Картина: изкуствена формация — която е длъжна, с свойствените й средства, да даде обективизация на целия «мир». Може би изкуството е намек, мода, основано на удивлението, — произвеждащо само реакции от вторичен ред. Все едно: — употребявайки първоначални елементи, избирайки предмети-теми (елементи), ръководящ се от законите на живописното пространство, — пуризма се крепи на неизменни пластически основи, очистиени от усложности, — и се обръща преди всичко към общите свойства на чувствата и ума.

А. ОЗАНФАН и Ш. ЖАНЕРЕ.
редактори на *Esprit Nouveau* — Франция.

1. Изневера.

Усмивката ти плаче в мойта гржд
Жаркопрехапаните устни леденеят
В диханието веят вехли листи!
Твоя взор погребва
И
Бжрза чукайки думи на гроба
Забрава —
Разчупват се следом ржцете!
Волно
Флиртува твойта дреха
Разлюляна
Натам сам!

2. Среща.

Твойта походка трепери
В гледане взора умира
Вятжржт
Играе с
Бледни ленти.
Ти
Вжзвиваш
Навжн!
Простора обгржца го време!

АВГУСТ ЩРАМ

ГЕО МИЛЕВ
прев. от немски.

ПОГРЕБЕНИЕ.

С лжх на единайсет изплашени нощи
в мантила на земетржс — без сжрца —
над нас слизаха жжлти, чарующи
врати в керванен сняг сжс степни лица —
Безсилие отсичаше тихо чело
в безкржвната магйосница — Печал —
И плясжка на ношта от черно стжкло
люлееше — в плач — ржката на Ваал . . .
И бледи от буря — я в нозете на Мраз
— заспали с писжк в разбития лай
бледнините изрезаха тоги над нас
с веселите жалби на капки от рай

ТЕОДОР ДРАГАНОВ.

Из новоизлязлата книга
«истерични веери».

От идущия си брой — Crescendo систематично ще печата теорията на Освободеното слово, от Маринети.

ЦВЕТЕТО АННА

Пржв текст на стих. „На Анна Цвете“.

О ти любима на моите 27 чувства,
аз на тебе обичам — ти на тебе тебе на тебе,
аз на тебе, ти на мене, — Ние?
Това не принадлежи (между това) тука.
Коя си ти, **разжвдрлена** жена?
Ти си — — си ли ти? Хората казват,
че си ти. — Остави ги да казват, те не знаят
как стои цжрковната кула. Ти носиш
шапката на своите крака и се разхождаш
по ржцете си, по ржцете си се разхождаш ти.
Алло твоите червени дрехи на бели гжнки
разрязани, червена обичам аз Анна Цвете,
червена обичам

аз на тебе. — Ти на тебе тебе на тебе, аз
на тебе, ти на мене — ние?

Това принадлежи (между това) **наистина тука**,
Червено цвете, червена Анна, как казват хората?
„**Ти си била?**“ — конкурсна загадка:

1. Анна Цвете има една птица.

2. Анна Цвете е червена.

3. Какж: цвят има птицата?

Син е цветжт на твойта жжлта коса.

Червено е гугукането на твойта зелена птица.
Ти скромно момиче вжв всекидневно облекло, ти
мило зелено животно, аз на тебе обичам — Ти
на тебе тебе на тебе, аз на тебе, ти на ме-
не — ние?

Това принадлежи (между това) в **студената
жерава**.

Анна Цвете, Анна, А-Н-Н-А, аз джвча
твоего име. **Когато аз те джвча преливат мои-
те 27 чувства**. Твоего име капи като мека
лой. Знаеш ли това Анна, знаеш ли ти това?
Тогава знай: Тебе може да прочетат и от зад,
и ти, ти най-прекрасна от всички, ти си и
от зад както и от пред: А-Н-Н-А.

**Ти на тебе тебе на тебе, аз на тебе ти на мене
— ние?**

Това принадлежи (между това) в **мангала**.

Лой капи милва мойта гржд. Анна Цвете, ти
глупаво животно, **аз обичам твоята наивност**,
аз на тебе обичам!

КУРТ ШВИТЕРС.

прев. от немски
П. СПАСОВ.

VALSE MELANCOLIQUE.

След мене идат черните сияния
на обтегнат пликот от плаха размисъл . . .

И в мрака, по шеметен друм понесен
и своя разкъсан поглед със спазми разнизал
— в изгнания
и окаяна джрзост —
моя враг — червената нощ от вопли и вик —
невъстен повежда
полунощния бряг на отвличена гордост.

(Моите ладии се връщат с петна
от сжн, убийства и позор —
и следите на безприютните платна
по черните води люлеят онемелия бес на
загубената девета нощ).

О знам
— в огнен диск
сред сините блата —
всяка вечер хлопа като спомен с разкънат пликот
отнесен и прецвѣтял там —
сред вражда —
по морните разтворени рѣце на мжртвата мощ:
и аз напушам без да помня
през пустинните отблесѣци на своята жажда
вслата
на своя изгорен сжн:
в отстѣпление от черния призрак на водата —
вода . . . вода: крѣвта на Тайфуни
— макосана зловещо под горестната занесеност
на отмѣщение и сажди . . .
И по пътя за моя срам
замрѣзнал от вопли — пред мене посрещат смѣрта
като залутан ужас от светкавици
и проклятие,
Ужас на видение в сжня за сатана.

А там в заплетения наклон на безсилието
като крин над слепите предзнаменования
възправена остана
забравена с покаяние и оплакана
от безумието —
една жажда от пепел и порок.

ТЕОДОР ДРАГАНОВ.

СЪВРЕМЕННАТА АРХИТЕКТУРА.

Фундаментални принципи на архитектурата: конструкция и пластическо чувство; сжотношение между масата и светлината.

Първия етап на индустриалната еволюция в строителството, е: заместването природните материали с изкуствени; разнородните и сжнителните — с изкуствено еднородни, проверени с лабораторни опити. *Точния определен материал е длжен да замени природния, изменяващ се до безконечност.* След това идва правото на закона за економията: желязните листове, цимента, подлежат на точно изчисление; старите материали — дървените греди с тайни предателски чепове и празнини, с изхвърляне значителна част от материала, сж длжни да изчезнат.

Днес се говори за домове, които се изливат от горе от жидкав бетон за един ден, така както се пжлни бутилка.

Социалната еволюция ще измени отношенията на хазяи и квартиронаематели; — ще измени и старото схващане за „домжт“ и градовете вместо хаотични, ще станат строго организирани. Домжт не ще бжде повече огромна неподвижност, стараяща се да преживее века, или признак на богатство, не, той ще стане необходимо оржде, както автомобилата стана такава. Домжт не ще бжде повече архаическо сжщество, срастнал с дълбок фундамент, като корен в земята, построен от „вечното“, и комуто е предадено семейството, което храни култ кжм него и т. н.

Ако се избие из главата и сжрцето на хората понятието, че домжт е неподвижност, ако се заставят обективно и критически да се замислят над този въпрос—то ще се дойде кжм домжт—оржде, кжм домжт в серия, достъпен и здрав, несравним сжс стария (и морално), — прекрасно по красота оржде за работа, сжпровождащо нашето сжществуване.

Аеропланната фабрика „Voisin“ вече приготвя домове, от еднакжв тип, сгжващи се, на блокове, с най разумния комфорт. Три дни след поржчката по телефона — на автомобил донасят сжставните части, а три часа след това домжт е обитаем.

КОРБЮЗЕ—СОНЕ.

Изисквания на новата архитектура:

Безупречна точност на изчислението. Економия на материала. Целесжобразност на всяка сжставна част. Обмисляне на пропорциите. Ясност на плана. Старателно изпълнение. Сборжт на всичко —: дава наистина прекрасна вещь.

Това прави **инжнера**. Да видим как работи пасеиста архитект.

Задача: да се построи дом, в който може да се живее. Колекция от стилове; домжт отделно, — „стилжт“ (вжнкашна украса) отделно. Безцелно дебели стени (от неразбиране сжвременния материал: $\frac{1}{2}$ м дебелина е достатъчна, за да удържи 30 етаж), прозорците — дупки.

Вжтрешността на домжт: от масата ненужни неща — тясно, прашно, гнусно. Сжвременната буржоазна квартира: вехтарска лавка, бит-пазар. В нея аз намирам само 2 стаи, прекрасни в своята организираност: **ванната и тоалетната.**

Сравнете с **каютата, с купето** на „международните вагони“, с **банковото** отделение.

Там се сжблюдава главното правило на построяване прекрасното: максималната **економия** на материала. Умивалника, шкафа — в стената. Всеки аршин е обмислен и използван. Нищо излишно. Така е строена и романската базилика.

„Красивите“ кресла, софи, пухови мобили, сж сжздадени не за това да се сядат на тях. Те сж безобразни. Мебела на кантората — удобни кресла, разумни шкафове, масите с техната архитектурна поместителност — е сжвжршена.

Вжв витрините на „художествените магазини“ в Париж, Берлин, Лондон — никому непотребни бронзови и мраморни статуетки: богини, музи, герои, мислители и пр.

Новия стил се сжздава само от масовото производство. Автомобилата „Форд“ поражда вжзторг. Но то е затова, защото в една северна Америка само, 11,000,000 автомобиля (прибавете износа!). Вила „Монбжу“ или „Шенанзихт“ — отвратителни. Това сж **уникуми**. Новата архитектура иде от Америка.

Иля ЕРЕНБУРГ.

В идущия № — превжходната статия на
РАУЛ ХАУСМАН: **ОПТОФОНЕТИКА.**

Български Аероплан

ИНДИФЕРЕНТНОСТ НА 2 ВИСЯЩИ СФЕРИЧНОСТИ СЛЪЖИЦЕ — БАЛОН

ПЛЕННИЦИ

исподински пламъци

колони от дим

спирали от искри

опожарени турски села

ГОЛЯМО



БРРРРЖМЧЕНИЕ НА ЕДИН БЪЛГАРСКИ МОНО-
ПЛАН (ПЛА-ПЛА-ПЛА-ПЛА-ПЛА-ПЛА) + БАВЕН
СНЯГ ОТ МАЛКИ МАНИФЕСТИ

«Ние българите водим война с труското правителство, което е неспособно да управлява достойно. Ние не сме срещу мюсюлманското население и ние не желаем да проливаме кръв. Одрин е обсаден от всички страни. Пътят за Цариград е пресечен. Одрин не може да получи помощ от никъде. При тези условия защо желаете да се пролива още кръв? Хиляда топове са насочени срещу Одрин. Ако градът не се предаде, ще бъде напълно унищожен и опустошен».

*Манифест хвърлян от един български аероплан на
30 октомври 1912 в 5 часа вечерта.**

ГЕОМЕТРИЧНО И МЕХАНИЧНО ВЕЛИКОЛЕПИЕ.

Ние вече приключихме гротескното погребение на пасенстичната Красота (романтизма, символизма и декадентството), която имаше за основни елементи Фаталната Жена и Лунната светлина, споменът, носталгията, вечността, безсмъртието, мъглявостта на легендата — произвеждана от отдалечението във време, екзотичното очарование — донесено от отдалечеността на мястото, живописното, прокълнатото, пасторалното, дивото усамотение, нощния безпорядък, вечерния полумрак, себеразкъсането, зеленикавата кора върху старинното — ржда на премоето, уморената резигнация на развалините, ерудцията, миризмата на плесента, вкусът на гнилото, песимизма, туберкулозата, самоубийството, кокетството с агонията, красотата на неуспеха, боготворението на смъртта.

Ние извеждаме днес — из хаоса на новата чувствителност — една нова красота, с която замества мървата — и която аз наричам **геометрично и механично великолепие**. Тя има като свой елемент Слънцето запалено чрез Волята, пренебрегваната здравословност, надеждата, желанието, смената, ефимерността, наюздената сила, бързината, светлината, волята, редът, дисциплината, методът; усложнения човешки инстинкт от моторът; чувството за големия град; растящия оптимизъм добит чрез физическата култура и спорта; интелегентната жена; въображение без връзка, чувството на вездесъщност, лаконизма и едновременността с които се характеризира туризма, големите приключения и журнализма; страстта към успеха, рекорда, възторженото подражание на електричеството и на машината, основна съдържателност и синтез; сполучливо и точно представяне на свръзките и на хлъзгавите мисли; напредварване на съсредоточените в една обща траектория, енергии.

Тялните могат да ни дадат по-някога няколко слаби емоции. Ние предпочитаме светливите афиши, белилото, червилото и футуристичните скъпоценни камъни, под които, всека вечер градовете скриват своите пасеистични бръчки. Ние обичаме солидарността на ревностните и стройни мотори. Нищо няма по-красиво от една голяма бръмчаща електрическа централа, която съдържа хидравлическия натиск на една цяла планинска верига и електрическата сила на цял един хоризонт; синтезирани върху разпределителните табла — усеяни с ключове и лъскави комутатори. Тези страшни табла са нашите единствени модели за поезия. Ние имаме няколко предшественици — това са: гимнастиците, еквилибристите и клоуните които реализират в протяганията, в почивките и правилните движения на своята мускулатура: това искрящо съвършенство на точното взаимоотношение и геометричното великолепие, което ние искаме да постигнем в поезията чрез освободеното слово.



Н. КУБЛИН:

МАРИНЕТИ.

1. — Ние унищожаваме систематично писателското *Аз* — за да се развихри така личността в космично трептене, и ние изразяваме безкрайно малкото и молекулярните вжлнения. Напр.: поразяващите молекулярни движения в една дупка издълбана от граната (крайната част на *Форт Шейтан-Тепе* в моята ЦАНГ ТУМБ-ТУМБ). Поезията на космичните сили изместя така поезията на личността. **Ние унищожаваме, следователно, старите отношения** (тия на романтизма, сантиментализма и християнското в разказа, според които на една рана получена в сражението се предаваше едно твърде превеличено значение в сравнение с унищожителните орждия, стратегическото разположение и атмосферните условия).

2. — *Аз* вече много пъти показвах, че съществителното, изхабено от сложните връзки и от тежестите на прилагателните у парнасистите и декадентите; — може да бъде изведено в своята абсолютна стойност, като се освободи от всички прилагателни, и се изолира. Различавам 2 вида голи съществителни: **елементарно съществително и съществително синтез** — движение (или взел от съществителни). Това разграничение не е абсолютно, защото има една почти неуловима интуитивна основа. *Аз* си представям всяко съществително като един вагон, или като един ремък поставян в движение от глагола в неопределителна форма.

3. — С изключение при нуждите за контрасти и смяната на ритма: — разните склонения и времена на глагола трябва да бъдат изхвърлени, защото те правят от глагола едно колело с различна бързина — което се приспособява към неравностите от преградите, но не може ни най-малко да се търкаля бързо върху един равен път. **Глаголът в неопределена форма (infinitif) е самото движение на новия лиризм***, защото така притежава гъвкавото хлъзгане на едно колело на трен или на витлото на аероплан. Разните склонения и времена на глагола изразяват един благороден и успокояващ песимизм, един интересен и случаен еготизм в разсърдението, повишение и понижение на силата и умората, на желанието и разочарованието, с една дума: спиранията в подема на надеждата и на волята. Глагола в неопределителна форма изразява самия оптимизм, абсолютното душевно величие и ревността към постижение. Когато кажа *courir* (тичам), кой е подлога на този глагол? Всички и всичко, т. е. всемирно лъчеизпускане на живота, което тече и от което ние сме една малка съзнателна частица.

* На нещастния — за случая — български език, тая работа е, разбира се, неосъществима.

Бел. Cresc.

Глаголът в неопределителна форма — това е чувственото *Аз*, което се отдава на постигането на всичко, героична непрекъснатост, отчуждаване от напрегането и радостта на действието. Глагола в неопределена форма == божественост на действието.

4. — Поставяйки едно или повече прилагателни изолирани в скоби, или по-добре отстрани на „думите в свобода“, зад една отвесна линия (все едно във вид на *тон*), — може лесно да се дадат разните атмосфери на разказа и разните тонове които го направляват. **Тези прилагателни — атмосфера или прилагателни — тон не могат да бъдат заменени със съществителни.** Това са интуитивни прозрения — които не могат да се предадат нагледно. *Аз* мисля, при все това, че изолирайки напр. съществителното *свирепост* (или поставяйки го като един тон) в описанието на едно кла-

не, то полученото душевно състояние на свирепост ще бъде твърде неподвижно и затворено при един ясен страничен поглед. Обаче, ако поставя между скоби, или във вид на характеристика — тон прилагателното *свиреп* — обрнато така в *прилагателно — атмосфера* или в *прилагателно — тон* — то разкрива така цялата картина на клането — без да се спира течението на освободеното слово.

5. — Синтаксиса съдържаеше винаги една научна и фотографическа перспектива напълно противоположна на същността на преживяването. **В свободното слово, тази фотографична перспектива изчезва,** а се явява емоционална такава, която е тъй многоформена (пр.: поемата озаглавена «*Човек + планина + долина*» от молибриста Бочйони).

Ф. Т. МАРИНЕТИ.

ЗА НОВАТА ПОЕТИЧЕСКА ТЕХНИКА.

Симултанната поема.

Опитите върху превръщането на предметите и цветовете, на първите кубисти (1907) — Пикасо, Брак, Пикабия, Дюшан - Вийон, Делоне: предизвикаха желанието да се приложат същите симултанни принципи и в поезията.

Начало: В. де Л. Адан — подобно изобретение в театра: тенденция за схематически симултаннизъм; Малларме: типографически реформи в поемата си „Un coup de dés n'abolira jamais le hazard“; Маринети: популяризира това приспособяване чрез Освободеното слово; изобретенията на Сандрара и Жюл Ромена: — всичко това доведе в последствие Аполинера до идеята която той разкри в «Der Sturm», 1922 г.

Но първата идея, в нейната същност, беше разпространена от А. Барзюн в една теоретична книга: „Voix, rythme et chant simultanés“, гдето той търсеше една по-тясна връзка между полиритмичната симфония и поемата.

В същото време: Аполинер изнесе нов жанр от зрителната поема (poème visuel): интересен с отсъствието на система и с извънредната си фантазия. Той подчертава типографически централните образи, и дава възможност да почне да се чете една поема от всички страни наведнаж. Поемите на Барзюн и на Дивуар са чисто формални: — те търсят музикален подем, който може да се внуши посредством същите разпределения, които стават върху една партитура за оркестър.

Тристан ЦАРА.
(Notes pour les bourgeois).

Синхроническа поема в няколко пана.

Поезията на старите, е толкова желана, колкото и неразшифряемата галиматия. Нужно е нещо здраво, човечно и ново, — нужно е лирическо въплъщение на целия синхронизъм на съвременността.

Поемата написана в свободни стихове, даже деформирана, без ос, преплътена с несвързани метафори, с взривове от разпокъсани слова: струва ми се, не е новия инструмент — годен да се изрази многообразието на нещата.

Съществуват вечни закона. Поетът се стреми да намери общия път, по който всички могат да споделят неговото вълнение. Той би имал право да бъде непонятен, ако се обръща само към себе си. Ако поета претендира за изобретение на шифрован език за заменяне с него поетическия език —: това ще бъде само желание да се разговаряме с знакове, вместо да се употребяват словата, които владеем и за изобретението на които са били нужни толкова векове. Изразявайки се понятно, поета никога не трябва да се бои, че ще бъде «банален». Сложните явления на неговата епоха, ако той я разглежда не в нейните случайности, а в общия план, ще му дадат възможност да прибави към синтаксиса, към закона за изразяване на новото, — достатъчно, за да се синтезира отношението на човешкия коефициент на неговото време, с мировата безколичност.

Оставил едно-странната поема (класич. роман. тич., или свободни стихове), пригодна само за декламация —: аз потърсих новата форма на двойната синхроника, — но скоро разбрах, че противоречията на двойствеността изключват всеки синтез: противоположностите не могат да се съединят,

В първите опити в областта на тристранния лиризм, обаче — ясно почувствах, че владея новия инструмент, и че съм намерил поезията на пластическите числа с вселенски начала, управляващи света. В самата действителност, тройното число, е число по преимущество съзиждащо, духовен знак на творението, изключително динамично, деятелно. Корен на всичко, обединяващ антагонизма, — действаща сила. Тая троичност намира своето оправдание не само в външната форма на поемата, но съответства на трите плана в които се изразява целия живот: физически, интелектуален и интуитивен с помощта на словото, звуците и идеи — образите.

Пластическата организация на синоптичката поема в три плана: отначало главния образ концентрирам около централния план; после се осветяват другите планове, търсейки съответствие между вътрешната форма на поемата, без вреда на нейното пълно лесно четене. Някои елементи влизат тук от необходимостта за равновесие, други като цветове в движение, като синхронизъм от образи; — част, като колоритни внушения. По такъв начин, моето лично човешко творчество се организира съгласно вътрешната структура на същия порядък, който господства при организацията на природните форми. Равновесието на поемата се реализира съгласно симетрията създадена от сдружението на качествените и количествените елементи.

Качествените елементи са три — и се отнасят към трите плана на поемата с следните образи:

1. Психически ценности или вдъхновение.
2. Ритмически елементи.
3. Елементи за израз, извикани от образите и внушението.

Количествените елементи — с съответствующи три образи — способстват на нейната материална организация:

1. Формална симетрия при равновесието на плановете (с езотеризма, който това поражда).
2. Групировка и подбор на словата по аналогия (звук, тембр, цвят).
3. Числа.

По мое схващане, новите написани слова се обръщат не само към слуха, както у символистите — но и към зрението. От тук и законността на новото разположение на лиричката идеография, водеща към чисто графическа поезия.

Ако типографическият вид на днешната поезия е друг, спрямо прежната, то вътрешното им различие е още по-значително. Непонятното може да поразява, но такова днес, — не ще бъде непонятно утре.

За това е нужно в стиховете да се вложи много голяма обективна истина, и да се направя така, щото да могат да се четат (стиховете) леко технически: сега не е време за фиоритури и излишества. Ето защо, ако материално пластическите форми се менят, подчинявайки се на законът на времето, — те не са длъжни да нару-

шават великите закони на числата и економията, които изключват всичко излишно сложно. Синхрон. поема в три плана, в своята синтетическа простота, е привеждана в закономерност и бързо разместване; тя избягва бавното течение, едностранното и излишното.

Никола БОДУЕН.

Свойства на новата лирика:

ЧОВЕЧНОСТ. ЯСНОТА И ПРОСТОТА. БЪРЗИНА НА РИТМА. МЪЖЕСТВЕННОСТ. ЕКОНОМИЯ. «ДЕЛНИЧНОСТ».

Иля ЕРЕНБУРГ.

Литературата и кинематографа.

Кинематографа е необходима в наше време школа за литераторите. Това е школа на бодростта и обновлението за всички които мислят, пишат, рисуват, строят.

Влиянието на кинематографа върху литературата е повече духовно, отколкото формално. Това влияние е длъжно да въздейства и на самата форма на днешната поезия, особено да и дава ръководящи идеи. Киното унищожи външното украшение, фалшивата декорация, и обърна внимание на позитивно «полезното», изключително необходимото, на това което създава движението, на динамическата сила. Той показва ценността и последователността на жестовете, точно изразяващи мислите и чувствата, и значението на образа, като действителност, а не като проста метафора.

Това влияние не се изразява като транспозирани в литературната материя, действителни или въображаеми филми, — но асимилация на питателните — ако може да се каже така — елементи на кинематографа.

Франц ЕЛЕНС.

ПОМЕНИК.

Канада Канада
Моя малка Канада
Това е ябълката която ни трябва
Ябълката на Канада
Царкинята на Канада
Това е царицата която ни трябва
Царицата в своята кошница
В своята пробита кошница
С своята Канада под мишница
Царицата си отиде
И царкинята на Канада
И нейната пробита шапка
И нейната кошница под мишница

Краката ѝ в дървените обуца
Тя пееше
Когато пеликанът пеликанът уморен от едно дълго пътешествие дълго пътешествие
И тръгна на левия крак.

БЕНЖАМЕН ПЕРЕ.

НАЧАЛОТО на ПОСЛЕДНОТО.

Исправени пред ПОСЛЕДНОТО: добрия читател, дилетанта, буржоата, а негли и ХУДОЖНИКА, се питат: Защо умира вчерашната вяра — която ни се струва последна? Дайте ни вечното. Днес и мостовите които оставят Вчера назад! —: болезненият вик на съвременната художествена реалност.

И наистина, сред «изчерпателните» оферти от формули за Изкуството, на една естетика — Е. По, до днес — сложена върху едно общо психо-историческо начало —: напразно бихте потърсили да се спрете върху някоя, без опасността да бъдете катурнати от друга. Между тия „поколения“ на НОВОТО време (resp. изкуство): има антагонизм, а не единение.

Без страх да се сгреша — може да се каже, че ВСИЧКО е било всякога предписвано, но много малко изпълнявано; — школата се явява тогава винаги като желанис изпърво за по пълно и ясно изпълнение на казаното, но незавършеното. През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на „почване от ново“ — и от тук: отрицанието на предшествуещото.

В сжщност: всички тия «начини» на постигане „творчески продукции“ може да се схванат само като една стълба от форми на

О Б О Б Щ А В А Н Е Т О,

което трябва да намери, в края на краищата себе си в ПЪЛНАТА личност. Характеристика на тия две — също тъй казвани — понятия, не може да се даде. Защото *Равенството* — позволяващо ни да имаме общи представи — е още *стремеж* — а не *факт*. Или трябва да се унищожи идеята за него (което значи да се унищожи идеята за Бога), или трябва да се унищожи Изкуството (— значи да се унищожи идеята за човека - личност като абсолюти — което е смисъл на еволюцията). Тук начева края на Изкуството.

Като факт за нас, Изкуството има начало, смисъл и край.

Изкуството расте *според* психологията на индивидуума. Невъзможно е да се говори за абсолютна мярка в Изкуството. За разни степени хора — разни *видове* изкуство. Казано обратно: Изкуството (или неговите формули — а *изкуството е формула!*) е все *едно*; — всички формули, от най-простата до най-страшната —: могат да се приложат към всички негови степени — дори и към неизкуството — *реализма*; разликите са само в *широтата на сжзнанието* с която се обемат:

правилност на мисълта да	светът	степен на мирово раз- витие
	нещата	
	Човека	

От тук: мярка за Изкуство няма; трябва да се дири мярката за Човека. Нея ще научим от съвършенната — *синтетична* — наука. Изкуството е очеловечена наука (Джино Серверини).

Епохата от Е. По до Дада и конструкторите: една болезнена двойственост между предлаган художествен идеал — и отчуждаване от идеала човек, за когото е предназначен първия. Още по-ясно: всичките „изми“ представляват всеки по отделно разработка на една страна от голямата духовна дейност — обличането в Красотата: — обаче нито един не съдържа и пълното разбиране на *сждржанието*

Ч О В Е К,

следователно: нито един от тях — от символизма до пуризма — не може законно да предявява претенции за изключителното право на удовлетворяване човешкия дух.

Ясно е (като постулат от тук), че Изкуството на Човека трябва да представлява СИНТЕЗ от истините на всички. Един преглед върху логичното и погрешното в схващанията за изкуството и човека през всичките ни познати дележи: ще покаже ясно какво трябва да се вземе от всеки тях.

Идеята за Изкуството изхожда (в предвечност) като воля за растеж, за преображение. От тук безвъзвратно следва, че изкуството е нещо винаги *другояче* спрямо *сжществуващото*. В това си различие обаче, изкуството все пак си служи със сжщите *символични* по сжщина елементи, под които възприемаме светът, и които в рационално-позитивното ни битие добиват смисъл на *пластически* елементи: звук, цвят, линия, Слово.

Формите в които изкуството е придружавало до днес сжществуването на човека, — сложени върху сжзнанието му за светът като *даденост*, — сж три:

1. Констатиране (изследване) на тая даденост
2. Отрицание на тая даденост
3. Утвърждаване на тая даденост, като един развой: тогава по сжщина тая 3-та форма: разрешаване проблемата за хармоничния *край* — *целост* — *единство* на тая даденост - многообразие.

Тия ръководни пътеки, разпрострени върху *историческото* време на сжществуването, дават:

1. *Реализм*: безцелна човешка дейност да се констатира възприятия от нагледни имащи сжщото естество като възприятелните органи, без нашето отношение към тях.

2. *Психологическо изкуство*: Пшибишевски, Ропс, По, Верлен (и до днес владее много «обективизации»). «Диаметрално противоположно на горното» не в нов начин на организиране живо-

та — а в проглеждането зад една стена (Платон и Бергсон на помощ), от гдето се изважда една забравена и необработена същност — Душата. От тук: отрицание на «видимата Природа». Ценности: само в бунта, *освобождението*. Изкуството се обръща на рудокопач на documents spirituels. Даже ценността му, resp. «психологичното» се мери с количеството разпокъсаност на преживяването. То става маниер, неврастения.

— От тук, до третата точка, смътно се заражда и носи идеала за организиране многообразието на безцелното «изживяване» в тройно всесъществуване. Голяма роля играе тук — съзнана или не — релативната теория на Айнщайн. Светът става интуитивно възприето синтетично цяло, и Истината може да се намери като разширеното *съзнание* обгръне време-пространството така, че Светлината да стане само един общ условен израз на тая СЪЩИНА, а не класическа преграда между нас и светът — както по рано. Развоят — подхванат от съзнанието, добива смисъл на оеднавяване на всички отделни трептения в козмичните трептения на Светлината - Съзнание.

Този физико-философски идеал в изкуството се развива бързо под следния вид:

3. а) Експресионизм: основа психологичното изкуство, т. е. изразяване някаква идея. Тенденция: постредством (по същина пререшното) идентифициране на отделната и определена идея с Идеята за Всемирния Обезличен Живот - Хармония — да се даде художествена продукция на известна *позната* на художника идея. През пластическите средства обаче това, покрий преднамерението да се сюжерира идеята — дава ново откровение: единствен творител на естетично чувство се явяват самите пластически средства. Експресионизма обаче не смогва да дойде до пълното обособяване на това въздействие и остава само като един нов вътрешен (и все още разпокъсан) свят отрицаващ външния. От *субективното* в него, избликва и оня патост, който го характеризира.

Идеята за обективизацията на мира, за постигане *козмичност* почва от

б) *Футуризмът*. В животът: облик към общата примитивна основа на супер-историческото съдържание на човека. Футуризмът даде три нови елемента на новото съзнание, които и до днес не напускат изкуството: първичната мощ на Словото, съзнанието за едновременността, и чувството за механическия порядък в света. Словото: освободено от връзките си: от жаргон, средство за изразяване една противоположеностно-духовна наслойка на историчния живот — се обръща в интуитивна мощ и творец на *чистата духовна чувственост*. А тая чувственост е едно *геометрично и механично великолепие*, което владее еднакво козмичния живот, и «неодушевени живот на машината». Интуицията обаче стопява разликата помежду им. Машината представлява единствено модел на закономерността в света.

Тя не страда от неврастения като човешката душа у Пшибишевски и & — а представлява един неотменим наглед на синтез от динамични сили в ред статични дадености. Ето защо тя се явява съвършен повод за хармонизация на изразите средства. Докато машината е средство (символ): такова едно изкуство (или чувственост) може да бъде абсолютно.

Симултанизма или едновременното — дава израз на времепространствения «интервал» на Айнщайн — спойката между разделения от ума живот, която може да се постигне чрез интуицията: философското Сега: всепроникването на измеренията. В поезията това се постига чрез «освободеното слово» и чрез типографическите реформи на Маринети. В живописа: представяне върху плоскостта всички моменти на едно движение.

с) *Брюитизма* (изкуството на шумовете). Пак футуристичен извод от могъщата предпоставка на новото съзнание: — да се даде израз на елементарното. Брюитизм: да се замени «сложната мелодия», която е *символ* на един епизодичен и многообразен свят — с шумове — *ознаващи* «елементарните импулси» на най-примитивно осъзнания свят.

Общо: футуризмът е не само нов начин на творчество, но и ново светоотношение — нова култура.

д) *Кубизм* (в живописа): по-пълен и ясен стремеж да се приложат чрез изразите средства: принципа на философската едновременност, и едно обособяване в средствата внушаващи представата за монументализация на битието. Първото се постига чрез основния конструктивен метод на «еквивалентността на частите», т. е. всички «части» на един предмет или събитие се изнасят напред, за да се проявят върху един екран (прозореца на съзнанието) и се обезличат. (сравни с ясновидството, т. е. с чувството за 4-то измерение!). Второто — чрез правата линия, която е «априорен израз» на съвръхкозмичното съществуване. Кубизма достига: понякога геометризация на отношенията, понякога игра на геометрични обекти, понякога само «декоративна арабеска». Той си остава едно голямо и основно достижение на обективизацията.

е) *Имажинизмът* (в поезията) незаконно предявява претенции за изключителност. Независимо от претенциите на Ал Кусиков («Няма изкуство извън имажинизма»), и от това че И. се среща и в Рембо, и в Англия, и в Испания (— гдето никаква Революция не е «разкриване смисъла на времето —: имажинизма»), — той влиза като основен елемент в поезията на *безсмислието* — dada, в футуризма и в експресионизма. *Имажинизм*: образно изкуство: постройка от образи, на които е изпуснат познатия смисъл, което се получава от новото съчетание на понятията и състоянията им.

ф. Дада: като не се гледа на немногото лекомисленост — изразена в желанието за парадоксал-

ничене — dada е единственият и голем стремеж на чудовищното явление l'homme machine, на студения «светски» човек — да осмисли живота си поставяйки се сам в центра на тоя живот. Dada е «добре облечените философи» на Уайлда. Нейната философия: да бжде човек — не философ, не поет, не артист или режисьор, не banker, войник, не щастлив, религиозен или атеист, — никаква маска, замазваща битието — освен истински човек. Dada не е резултат на никакви художествени принципи, следователно проявата ѝ в изкуството е една малка частица. Dada е — да се каже — *утвърждаване* смисъла на *човешките възможности*.¹ Това е централната формула. Всичко друго произтича от нея, и за него след. не може да има мярка — понеже: да-даиста е човека, който «сжобразно устройство на мозъка си, и възможностите на своя опит, обхваща с най-голямо проникване — като свое чувство и логика — и голямата книга на живота, и безкрайното фантазно Сега и човешкото битие с телешкото печено». Следва: dada може да бжде и вегетарианец — ergo може да бжде подложена на *ограничения*, преображения към «поодухотвореност» (което за красотата на интелектуалните спекулации, се отрича), защото всяко дадено устройство на мозъка е резултат на едно преобразование, ограничение. Тогава от гледна точка на «различните устройства» формулите на dada добиват различен смисъл. Даже тогава dada може да се разбере, че е по-проста, отколкото е — за да се говори за нея с парадоксална синкопичност. Dada е само човека, който е турил в дейност всички свои посоки на действие и там има място за отрицание само на нецелесобразното. Dada не е цел, но dada не е и артистичен мързел. Тя е нещо по-свършено от своите проповедници и от мене. Кой може да каже: «аз съм dada — образец единствен, пазете се от имитация!»? Но dada сама изключва профанът. Да бждеш dada — това се определя от безмълвното самочувствие на простата радост да бждеш.²

г. Конструктивно изкуство:

(подробности: печатаните работи на Озанфан, Жанере, Бодуен, Еленс, Еренбург и Соне в тоя брой на *Crescendo*). Предпоставка от дадаизма: цел на съществуването — организиран живот. Изкуството средство — вещь — сформироващо живота: Индустрия. архитектура: колективен стил. Останалите изкуства сж също «целесобразни вещи» — доколкото почиват на общите конструктивни закони.

От изложените 9 тенденции в новото изкуство, — откъснали се от класично-Гетевското разбиране на поетичната чувственост, — става ясно:

Че всички тия „начини“ на изразяване (или разрешаване) истината около човешката битие, — имат едно УСЛОВНО отношение към човека — своя творец, смисъл и цел;

ОЗНАЧАВАЩИ простотата и целесъобразността, разумното в живота —: те сами (изкуството) не са НЕОТЛЪЧНА НЕОБХОДИМОСТ, както самата ПРОСТОТА и РАЗУМНОТО битие. И при наличността на съществуването им — Изкуството — като мирова същина (явление) — не се повдига в никакво измерение по горе от *синтетичната философия*, от *козмичната наука*, от *мъдростта*. Напротив, то е аташирано към нея и е само един неин превод. Даже синтезът за който претендират естетичните теории: — не се извършва от него, а от волята. А изкуството не е воля, защото има пространствени отношения — и стремеж към статичност. Волята — израства от себе си, и расте непрекъснато. Нейното спиране поражда чувството; чувството е застой — себеконцентрация. Самата ЛЮБОВ — основа на света (и изкуството!) — не е чувство, а *воля* за проектиране в всичко (стремеж към всемирно осъзнаване).

Изкуството — от реализма, до неореализма (конструктивно изкуство) — има значение, на съществуване и смисъл — само доколкото помага за събуждане на мъдростта по друг път от посвещението и философията. Себераздаване. Като *лирическо преживяване* — то е излишно. Кой може да докаже, какво освен ПРЯКОТО и с най-проста ритмична линия — развитие на духа —: че човек (*естествената природа на духа*) има нужда от ЛИРИЗМ (на бил той и математическия лиризм не Озанфан, Жанере, Гол, Ромен и т. н. —?). Изкуството: голямо наследство (ограничение) от далечното минало — да не свикваме да живеем с себе си, т. е. да разреждаме с излишности своето елементарно битие. — Изкуството МОЖЕ да направи всичко. То може да възвиси човека, да го възпита, изтънчи, да го въведе в състоянието на математически лиризм — но така то само извършва опова, което може да извърши *по-пряко* и естествено философията на личното духовно ПОСВЕЩЕНИЕ, с целесъобразна медитация, с прогресивна воля, и с естествено постигнат екстаз, като *постоянно* състояние, — вместо изкуственото несъобразно с вътрешното духовно развитие) *опиянение* и оная специфична *Радост*, която ни владее при простото естетично съзерцание. Изкуството е мистичен захлас, съзерцание, предусещане, *чувство* за ВЪЗМОЖНОСТИТЕ, а темперирания целесъобразно живот — Воля. Нещо повече: поради интелектуалистичното и чувствено отношение на художника към идеала, — Изкуството е рисунка на живота: декорация; — висшия живот: конструкция. Една Платонова идея там е не само съзнавана — а съдържана. Някога изкуството беше ония „върховни мигове“ на отделяне от презираното „делнично“. Днес — с изравняването на човешките прояви и функ-

ции чрез поставянето им на обща целна основа —: тая фрагментност изчезна.

Изкуството е съвършено бесполезно! Особено за ония които могат да се откажат от него —; че това е така — попитайте го, — това сж силните, учителите, вжрховете на човечеството.

Но докогато има хора на земята — Изкуството ще сжществува. *Хора* тук може да означава онова сжстояние на сжзнанието у великата сжщина — иерархия човек — отговарящо на нашето преобладаващо развитие — когато хората живеят вжрху своите двойни зависимости: растеж и помагане. Изкуството — в коя да е форма — е диктувана от времената — помощ на един кжм друг. Но опознат идеала — то става излишно.

Ако се пристжпи кжм разглеждането на тоя нов вжпрос без философски жаргони, без многоглаголства, кокетство и сантименталността на „родените поети“ — ще стане ясно, че трябва да се извади следующото

Заклучение: Формата (изкуството) в живота не може да добие едно изключително сжществуване. С вжвждането на символа в изкуството, или с условното отношение на неговите продукции кжм човека: се изключва неговото изключително сжществуване. Става променящо се, диалектично понятие. За всеки човек различно. Истинския дух няма нужда от него, понеже изкуството никога не предхожда светоотношението, а изхожда от него

Явява се вжпрос: при това допуснато сжществуване на изкуството — какжв трябва да бжде неговият пластически образ.

— Естествено, да удовлетворява нуждите на духа от здраво човешко чувство, от хармонични вибрации, — и когато епохата има един преобладаващ — *осмислен* — коефициент: да разкрива смисжла на епохата. — Тая формула се притежава от дада и конструкторите. Но в дада липсва разбирането за човека като сжщество, подлежащо на преображения, следов. целесжобразна работа, — а конструкторите грешат основно — не в формулата — а в правилното виждане „смисжла на епохата“.

Най важния вжпрос, значи:

КОЙ Е СМИСЖЛА НА НАШАТА И БЖДНАТА ЕПОХИ.

Двубой:

— Естествено, новият бог — МАШИНАТА — отговарят конструкторите.

— Смисжлт на епохата е вечния Бог — ЧОВЕКЪТ в неговото естествено битие, — протестира Тагоре, напр. Протестира науката за човека.

Конструкторите изхождат от едни данни, сжществуващи, наложени от обстоятелствата: революцията и материалистичното развитие на техниката от миналия век.

Новият век (новото време), обаче, разкрива пред нас един друг, по-основен смисжл, — и новите

ТРУД, ЯСНОСТ, ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЩОЧОВЕЧНОСТ:

ще избликнат не от обществения правов ред, от обществената организация и социализирането на труда, — а джлбоко от нуждата на човешката природа за хармония и сцепление — любов. И, тжкмо: — от оная обща всечовешка духовна основа, на която слага своята философия, сжщия *Бергсон* — за който се казва от *конструктора* Еренбург, че е последният припадк на XIX век (сигурно припадк на „мистицизжм“, „лжже-идеализжм“, „буржоазна мисжл“ и т. н.?). Една система на живот и мислене, която строи своите общи и вечни закони на близкото, т. е.: която взема пример от това какво правял днешният (кой?) човек „на един час разстояние наоколо“ — не стои на никакви истински основи. Кой е позволил на този „днешен“ човек да бжде истински смисжл на човека, само защото той след една революция прави — по всички посоки — обратното на това, що е вжршил преди?

От друга страна, никакви отрицания и присмехи не могат да отречат могщия темп на истинската сжвременост, която изхожда от Платона. Времето ще накара всички да разберат това. Да се разберат и тенденциите на протеста, идящ от Тагоре против *машинния живот*. Не че прочутия машинен живот, *геспр* помощницата машина, е излишна, — но че тя е само толкова: странична помощница в социалното ни битие. Интелектуалния ни и чувстен мирове — се организират на сжвсем други, не „кинематографически“ принципи. Едно чудно сжвпадение: от тая повжрхностна основа у конструкторите — машината —, се пораждат няколко явления, които характеризират новият вжтрешен живот. Наистина човекът трябва да се освободи от декоративните си отношения кжм света, от изключителността си, от романтичното си, от мжглавия мистицизжм, с който той се отнася кжм вишата математична закономерност в природата, от субективното: — неща, които иска и констр. изкуство, — но това не ни хвжрля още в новата класичност на утилитарно целесжобразното организиране в кржга на онова, което тялото ни през 5 те си сетива определя.

Не е само Шпенглер; всички духовно вжждащи, то значи причинно дирящи хора — го знаят: цивилизацията ни погубва: тя ● погубва сама себе си — когато стане цел. Истината около човешката природа налага и освобождение и от Изкуството изобщо — като декоративна излишност, и от машината като принцип. Време е да се прецени всяко действие. Да не се сантименталничи.

Машината не може да модифицира нашите чувства; и не трябва: — но ние трябва да ги организираме подобно ритмичната закономерност на една машина, която се самоуправлява. Наистина, нашият вътрешен мир трябва да представлява една *конструкция* от истини и чисти, пълни тонове в отношенията. Наистина, също във „външния“ си живот ние трябва да строим целесъобразни, утилитарни вещи — правящи живота удобен, *възможен* и приятен. Това се отнася до архитектурата и индустрията.

Може да се каже, че Целият живот е един могъщ поток към Абсолютната Красота; така — според Уайлда още — животът става само изкуство, което е оня растящ, преместващ се — от нас съзнаван пластически — момент на осъществяването, пребиването духа в формата. Но, . . . поезията, живописата, музиката — ако е нужно да импулсират волята — трябва да възплават индивидуално непостигнатата тайна. Така — следвайки се пътя на *целесъобразността*, resp. логиката, идва се до концепцията за *храмовото* изкуство на Египет, проповядвано от Рудолф Шайнер (у нас Иван Грозев и Хиперион), което обаче пжк, като същина, НЕ Е ИЗКУСТВО. То е само диаграма на идея, иероглиф, алегория, поучение, духовен знак, конкретизирана сила, алхимична формула, талисман, — но не и Изкуство. Защото то е една повторена, изразена *реалност*.

Става още по ясно, че изкуството — като целесъобразност — не може да бъде нито психологическо, нито конструктивно. А само храмово.

Психологическата основа в изкуството слага следната дилема: или трябва проявите на душата (степени на усъвършенстването) да добият смисъл и стойност на равноценности — което от гледището на естествената природа на Духа е невъзможно —, или трябва Изкуството да се унищожи *отведнаж* от лакомия за съвършенство дух, *познал* относителността на отделните инстанции.

Истинското храмово изкуство: онова, което служи на една върховна Педагогика (водене върху Пътя). Онова изкуство, което представлява *славословия* за Бога, за Пътя, Вечността, истината, любовта — то е тленно изкуство: романтично и излишно.

Претенцията, какво чрез асоциирането, интуитивното свързване образите в идея (Маларме, Милев, Райнов) — се постига и някакво сливане с *идеята* — е неоснователна. Някакво сливане с идеята не може да се внуши с изкуствения екстаз на Изкуството, — понеже идеята се явява на края интелектуално позната и разбрана чрез *разбирането* новите взаимоотношения на образите. Което е — в тъжкия смисъл на думата — анализ.

Еднакво грешат и Райнов, като мисли, че изкуството трябва да изразява ясновидски виде-

ния, — защото ясновидството не е постигане „кабалистичната дълбочина на предмета“, нито сливане с него, а негово опознаване при едно по-широко виждане. От една реалност — в друга.

Макар че психологическото и конструктивното изкуство да са *еднакво* безполезни за духа, — логически, конструктивното се явява истинската консеквенция на понятията ни за изкуството. Това е наистина пластическо достигане състоянието на еквивалентността на вещите, — т. е. през геометрията и числата, изразяване на съвършенното световно равновесие. Тук вече е излишен лиричният и спонтанен изблик на чувството (Блок, Яворов, Верхарн). Изкуството става математическа дейност, наука — а не мечтателство. Само че геометризацията не иде от машинния живот, както пише Фернанд Леже, — а от едно дълбоко интуитивно схващане за света като хармонично цяло. Това се доказва от обстоятелството, че конструкторите само принципиално могат да отрекат кубизма, който не изходи от същата механична съвременност, а си постави духовни задачи. Защото само теоретично в тяхните худож. постройки влиза механичната съвременност като елемент; в същност винаги се получава — върху картината напр. — само едно хармонично балансиране на изразните средства — бои и линии. Както и да е, — докато съществува предразсъдака (болест според Уайлд) изкуство — то трябва да бъде само толкова: пластичен (условен) израз на едно битие, монументализирано до възможния предел, пречистено, уравновесено до такова състояние, над което непосредно да стои бялата книга и паузата: „Néant’a“. И тоя именно *афинитет* между хармонията на пластич. елементи в изкуството и хармонията на космоса, е и духовното в изкуството. Изкуството е „земно“ РАЗРЕШЕНИЕ, а не изразяване, нито образ на хармонията. То е УПАНИШАД. Най-близко до Брама.

Позив: Всички вие, стремящи се да очеловечите изкуството, — очеловечете човека. Така труда се съкратява, и ИЗКУСТВОТО е постигнато.

А вие жители на земята — окултисти — спасете изкуството от окултизма. Защото сам Бог не е окултист.

Синтезът на изкуството е неговото унищожение

КИРИЛ КРЪСТЕВ.

Излезе от печат „ИСТЕРИЧЪН“
ВЕЕРИ — първа книга стихове
от Теодор ДРАТАНОВ.
Издание на „CRESCENDO“ — 10 лева.