

СИРАК СКИТНИК КАТО ФИГУРА НА КУЛТУРНИЯ СИНТЕЗ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Светлана СТОЙЧЕВА

СУ „Св. Климент Охридски”

„Лъжа е всяко изкуство въвн от своето време.”

Сирак Скитник

Сирак Скитник възплъщава една от най-характерните идеи на модернизма в България между двете световни войни – идеята за синтеза на изкуствата, но също и идеята за твореца като субект на този синтез. Наричат го културен феномен заради силните му изяви в областта на изобразителното изкуство, литературата, театъра и критиката.

Би трябвало да оценим познанството му „от първа ръка” на т. нар. от Николай Оцуп „Сребърен руски век” – модернистичния бум на руската култура след Златния класически XIX в.¹

¹ Ето фактите, почерпани най-вече от монографията на Кирил Кръстев: Сирак Скитник. Човекът, поетът, художникът, критикът, театралът. С., Български художник, 1974.: През 1908 г., когато заминава да учи живопис в Петербург, попада в „натуралната” среда на руските поети-символисти Константин Балмонт, Андрей Бели, Зинаида Гипиус, Фьодор Сологуб, Дмитрий Мережковски. „Пиенето от извора” много бързо дава своите творчески резултати: публикува свои опити във „Велес”, първия алманах на руските и другославянските писатели, където се срещат имената на Андрей Бели, Вячеслав Иванов, Фьодор Сологуб, а също и в лявото списание „Вестник знания”, в което най-ярките имена са Максим Горки и Александър Блок. Гледа „на живо” театралните спектакли на Сергей П. Дягилев, основателя на един от най-артистичните руски кръгове – „Мир искусства”. Включва се в този естетски художествен кръг, характерен с литературността си, с декоративното стилизаторство на руската древна иконопис, средновековната архитектура, руския фолклор. Скитник познава отвътре и останалите културни обединения на руските модернисти, като това около сп. „Золотое руно” (със символистична ориентация), групата на участниците в изложбата „Голубая роза” (изповядващи също естетиката на символистите, а с неоприми-визма си – предтечи на руския авангард), „Апполон” (ядката на акмеизма, в чиито изяви Скитник се включва и публикува свои стихове в едноименното списание на групата). Учи се от фантастичните декори и костюми на Леон-Лев С. Бакст (неслучайно се записва в неговото частно художествено училище, където се е учил и Марк Шагал), от архитекта, историка на изкуството, художника, илюстратора и сценографа Александър Н. Бенуа, от Мстислав Добужински, главния идеолог на групата „Мир

Биографичните подробности очертават културтрегерската фигура на Скитник като мост на търсенията и постиженията на руските „сребърни“ и българския модернизъм. С това можем да свържем и специфичната му реализация не само като живописец, но и в декоративно-приложната сфера, в областта на илюстрацията на книгата, в театралната сценография.

Когато говорим за ранния, основополагащ творчески период на С. Скитник, не би трябвало да акцентираме единствено върху повлияването от руския модернизъм, а по-скоро върху улавянето на модерните тенденции от Западна Европа през руска редакция. Според него руската култура има качеството не просто да „превежда“, но на свой ред да „произвежда“ от преводите оригинали. Впечатленията му от паметната петербургска изложба от 1911 г. „Френската живопис за 100 години“, отразени в първото от т. нар. *„Литературно-художествени писма“*, които изпраща за публикация в България в сп. „Демократически преглед“ (началото на критическата му дейност), показват не само добрата му ориентация в най-новите тенденции на европейския модернизъм, но и оформящата се още от тия години негова теза за отношението между западноевропейския и руския модернизъм от началото на ХХ век: ако Западна Европа е първоизточникът на модерните идеи, то руската култура ги доразвива в много по-голяма дълбочина, достигаща до мистицизъм; така разликата между двете култури може да се сравни чрез отношението между „намека“ и „откровението“. Може би това мислене му помага особено след Първата световна война, когато българските творци търсят свое, уникално решение за „родно“ и „откровено“ приобщаване към европейския модернизъм.

Ето защо руският „модерн“² оказва формиращо влияние не само върху сецесионно-символистичния стил на поезията му и първите му пей-

искусства“, от илюстратора Иван Билибин, от художниците Кузма Петров-Водкин, Борис Григориев, Савелий Сорин, Филип Малаявин, Борис Кустодиев, Казимир Малевич, Николай Рьорих. За картините, които излага на младежката изложба от 1910 г. Сирак Скитник получава насърчителни писма от Бенуа и Рьорих.

² В Русия и Англия е известен като „Модерн“ (съвременен), във Франция – като „Art Nouveau“ (ново изкуство), в Италия – като „Либерти“, в Германия – като „Югендстил“ (от названието на немското списание „Югенд“), в Австрия – като „Сецесион“ (отцепване), в САЩ – като „Тиффани стил“.

ажни и композиционни работи, но оставя белег и върху присъствието му в движението „Родно изкуство“ през 20-те години на ХХ в., когато се изявява най-вече като критик и художник.

Въпреки че Сирак Скитник остава като голямо име преди всичко в историята на изобразителното изкуство, чрез поетическите си опити още през първото десетилетие на ХХ век се вгражда и в литературния процес. Стихотворенията му, увенчани с негови винетки и рисунки, го изявяват като творец колкото на словото, толкова и на изобразителното изкуство. Мястото е възможно най-подходящото за творчески синтез – сп. „Художник“ от първото десетилетие на ХХ век, направило очевидна връзката между символизма в литературата и сецесиона в изобразителното изкуство. Името на списанието издава акцентът на изобразителното изкуство, но винетките, заглавките и илюстрациите в стил „сецесион“ са не толкова цел, колкото украса/контекст на литературните и критическите текстове, някои от които се превръщат в манифести на българския модернизъм (напр. статиите на Ив. Ст. Андрейчин). Присъствието на Сирак Скитник на страниците на „Художник“ едновременно като поет и художник афишира за първи път специфичния му комплексен художнически тип.

Впечатляващо е например графичното сцепление на неговите рисунка и стихотворение в „Художник“ от 1905/6 г. Двете строфи на стихотворението със заглавие „Увехна тя...“³ са раздалечени една от друга от печално-меланхолна рисунка. Обичайно е сецесионната рамка да обгръща и украсява словесния текст, но случаят е точно обратен – текстът рамкира рисунката, а тя остава в оформилия се център на поетичното пространство, задавайки му допълнителни графични измерения. В самата рисунка се пресичат хоризонталните черти на водна повърхност и вертикално насочените към гълбините ѝ вейки с листа (асоциацията със стихотворението „Спи езерото“ на П. П. Славейков естествено се налага). И все пак пресечната точка става не в самия център, а леко встрани, така че да се остави и „празно“, незапълнено място, за разгръщане на символистичния намек.

³ Скитник, С. Увехна тя... // „Художник“, 1905-6, бр. 15-16, с. 17.

Тази синтетична работа напомня източните миниатюри със съпътстващ словесен текст, чиято функция е по-скоро да насочи медитацията на зрителя, отколкото да „разкаже” или внуши рефлексията на автора.

През 1910 г. Сирак Скитник издава единствената си стихосбирка „Изповеди” със сецесионно-символистично звучене. Още същата година Д. Дебелянов и Д. Подвързачов избират цели седем негови стихотворения и поместват в тяхната антология „Нашата поезия от Вазова насам”, чиято задача е да представи модерната българска поезия след Освобождението. С други думи, стихосбирката носи своето знаково модерно звучене. Интересно е, че Владимир Василев – този, с когото Сирак Скитник работи като съредактор след 1920 г. на сп. „Златорог”, отрича не само модернизма в нея, но дори и поетичните ѝ качества, задавайки съкрушителния въпрос (а и цялата му статия „Пантеисти и манияци”, в която аргументира мнението си, е страстно отрицателна): „...*какво общо има тая поезия с модернизма, какво общо има тя въобще с поезията?*”⁴.

Поетиката на „Изповеди” напомня синтез едновременно на лирическите миниатюри на Пенчо Славейков, Яворовата поезия след 1906 г., Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, а според Владимир Василев – и поезията на Трифон Кунев. От руската култура Скитник пренася най-вече сецесионната естетика, видна в изобразителното му творчество, а в поезията си усвоява словесните езикови клишета на българския модернизъм от началото на XX век.

Специфичността на поезията му идва от неговото декоративно-изобразително виждане. Декоративния стил на художника виждаме в прорязването на мъглявата поетика на пустините на душата от много често повтарящия се линеарен образ на „*лучите*”. Доминиращите цветове в поезията му – бялото и виолетовото – се превръщат по-късно в характерни и за живописните му картини. Владимир Василев отдава предпочитание на виолетовия „ефект”, в който „*се явяват и лъчи, и щастие, и камъни, и*

⁴ Василев, Вл. Пантеисти и манияци. // Владимир Василев. Студии, статии, полемики. С., Български писател, 1992, 328.

всичко, каквото може да мине на човека през ума”⁵. Интересно би било да се сравнят цветовете от живописните му урбанистични пейзажи “Зимен пейзаж” (1913, 1919 – 2 картини), „Град – пролет” (1919 – дървета, отрупани с бял цвят), „Скреж” (1919), „Пейзаж” (1919, бели брези), „Манастир” (1921, бял), „Църква” (1920), „Автопортрет” (1930, с доминиращо бяло), пейзажите му от Германия в 30-те години на XX век и цветовете от стихосбирката му „Изповеди”: „Ангели бели на бяло предвестие// в бяла предутрин над нас пролетяха..” („Благовест”); „И цъфна то – във ярко виолетов пламък// и цъфна то – лазурното сърце на моя снежен блян...” („Сърце”); „На гълъби разкрилените силуети// откриват се на розово небе” („Догаря”); „Вятър люляки люлее, // и сред лилови вълни// бяла шапка се белее - // розово се слънце смее”. По-скоро доминират предутринните живописни багри, а тъмните цветове не са така резигниращи и обикновено са само контрастът на бялото, а не страшната и всепоглъщаща нощ на Яворов.

Заглавието „Зимни акварели” обединява пет словесни пейзажни фрагмента. Да вземем фрагмент 2.: „На ъгъла фенер:// и бели пеперуди, // кръстосващи луди// през огнения кръг.” или фрагмент 5.: „Опушени тръби – редица.// Розова – из прозорец подадена ръчица// и гълъби, накацали по ней.// Слънцето на бели покриви се смей...”. Примерите достатъчно ясно показват защо начинът на виждане на художника Сирак Скитник го дърпа към поетиката на предметния детайл, станала модерна едва в 20-те и 30-те години, когато той фактически престава да пише поезия.⁶

Интересно е, че цели заглавия от поезията му можем да намерим като повторение/развитие в по-късните му картини, каквото например е заг-

⁵ Василев, Вл. Цит. съч., 323.

⁶ Първо Вл. Василев казва по повод поезията на Скитник, че „звукове, които не кореспондират на някакъв вътрешен глас, не се свързват с никаква музикална картина и хиляди пъти да бъдат повторени, никое ухо не може ги запомни...” (статията „Пантеисти и манияци” от цит. пр, с. 316). След него Св. Игов смята, че липсата на „акустичен образ” е една от причините поезията на Скитник да няма собствен глас сред българските символисти, въпреки че визуалните символистични образи са налице. (Вж. Предговор към Сирак Скитник. // Сирак Скитник, Изповеди. Библиофилско издателство „Ликовски”, С., 1994, с. 5-13.)

лавието „Благовест”. Така поетическите му опити в крайна сметка се ута-ложват като специфична характеристика на художника Скитник.

Участието на Сирак Скитник в културния живот на България след края на Първата световна война показва желанието му не само да бъде културен преносител, но и културен строител в страната си.⁷

След рисунките за „Художник”, Сирак Скитник продължава да рисува за редица сборници и авангардни списания като сб. „Жътва”, сп. „Везни”.

Илюстрира поемите на Едгар А. По (1920), „Марионетки” на Чавдар Мутафов (1920), „Български балади” на Теодор Траянов (1921), „Рицарски замък” на Христо Ясенев (1921), „По белия свят” на Димитър Сяров (1924), „Крали Марко” на Ангел Каралийчев (1925), „Неродена мома” на Ран Босилек (1926).

Илюстрациите на Сирак Скитник разработват автономната връзка между литературата и изобразителното изкуство, като общият код отново е модернизмът след Първата световна война. Специално тушовата му техника продължава да издава попитата стилистика на „Мир искусства”⁸. Особено характерна е композицията „Майки”, поместена във „Везни”, която във варианти се появява и в сб. „Кръстю Сарафов” (1921 г.), и в „Български балади” (1921 г.). Завръщането към един и същ сюжет можем да тълкуваме по начина, по който самият Сирак Скитник тълкува подобен

⁷ Фактите: През 1919 г. участва в изложбата на дружество „Съвременно изкуство” (естетически свързано със сецесиона), а през 1920 г. участва в поредната (шеста) изложба на Дружеството на южнобългарските художници – явление в развитието на българския сецесион. От 1922 г. се включва в дружеството „Родно изкуство”, а от 1927 г. става негов председател. Рисува каталога и участва в представителната за българските художници-модернисти изложба – Юбилейна изложба по повод 25 години от Рисувалното училище (1921). През 1927 г. основава заедно с Борис Денев, Никола Танев, Иван Пенков, Дечко Узунов и Иван Лазаров „Галерия на шестте” (ул. „Търговска”, 2). През 1923 г. се изявява като режисьор и сценограф на българския модернистичен театър – поставя пиесата на Морис Метерлинк „Монна Ванна” (в превод на Гео Милев).

⁸ Генова, И. Сирак Скитник и българската книга през 20-те години. // Проблеми на изкуството. Извънреден брой, 1991, с. 62.

подход у Майстора: „...те не са несполучливи опити, а самоценни завършени етапи на углъбяване и търсене на онази тайна, която прави картината неумираща.”⁹

Много рядко неговите рисунки към литературни текстове имат смисъла на същински илюстрации – те са по-скоро самоценни произведения, повече приличащи на графично размишление, на придаване на „паралелна видимост на дадено вътрешно преживяване”¹⁰, отколкото онагледяването на литературния текст. Така художествената книга се доближава до налагания се европейски стандарт за равностойно присъствие на писателя и художника в нея. Рисунките към приказките на Ран Босилек от „Неродена мома” оставят същото впечатление на самостоятелни творби със силния отпечатък на стила на Сирак Скитник. Неслучайно ги показва и като отделен цикъл на изложбата на „Родно изкуство” през 1926 г.

Рисунките на Сирак Скитник към „Марионетки” на Ч. Мутафов предизвикват истински дебат, изненадвайки дори и най-модерно мислещите авангардисти. Още през 1920 г. те се възприемат като излезли както от очаквания стил на сецесионната модерност, така и от стила на конкретния литературен текст. В този случай Гео Милев например никак не може да възприеме писателя и неговия художник в една тяхна обща книга: „Против извитите гъвкави и нюансирани линии на Чавдар-Мутафювия стил стои квадратният формат и квадратният шрифт на книгата, заедно с тежката ъгловата линия и широките (черни и ултрамаринови) петна в илюстрациите на Сирак Скитник. Загубено е съзвучието...”¹¹.

През 30-те години Сирак Скитник прави само корици на книги, като избледняват интересите му към текста като синтез между художника и писателя. Той все повече се потапя в ирационалните дълбини на изображението, превърнали се в характеристика на картините му: „В своите

⁹ Скитник, С. Майстора. // Златорог, г. X, 1929, кн.2-3, с. 76-77.

¹⁰ Мутафов, Ч. Рисунките на Сирак Скитник в книгата поеми от Едгар По. // Везни, г. II, 1920-21, кн. 2, фототипно издание, изд. „Захари Стоянов” и международна фондация „Гео Милев”, С., 1999, с. 88.

¹¹ Милев, Г. Чавдар Мутафов: Марионетки. // Везни, г. II, 1920-21, кн. 4-5, фототипно издание, с. 192.

картини той е тъмен, забъркан, ирационален и недостъпен. Това, което той изобразява, е от твърде малко значение в сравнение със самия израз [...] изобразеното по този начин битие, без време и пространство, се люшка уморено върху хлабавата контура в тежки и безцветни откровения, постижими само с духа, а не и с околото, загадъчни, могъщи, като самото Нищо.”¹²

„Литературността” на художника обаче се оказва определяща за неговата специфична образност. С това е свързан и акцентът върху синтезирания образ-идея. Безспорно самите заглавия на картините на Сирак Скитник са литературни: „Вещици”, „Благовест”, „Целувката на Юда”. Легендата, преданието, приказката като носители на универсалното със специфично роден привкус имат съществено присъствие в творчеството му. Отгласването от мига очевидно довежда до мита. Заедно с Г. Милев, Скитник е сред най-изкушените от иконите и фреските на средновековното българско изкуство. Тъй като самите сюжети са условни, това отдалечава творбите от етнографизма и битоописателството и проправя път към по-дълбоко родното и оттам до универсалното. Така интересът към родната тематика (характерен за движението „Родно изкуство”) през 20-те години на XX век не само че не противоречи на европейския модернизъм, а се оказва модерният синтез на българската и европейската култура. Естетически погледнато, какво друго е движението „Родно изкуство”, освен постигането на „европейското” и „световното” с помощта на „родното”?

Битие без време и пространство се оказва и Сирак-Скитниковият град. Неговите урбанистични пейзажи показват град, „който съществува само у художника” (Гео Милев): „Град с глава” (1919), „Градски пейзаж” (1919, друг вариант през 20-те години), „Град” (1921). Трудно би могло да се каже нещо конкретно: дали това е Петербург или София, или Париж. Симптоматично заглавие за живописно-абстрактния му градски пейзаж е заглавието „Пейзаж в зелено”. Репликата на Сирак Скитник за пейзажа на

¹² Протич, А. Художествените дружества у нас. // Златорог, г. I, 1920.

Майстора: „Сякаш те са писани под оркестрова музика и под пламъка на непознато слънце.”¹³ огледално характеризира собствения му пейзаж.

В статията си “Нашият пейзаж” (1927) той задава много по-дълбок смисъл на пейзажа в изобразителното изкуство: „*Пейзажът-композиция, пейзажът-монумент, пейзажът-мироглед е почти чужд на живописиста ни. [...] Творческият пейзаж изяснява и мирогледа на художника, и легендата за земята, която той предава.*”¹⁴. В по-голямата си статия „За пейзажа” (1933) той извежда идеите си за пейзажа в диалог с пейзажа на романтизма и импресионизма. Възстановяването на пейзажа-композиция той смята като единствено възможното даване на израз на „*онова трайно внушение, което иде от природата*”¹⁵. А то, внушението, е митологично и затова митологичната идея за земята е отправна гледна точка за пейзажиста: „*Маската на земята представя по-голяма и сложна мистерия от тая на човека: трябва да имаме очите на бог или на дивак, за да се доближим до тайните сили, които менят нейните черти и управляват нейния живот. [...] Тя има своя психика, свой вътрешен живот, обусловен не само от различните времена на деня и нощта, но и от закономерността на онези сили, които я правят неделима част от космоса.*”¹⁶ Примерите му се отнасят до екстатичното раздвижване на земята напролет и дълбокото въздействие на вековната гора (спомен от Дебеляновата „Гора”?). И у художника Никола Петров Сирак Скитник цени импресионистичното търсене на по-дълбокото чувство за земята¹⁷. Нарича изкуството на Иван Милев „*атавистично*”, „*първично*”, с „*обредно звучене*”¹⁸. Подобен неомитологизъм неминуемо налага нови параметри на изображението на родното.

¹³ Сирак Скитник. Майстора. // сп. „Златорог”, г. X, 1929, кн. 2-3, с. 77.

¹⁴ Сирак Скитник. Нашият пейзаж. // в. „Слово”, бр. 1525 от 14 юли, 1927, с. 1.

¹⁵ Сирак Скитник. За пейзажа. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 70-71.

¹⁶ Пак там, с. 67-68.

¹⁷ Сирак Скитник. Никола Петров. // сп. „Златорог”, г. I, 1920, кн. 5, с. 437-442.

¹⁸ Сирак Скитник. Виденията на Иван Милев. // сп. „Златорог”, г. IX, 1928, кн. 5, с. 250-252.

Сирак Скитник е един от значимите критици на българския модернизъм между двете световни войни, с „*изкуствоведски мащаб на мислене*” (К. Кръстев). Публикува над 400 критически статии¹⁹, на които най-вече дължи особения респект, с който се отнасят към него съвременниците му (дори само да вземем популярната реплика-клише: „*Да попитаме Сирака!*”, която припомня Кирил Кръстев). От художниците може би само Николай Райнов му съперничи по брой на критически статии. Най-сериозният изследовател на Сирак Скитник – Кирил Кръстев – смята, че у него художническото мислене е доминиращо, тъй като „*вижда, мисли, преценява и се изказва като художник.*”²⁰. Очевидно отново оттук трябва да се тръгне към спецификата му на критик.

Още публикуваните „Литературно-художествени писма” в сп. „Демократически преглед” от неговия „петербургски период” показват афинитета му и към критиката, но истинската му реализация като критик започва от 1920 г., когато става съредактор на „Златорог”. Захранването на рубриците „Художествена седмица” и „Изкуство и публика” във в. „Слово”, периодично появяващите се „очеркови портрети” в сп. „Българска реч” също развиват критическия му талант.

Първите критически статии на Сирака показват сецесионно-импресионистична стилистика, нехарактерна за българската критика от това време. Статията „Имаме ли художествена критика?”, писана в Петербург, изглежда като поетическо навлизане на художника в територията на критиката. Ето как словесно преживява Сирак Скитник това, че липсва художествена критика в България: „*Страшно дори. Ни една чутка широка душа, която близко около своята да почувства, да разбере душата на творещия човек, в оня страшен лабиринт на падения и ставания, на творчество и разрушение, и да осмисли нейното творческо усилие, като преднамерена творческа проява, като израз на схващане, като последно стъпа-*

¹⁹ К. Кръстев. Цит. съч., с. 72.

²⁰ Пак там, с. 90.

ло от хиляди, по които е минала душата и всички е погръскала с кърви. *Страшно.*²¹ Звучи почти като истински поетически дневник.

Статии от рода на “Старо и ново изкуство”, “Художникът и видимостта”, “Тайната на примитива” имат манифестно звучене и значение за определяне на посоките на българския културен живот между двете световни войни. Ако неговите картини, например „Манастири”, „Благовест”, „Юда”, се превръщат в емблематични за движението „Родно изкуство”, есетата на критика Скитник от този период го утвърждават като един от неговите идеолози. И разбира се за „идеолога” е ясно, че новото в изкуството се нуждае от съответен възприемател, който трябва да бъде култивиран чрез изкуството, а не обратно: *„Трябва наистина да считаме художника за хроникьор на обикновените виждания на публиката, за да искаме от него утвърждаване на собствения ѝ добродушен идеал за изобразително изкуство”*²².

Ако за ХХI век творците на „Родно изкуство” отдавна са митологизирани и превърнати в „учебници” за публиката, за съвременника им Сирак Скитник те са още като деца в творческите си опитвания и все още не са „резултати”, а „надежди”. *„Трагедията на търсенето”* е най-благословената трагедия за твореца според художника-критик, защото е най-благодатната. Затова в критическите си коментари на изложбите на „Родно изкуство” Скитник почти винаги стига до констатацията на търсенето. Творческата криза на Майстора например позитивно се определя също като творческо търсене: *„Страшното е: че той можеше без трагедии да пише „великолепни” портрети, сам доволен от себе си и другите доволни от него.”* В 20-те години на ХХ век според Сирак Скитник и Дечко Узунов е „търсец творец”: *„И той е по-симпатичен и по-ценен в тая изгубеност и тревога, отколкото в онова, което сервира угодливото благоразумие”*. У Борис Денев също търси ценното не толкова в самочувствието му, колкото в *„скрития смут”*, който *„само му помага да углъби установено-*

²¹ Сирак Скитник. Имаме ли художествена критика? // сп. „Демократически преглед”, г. IX, 1911, кн. 3, с. 330-335 и кн. 4, с. 498-506.

²² Сирак Скитник. Изложбата на „Родно изкуство”. // сп. „Златорог”, г. X, 1929, кн. 6, с. 319.

то си виждане на нашата природа". В лутанията и колебанията и на Илия Петров вижда залога за неговата жизненост и растеж. Единствено у Иван Лазаров от съвременниците си Сирак Скитник успява да открие хармония между вътрешен замисъл, външен израз и неизявена трагичност. Всички останали с „увлечението на деца“ показват „своите хрумвания, достойнства и грешки“.

Ето защо на „Родно изкуство“ Скитника гледа като на пролет, като на бъдеще, а не като постигната естетика. „Родното“ в „Родно изкуство“ съществува все още в „рецептурен“, а поради патоса на изказ – в „манифестен“ вариант: „Калтакът и цървулът не ще го направят такова. Не сюжетът, а искреността на художника го правят наше.²³ „Рецептите“ се отнасят най-вече до интерпретацията на митологичните и фолклорните сюжети: „...образността на обикновеното виждане спъва постигането на легендата. Видимата форма трябва да бъде разрушена и пресътворена, за да заживее като част от легенда [...] Едва ли за друго изкуство са нужни тъй много формални и документални знания, както за легендното.“²⁴ Иван Милев се сочи като най-добрият пример за творческо превръщане („сублимиране“) на етнографския елемент в истинска митология. Действителният живот се превръща от художника в ритуал, предаван като свещена традиция²⁵.

Най-важният критерий за оценка на художествените явления според Сирак Скитник е чувството за съвременност. Жажда за съвременност може да наречем този негов стремеж за улавяне на времето. Почти във всяка негова статия се съдържат поставянето и отговорът на този въпрос.

Думата „съвременност“ Сирак Скитник носи още от Петербург, от кръга „Мир искусства“ и стила „модерн“, преведан като „съвременен“. Тоест „съвременен“ за Сирак Скитник е естетическа, а не времева категория: „И не е ли непонятно: тия хора (големите творци, С.С.), дори откъснати от живота, от неговите всекидневни прояви, са чувствали съвре-

²³ Сирак Скитник. Родно изкуство. // в. „Слово“, бр. 584 от 3 май 1924, с. 4.

²⁴ Сирак Скитник. Легенда и живопис. // сп. „Златорог“, г. II, 1921, кн. 4, с. 248-256.

²⁵ Сирак Скитник. Новата българска живопис, Дер Шурм, 1929. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 106..

менността много по-пълно от тези, които са изгорели в нея.²⁶; „...но тревогата на съвременния човек не се чувства в тия платна.“²⁷; „В най-новите и най-талантливи произведения на младите в действителност все още липсва истинското, осъзнато чувство на съвремето.“²⁸.

Категорията „съвременност“ влиза в обобщената характеристика, която дава Сирак Скитник за Владимир-Димитров Майстора: „душа на съвременник и навиците на отишелник“; „едва ли имаме художник с таква непосредно чувство към съвременността като Майстора.“²⁹ Чувството за съвременност не е обикновено, а ясновидско чувство за критика. В статията си за Майстора го свързва с чувството за вечността: „Чувството на съвременност в неговите картини иде не от вън, а от вътре, не от лекомислената формула да се следва непременно днешния ден, а от дълбоко осъзнатата мисъл, трайна за всички времена: че истинското изкуство не е робско изразяване на видимостта, а едно неповторимо нейно пресъздаване, законите на което лежат в творческата индивидуалност.“³⁰.

„Съвременен“ не е и синонимна дума на „модерен“: „Модерни“ художници няма. Има художници (такива са всички значителни художници на своето време) с чувство към съвременността. През него те трябва да виждат родната си действителност, след като са минали своето школноичество.“³¹.

Разстоянието между родното и европейското се измерва отново чрез стилистиката на „съвременността“: „Каква цена има приблизителното доближаване до утвърдени закъснели западни образци? Това може да бъде школа, но не и път за съвременния художник.“³². Въпреки че мнението

²⁶ Сирак Скитник. Майстора. // сп. „Златорог“, г. X, 1929, кн. 2-3, с. 75.

²⁷ Сирак Скитник. Родно изкуство. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 99.

²⁸ Сирак Скитник. Новата българска живопис, Дер Щурм, 1929. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 106.

²⁹ Сирак Скитник. Майстора. // сп. „Златорог“, г. X, 1929, кн. 2-3, с. 75.

³⁰ Пак там.

³¹ Сирак Скитник. Изложбата на „Родно изкуство“. // сп. „Златорог“, г. X, 1929, кн. 6, с. 318-319.

³² Пак там, с. 318.

на Сирака за българското изобразително изкуство след Първата световна война е далеч по-оптимистично от това на Пенчо Славейков по отношение на зрелостта на българската поезия към 1910 г. (предговорът към „На Острова на блажените“), отделяйки Майстора от останалите творци (единственият, който „*може да бъде показван в чужбина без уговорки*“), у него също се прокрадват критични намеци: „*Значението му за нас не е само в силата на таланта му и в самобитността на постигнатото, а в това: че в този момент той сближава с един първичен художествен инстинкт две живописни култури – западната и нашата - които дълго време още не ще имат сигурни и постоянни допирни точки.*”³³.

И в края на 20-те години на XX век Сирак Скитник продължава да твърди, че съвсем не е лесно да се приложи европейският мащаб към българското изкуство (отново и отново през стилистиката на съвременността): „*В най-новите и най-талантливи произведения на младите в действителност все още липсва истинското, осъзнато чувство на съвременето. [...] В българското изкуство все още няма точно определени насоки и школи.*”³⁴. Но затова пък вече могат да се изредят имената на онези български художници, които са в състояние или обещават да се конвертират в европейските естетически мерки: Иван Милев, Владимир Димитров Майстора, Дечко Узунов, Бенчо Обрешков, Георги Папазов (сюрреалист в Париж) и Николай Дюлгерев (футурист в Италия), Илия Петров, Васил Стоилов.

В статията си „Българското изкуство и ние” (1929) Скитник доразвива идеята си за състоянието на българското изкуство на фона на европейското. Въпреки липсата на ярки школи, той не отрича работата на българските художници „*в духа на съвременното изкуство*” и търсенето на собствен път: „*Те развиват нов начин за виждане на нещата в родния*

³³ Сирак Скитник. Майстора. // сп. „Златорог”, г. X, 1929, кн. 2-3, с. 77-78.

³⁴ Сирак Скитник. Новата българска живопис, Дер Щурм, 1929. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 105.

пейзаж, нов начин на чувство към местните багри и всичко напълно национално.”³⁵

Борбата за освобождение от школите, наред с борбата за освобождение от „властта на суровата материя”, Сирак Скитник нарича „борба за лична творческа свобода”. Самото съвременно разбиране на живописца за него е „без формули и етикети”. Но не пропуска да вплете и горчивата тема за неподвижването и недооценяването на родните таланти и големи явления – една тема, издаваща натрупаните комплекси на „младия” народ. Ето как завършва неколккратно цитираната в настоящото изложение статия за „Майстора”: „Ний осмиваме собственото си дело, обезценяваме богатството си, тровим чернозема, в който утре ще хвърляме семена, рушим, за да си създадем след време удоволствието на великодушно покровителство. След време – когато върховете не бодат очите и живата ръка, която ни е надраснала, я няма.”³⁶ (Този Йеремиев плач чувстваме като народопсихологически.)

Интуитивизмът е следващата тайна на съвременното изкуство според Сирак Скитник. Ирационализмът и интуитивизмът в изкуството след Първата световна война имат за основа особено популярната оптимистична философия на Анри Бергсон. В 20-те години на XX век Сирак Скитник също заговорва за тежестта на вековната култура, традиции, обществени условности, авторитети; за умората от „сложността и изкуствеността на живота”; за изгубилия „способността да приказва с Бога, да бъде дете-творец” „сегашен” човек. Според него „всичко това смазва непосредното у човека, и създава от него някакъв фабричен артикул в милиони еднакви екземпляри. [...] Цял живот заучаваме, а своето и себе си не знаем.”³⁷. Така, с натрупаната „културна” умора на човечеството и копнежът за непосредственост, критикът обосновава жаждата на изкуството по примитива: „Човечеството преживява умората от себе си; то прилича на

³⁵ Сирак Скитник. Българското изкуство и ние. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 115.

³⁶ Сирак Скитник. Майстора. // сп. „Златорог”, г. X, 1929, кн. 2-3, с. 79.

³⁷ Сирак Скитник. Тайната на примитива. // сп. „Златорог”, г. IV, 1923, кн. 1, с. 3-4.

човек, който е тил твърде много подправени вина и със засъхнали уста чака да му подадат чаша бистра вода...”³⁸.

Следващите понятия смятаме за съществени в критическия речник на Сирак Скитник и ги извеждаме най-вече от статията „Художникът и видимостта” от 1921 г., един категорично програмен текст.

„Човешката душа” – изглежда като първата и най-важна категория в светогледа на Сирак Скитник: „Нека нещата имат свои форми, с които положителната наука се занимава, [...] – все пак, непосредно знание за тях имаме само чрез оня сбор от променчиви състояния на душата, които твърде малко се поддават на формули и измеряемост. [...] Тъй без да идваме до формулата, че светът и нещата са само „представа”, трябва да приемем: за човешката душа – те нямат стойност въвн от нея, те живеят чрез нея и умират чрез нея.”³⁹.

За да разграничи „виждането” на всяка човешка душа от виждането на художника, той използва понятието „творчески дух”: „Ако за обикновеня човек нещата се виждат през променливия спектър на онова, което става в душата, видимостта за творческия дух добива вече смисъла на едно непрекъснато изпитание и познание.”⁴⁰; или: „Но обикновено творецът търси нещата, които акомпанират на състоянието на духа”⁴¹. Но в края на краищата употребява като сродни понятията „Душата”, „Духът” и „Сърцето на твореца”. „Нелогичната творческа душа” е още по-точно основната изкуствоведска категория за Сирак Скитник. Тя влиза в определението на изкуството: „...изкуството не е изображение, а вграждане на човешката душа в баграта и мрамора”⁴².

Тази категория враства в изкуствоведския език на Сирак Скитник още от първите му статии. В тях тя може да се срещне и по два пъти в едно изречение: „...нашите литературни критици са със слаба критическа

³⁸ Пак там, с. 4.

³⁹ Скитник, Сирак. Художникът и видимостта. // сп. „Златорог”, г. III, 1922, кн. 7-8, с. 477-478.

⁴⁰ Пак там, с. 478.

⁴¹ Пак там, 483.

⁴² Пак там, с. 481.

душа, че отсъства у тях интуитивно знание за душата, идващо до откровение, което да предсказва и предпазва.”⁴³. Пак чрез същата категория обяснява изкуството и след Първата световна война: „Никога изкуството не е било тъй малко „естетично” и толкова човечно, както днес. То да-же като че не иска да създава нова естетика, а да освободи само човешката душа”⁴⁴; „Има само едно, вечно възвращащо се изкуство: вечно ново и вечно старо – тъй както е вечно стара и вечно млада творческата душа [...] Мирът: видимост, която душата отразява, а изкуството: реалност, която душата създава И затова: изкуството е преди всичко към душа, а после – изобразена видимост.”⁴⁵.

След като разграничава творческите способности от обикновените човешки възможности („Онова, което всекидневният опит на другите е донасял след десетки години, той го е виждал, и онова, което всекидневната даденост крие от другите, той го е знаел.”⁴⁶), Сирак Скитник разграничава самите творци чрез постулиране на понятието „Творческа индивидуалност” или „Творческа натура”:

„Даже и в определена школа, където привидно единство на убеждения и култура обединява отделните творци, и там силата на неповторимия талант създава пропасти между отделните индивидуалности”; „У творческата натура вътрешното чувство по-мъчно може да бъде изместено от външното впечатление. [...] Затова и колкото по-силен е творческият индивидуалитет, толкова дадено художествено творение носи повече самобитността и своеобразието на твореца.”⁴⁷.

Други понятия от критическия „инструментарий” на твореца са:

„Замисълът на художника”: „... пред един пейзаж, една битова сцена, пред едно природно, стихийно явление, творческата душа веднага се

⁴³ Сирак Скитник. Литературно-художествени писма. Имаме ли художествена критика? // сп. „Демократически преглед”, г. IX, 1911, кн. 3, с. 334.

⁴⁴ Сирак Скитник. Тайната на примитива. // сп. „Златорог”, г. IV, 1923, кн. 1, с. 3.

⁴⁵ Сирак Скитник. Старо и ново изкуство. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 33.

⁴⁶ Сирак Скитник. Художникът и видимостта, с. 479.

⁴⁷ Пак там, с. 482.

определя, веднага създава връзки: уравнивява зрителното впечатление с настоящето си преживяване.”⁴⁸

„Образът на предмета”: „При предаване образа на предмета, движението му, художникът прави усилие да предаде не външния образ, а образа, който е в него.”⁴⁹; „Ний и не подозираме даже оная неувима разлика, която човеищата душа създава при всеки нов миг у предметите.”⁵⁰

„Измъчеността” в творческия акт: „...Това е несъзнателното лута-не да се доберем до създаденото вече отношение към предмета. А „първото впечатление” е привидно само впечатление – то е създадено вече отношение към натурата. Впечатлението идва у нас и ний го връщаме на предмета пречупено.”⁵¹

„Синтезът в изкуството”: „...а всеки порив е сам по себе си синтез, и жизнената форма, пречупена през него [...] не може да не носи синтетизма на чувството. [...] Раздробяването убива чувството: синтез не е метод в изкуството, а необходим израз на самобитно, голямо творчество. Затова всички ония, които дробят видимите форми, за да ги изучат, са само стъпала на обикновения зрител, за да постигне той след време тайната на истинското изкуство – за да види душата на твореца, включена в багрите, мрамора, ритмиката и звука.”⁵²

„Примитивът”: „Примитивът винаги има цената на една изповед. Той не е построение, не е знание, не е спекулация, а – чисто вълнение, едно нетърсено движение на душата. [...] Неговата същност е непосредно-то, – поривът, който не спекулира с форми [...] Всяко детство е примитив със своята неочакваност, изненадващи хрумвания и искреност.”⁵³ Търсенето на примитива е желание да се почувства собственото време със собствени сетива: „Това болезнено усилие на нашето време роди италиан-

⁴⁸ Пак там.

⁴⁹ Пак там.

⁵⁰ Пак там, с. 480.

⁵¹ Сирак Скитник. Художникът и видимостта, с. 482.

⁵² Пак там, с. 484.

⁵³ Сирак Скитник. Тайната на примитива., с. 4.

ския футуризм, немския експресионизъм, английският имажинизъм, испанския креатонизъм и универсалния дадаизъм.”⁵⁴; ”Не ще бъде парадоксално, ако кажем, че всяко голямо произведение на изкуството е примитив.”⁵⁵.

Трудно можем да наречем Сирак Скитник най-експресивният художествен критик на 20-те и 30-те години на ХХ век. Стилистиката му клони към художественото есе. Например литературността на началото на статията „Изкуството и улицата”: „ ... *О, тия нашенски порти и камъните за сядане край тях! Нима не са символи? Камъкът до портата е най-близката станция на едно нетърпеливо пътешествие за „чужбина” – зад прага на омръзналото познато. А може би и е прапрадядото на партерното кресло за една сцена без режисьор и бутафорични мастерски...*”⁵⁶. От друга страна, впускането в сложността и многоизмеримостта на явленията не му позволява да говори във формули. Но критическите му текстове поставят още тогава въпроси, които идват чак до нашето съвремие.

Извлечени от статиите „Утрешното изкуство” (1931 г.)⁵⁷ и “Изкуството и улицата” (1937 г.), те изглеждат така: „*Какво ще бъде утрешното изкуство? – Талантливи или малокръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или люлчина песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улицата, на площадите?*” (“Утрешното изкуство”).

Улавянето на европейските тенденции в развитието на изкуството и българското им възприемане съдържа истинска концептуална енергия и е удивително точно: „*Внушенията от това опиянение ний тук в България не можем да изпитаме: трябва да попаднем в Германия, Франция или Русия, в кръга на хора, които повишено живеят с ритъма на новото худо-*

⁵⁴ Пак там, с. 5.

⁵⁵ Пак там, с. 7.

⁵⁶ Сирак Скитник. Изкуството и улицата. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 81-84.

⁵⁷ Сирак Скитник. Утрешното изкуство. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920-1943). С., Български художник, 1981, с. 60-66.

жествено строителство, за да разберем тяхната истина – и патоса на тая истина.”; „Във всеки случай утре сигурно (още днес рязко се очертават тенденциите им) ще бъдем изправени пред два художествени мирогледа, отричащи се един друг – въпреки тяхната съвременност, въпреки че в основите си имат общи културно-исторически и етични опори. И които, въпреки взаимното си отрицание, практически – в технически средства, в творческото преобразяване на материята, в тематиката си дори – взаимно ще се ограбват, изясняват и коригират – Русия и Европа.” („Утрешното изкуство”)

И: „Днес изкуството е васал на улицата”; „Но винаги, когато изкуството е излизало на улицата, е било ограбвано...”; „Москва организирано, девизно изнесе изкуството на улицата. Тя съзнателно, мирогледно организира не само труда на писателя, художника, артиста, а и творческата съвест в услуга на улицата. В услуга на народа? – Не, на улицата.”; „И угаждането на тяхната уличка стана опасно: даровити художници, в гонитба за злато и ловко организирана слава на стария и новия материк, менят по три пъти на годината кожата си, за да създават едно косметично изкуство. Че то често пъти бива талантливо в своята изобретателност, гениално в своята дързост, не му пречи да бъде угодливо и неутрайно.”; „Улицата ... събира на екрана проститутката и мадоната, молитвата и криминалистиката, горилата с мис Америка, осъществява най-смелите мечти на милионите обитатели на мансардите и подземията. Защото така иска тя.”; „Голямата проблема на съвременното изкуство е да очертае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност. Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани.” (“Изкуството и улицата”)

Цитатите добре очертават тенденцията на сближаването на границите на „високо” и „ниско”, „елитарно” и „популярно”, „естетично”, „етично” и „комерсиално” и тревогата на критика от това вавилонско размесване на езиците в културата. Не е ли подобен и проблемът на постмодернизма? Интересно е, че изкуството между двете световни войни изглежда на Сирак Скитник като „младежки гениални студии за една творба на

утрешния ден” (“Утрешното изкуство”) и отчита неговата недостатъчна човечност: „Нему не достига любов и човещина в третирането на човешкото страдание и мизерия.”. Критикът е убеден, че „Утрешното изкуство не може да не почувствува тая гибелна празнота.” (“Утрешното изкуство”).

Повече от половин век по-късно можем за кажем, че пребиваването в световите на българските модернисти от 20-те и 30-те години на XX век е пребиваване в уюта на един от най-човечните български художествени светове, които е създала културата на XX век. А за Сирак Скитник сме сигурни, че той е успял да премине „дяволския праг” (както го нарича в “Старо и ново изкуство”): освободена душа, култура, широта и дълбочина на ясновидец.