



СИМВОЛ И СТИЛ

Египтяните са тачили Аписа като емблема на животворната слънчева сила: свещеният бик е трябвало да бъде черен (вещество, мраз, застои), а на челото си да носи бяло петно (дух, топлик, движение) във вид на кръг (вечност, слънце, творчество). И днес, когато след вековна работа естетиката се разви в стилопознание, защото вси пластични изкуства станаха декоративно изкуство, някои багри (кармин, Сатурнова червена, смарагдова зелена, слезова, Берлинска синя, минерална жълта и др.) се наричат живи, а други (маслена, печен кармин, мъртвешка глава, тъмна люлякова, графит, пепелива, житна кафена, желязна теменужна и др.) се наричат убити. Багрите се движат между двата полюса - бяла и черна, както символите се редят между алфата - живот – и омегата - смърт.

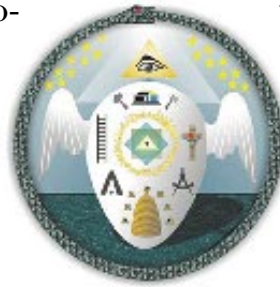
Аписът е трябвало да слива в своя външен вид двете начала: алфата с омегата; неговото твърдество е кръгът, друг образ на слънцето, изобразен на челото му; тоя кръг е ключ на раждане и смърт, на дейност и почивка, на манвантара и пралайя.

В храма на Ра в Она (Хелиополис) е прелитал според египтяните свещеният феникс веднъж на петстотин години, запалвал е себе си с лъчите на слънцето върху клада от благо-

вонни дървета и смоли, а сетне се е съживявал от собствената си пепел, отлитал и се връщал в родината си. Тоя образ представя не само смяната на векове проява с векове покой (вселенският ритъм на проявено-то Слово, което след това поглъща отново вселената в себе си), но изобразяваща още и Човека, що иде от царството на Духа в царството на Веществото, за да изгори в опита познанието, страданието и жертвата, па да възкръсне и да се върне като безсмъртна искра, станала вече слънце, в огнения океан на Духа.

Клод дьо Сен-Мартен казва, че човек се е погубил, като е тръгнал от четворката към деветката. Безсмъртният дух има за белег четворката; веществото се представя с цифрените символи от деветката. За да се спаси, сиреч да постигне изгубеното единство с всичко, човек

трябва да се повърне от Девет към Четири: да напусне мрачната област на Веществото, за да поеме светлия грум към царството на Духа. Тоя грум се означава с шесторката. Слизането на Духа във Веществото се бележи в Индийските стенописи с цифрата 9 - зърно, което забива корен в земята, или кръг, съединен с отвесна черта под него. Влизането на Духа към извора на всяка проява, към Голямото непознаваемо, се





бележи с цифрата 6 - зърно, пуснало кълн нагоре, към слънцето, или кръг, съединен с отвесна черта нагоре. А самото Всебитие, отдето изхожда безсмъртното и дето се връща след завършен кръг на развой, се бележи с четворка.

Древните Посветени са смятали четворката за емблема на безкрая и на движението, представляваща всичко безтелесно и несетивно. Питагор е съобщавал на учениците си като символ на вечното създателско начало неизразимото име на Бога, означавано с четворка. И тъкмо в четворката според Ж. М. Рагона се намира първият устойчив образ, вселенският символ на безсмъртието, пирамидата.

Гностиците твърдят, че цялата сграда на тяхната Тайна Наука почива върху квадрат, чийто ъгли са Мълчанието, Глъбината, Умът и Истината. И затова безсмъртният Дух има за съществен хиероглиф четворката.

„Езикът на символите, казва Луи Менар, е естествен език на раждащите се общества; колкото повече стареят, толкова по-мъчно разбират този език.“

Чудно ли е? Първобитните са постигали с интуиция невидимата мрежа от сили, що действат в света, и вси природни тайни са отразили в символ. Затова символите са били език на посвета в Тайнствата, а художниците - Посветени. Плутарх, най-големият платоник на късната

хеленска цивилизация, като излага учението за идеите, говори: „Тъй като всяко сетивно нещо има много образи, фигури и сенки, та природата и изкуството могат извлече от един образец премного копия, без друго трябва да допуснем, че сетивните предмети тук долу са много по-числени от разумните същности над нас, понеже последните са идеи, образци на сетивните предмети, додето предметите са техни отпечатъци и копия.“

Древните са открили символа като едничко средство, с което може най-вярно да се отбележи идеята. Според схващането за идеята и назначението на символа се е меняло. Тъй Плутарх схваща идеята като „невеществена същина, която съществува от само себе си, дава форма на безформеното вещество и се явява като първо начало в наредбата и разпредялбата на външния свят“. Според Сократ и Платон идеите са отделни от веществото същности, които живеят в мисълта и въображението на Бога, сиреч на разумното същество. Редом с това разбиране на идеите цъфти символът като израз на вечното, духовното, свръхфизичното, що се крие в образите на видимия свят. Това е първичното схващане, което дава още чисти символи, познати на Платон от Египет, в чийто Тайнства е бил посветен.

Отсетне символът постепенно овеществява, защото самите идеи се схващат материалистично.



Аристотел признава идеи и форми, но не ги смята за отделни от веществото; чрез тях според него Бог е създал всичко. А стоиците, следовници на Зенон, казват, че идеите са схващания на нашия разум. И тъй, идеите стават вече понятия, а не творчески първообрази. И редом с това символите стават емблеми и алегории.

Символите са били създавани чрез число, черта и багра. Негли това иска да подсказва Плутарх като повтаря Платоновите думи за гушата: „гушата дължи природата си на числото, размера и хармонията“; а знае се, че Платон е смятал гушата за най-близка до света на идеите и е носил пръстен пеперуда, издълбан върху оникс. Пеперудата е гревен символ на гушата - и в природата на гушата (сама символ на Бога) Платон намира най-явни доближавания до същността на символа.

Числото. Началната цифра е оная, що удесеторява всички, след които бива поставена. Нулата се пише с окръжност - един от най-старите символи. Всеобщ знак на вселената, на Незнайното божество, на слънцето, на пълнотата, на времето, на развоя, на вечността. Тъждествени образи: яйцето, пръстенът, монзурата, ореолът, змията със захапана опашка, чакрата (в Индия), окото, обръчът, огърлицата, поясът. У древна Персия виждаме Зеруана, безграничното време - представяно от браманите в Индия като чакра (кръг) - да фигурира върху издигна-

тия пръст на главните богове. Тоя образ стои в тясна връзка с най-важното от мистичните Пифагорови числа - нулата - и с най-големия от боговете на тайнствата - Йао. Египетският Кнеф (Хнуфрис), образ на Божествената Мъдрост, се изобразява като змия, която бълва яйце: от него излиза Фта, представлява зародиша на вселената. Бабилонският бог на небето се казва Сарос, което значи „кръг“; още го наричат Зероана или Зеро, което значи „колело“.

Чертата е друг елемент на символа. Платон казва, че правата черта е по естество права; кривата е нейното допълнение и видоизмяна. В индуската космогония Свайамбува произвежда Нара (мъжко начало) и Нару (женско), които оплодяват вселенското яйце, отделно се развива Вирадж, Създателят. Нара се бележи с отвесна черта, образ лингам (фалос), а Нару - с водоравна, образ на Йони (ктеус). Отвесната черта е била всякога символ на власт, движение, действителност. Примери: стапелите на вождите от магдаленската епоха, царските жезли и турсовете на Посветените, обелиските, стълбовете, пилоните, мечът. За белег на това, че човек е цар на животните, служи неговото отвесно положение. Най-силният слънчев лъч пада отвесно върху земята: това намираме изразено в обелиска, в менира от неолитичната епоха, в минарето на мавританските и арабски джамии, в звънарницата на романските църкви и в пинакла на готичната



категрала. Напротив - водоравната черта символизира покорност, покой, страдателност. Примери: успоредните лъкатушки на египетската стенопис, равната повърхност на вси алтари, ничком падналият роб или богомолец, гробничните камъни - сложени плоско върху земята, легналият мъртвец, погът на храмовете, жертвеният дискос, костената плоча и папирус, отредени да се шие на тях.

Числото и чертата се сливат, за да дадат орнамент. Орнаментът е образцов символ. Основните геометрични фигури са символи и тяхното съчетание личи в орнаментното съкровище на древността. Архитектурните паметници са сложно сглобяване на такива символи: пирамидата лежи върху квадрат, египетският храм - върху правоъгълник, базиликата - също, браманските пагоди - върху шестолъчна звезда, будистките дагоби - върху кръст; основата, лицето, вътрешните и външни стени на сградите: всичко е съчетание на символи, математично построени.

Питагор смята, че от петте изгледа на телата, които нарича „математични форми“, земята е образувана от кубове, огънят - от пирамиди, въздухът - от осмостени, водата - от двадесетостени, а вселенската сфера (етерът) - от дванадесетостени. Платон мисли същото. В тия пет форми и египтяните са синтезирвали според Аполодор и Плутарх

вси видими тела, тела откъм геометричен скелет. Древните художници са стилизирали пламъка, като пирамида, а въздуха - като осмостен, ако се съди по техните архитектурни паметници. В посочените геометрични скелети те са намирали изразени числото и чертата.

Когато е трябвало да работят на плоскост, геометричната фигура е била достатъчна. С черта се е предавала всякога идеята, затворена и действаща в даден обект. Нещата и съществата са били стилизирани в геометрични фигури, в чертежен орнамент. Всяка геометрична фигура следователно е изразявала идея. Триъгълникът редом с квадрата и кръга е бил един от най-значителните образи. Свещените три букви, изразяващи мистичната формула на древния браманизъм - съкращение на цялата наука, философия и религия, са били нареждани в триъгълник:

А
У М

Тъй наредени те значат: „създаване, пазене, преобразяване“, но изглежда, че - въвн от тоя достъпен смисъл - са имали и незнайно намистично значение в свързка с три главни прояви на божеството и с потайните начала на човешката природа. Съкровена гума, която индуските свещени книги наричат „ключ на душата и вселената“, е била изрязана върху златна триъгълна



плоча и пазена в алтара на Астарта.

Верни на тия начала, индуските скулптури ни дават тройни изображения на Свайамбува, наречени „тримурти“. Много изваяния са троелуки; тъй Нара, Нару и Вирадж са началната троица; Агни, Вайа и Сурия - проявената; а Брама, Вишну и Шива - създателската. Често ги намираме изваяни в една фигура с три лица и много ръце, накичени с магичните и философски емблеми, що им отреждат ведите и пураните. Също тъй китайският кумир Сампао е съчетан от три лица, еднакви, отдето и да ги погледнеш. Върху един медал в Ермитажа стои изображение на троен бог, седнал на лотос; тоя медал е взет от северните татари. Освен това триъгълникът е дал фронтона на гръцкия храм, страната на пирамидата и на халдейската зикурата, челната стела на персийската гробница.

Силата на чертата личи дори в свободния орнамент на гревните стилове; общите растителни стилизации винаги запълват определено място тъй, че силуетът очертава известна геометрична фигура; розетата - пълен кръг, палметата, фестонът и шевронът - триъгълник, гирляндата - полукръг, меандърът - квадрат, оливетата и нанизът - правоъгълник, акантината - двойна харфа, торсагата и какеронът - ромбоид, трилистникът - ромб, волутата - елипса, винетката - сърп.

Най-опростен орнамент е буквата. Древните хиероглифи - египет-

ски и хетски - са истински символи. Едва по-късно те биват опростени до там, че служат за израз на понятия, а сетне и на представи. Най-типични са анаглифите - символни изображения, изразявани по скулптурни паметници. В своето „ръководство по хиероглифичната система на гревните египтяни“ Шамполион пише:

„Ако е имало в Египет, както многобройните твърдежи на гревните ни мъчно позволяват да се съмняваме, система, запазена за жреческото съсловие и за малцината, просветявани от него в Тайнствата, тя сигурно трябва да е нагледжала рязането на анаглифите. Тия барелефи и фантастични картини работят само чрез символи и очевидно съдържат най-скритите тайни на тогавашното богознание.“

Според Климент Александрийски египтяните бележат слънцето поглед на бръмбар - „тъй като това насекомо, след като втвърди на тонка волския тор, търкаля го на гърба си отпред назад. Те вярват, че бръмбарът живее шест месеца поглед земята, а останалото време - на повърхността на земята. Те добавят, че бръмбарът върква в тонката, образувана от него, семенен зародиш, та по тоя начин се размножава.“ („Stromata“, lib. V, c.IV). Като изхождаме от началото, че истински символ се създава чрез наподобяване по действие, а не по външни признаци, „трябва да знаем, че бръмбарът като символ на слънцето е много по-сполучлив



от кръга; еднакво сполучливи са и другите два слънчеви символа - корабът и крокодилът. Но не трябва да забравяме, че всички тия символи не погразбират видимото слънце, а Невидимото Същество, чието тяло е слънцето според книгите на Хермес.

От друга страна, символите стават достатъчно широки, за да заговорят дори копнежа на съвременните художници, ако вземем предвид, че вселенската, оплодяваща, животворна и създателска сила, отбелязвана с тях, се корени в душата на човека, а не само в природата. По този начин символизирането може да се вдълбочи, додето проникне в потайните бездни на душата - и много древни символи биха могли плодотворно да се възобновят от гаровит художник.

Сред хиероглифите намираме типични сближавания по действие, доста любопитни: рогът или копчето значат работа, змията - цар, заекът - изпитание, ястребът - раждане, запалената кандилница със сърце отгоре - Египет, рашето - Просвета, човек под лотосова чашка - жрец, вратата - Тайнство, жабата - мълчание и тайна, песоглавецът - букви, знание, жертва, феникът - душа, ибисът - сърце, щурецът - Посветен в Тайнствата.

Много хиероглифи са минали като орнамент от Египет в другите страни и художниците са ги употребявали - често без да подозират, че използват потайното писмо на жреците. Талазният извитък, назъбената двойна черта, стълбовидни-

ят извитък, фризьот от решетови сплитки, шестолъчната звезда, кръстът Тау, окото, брадвата, бичът и перото са минали у всички по-сетнешни орнаментици, дето - в повечето случаи поне - са служели само за украса.

По повод един барелеф, що изобразява асирски военачалник, Гобино казва: „Идея за победоносна сила е изразена в мощните, напрегнати членове на фигурата... Но каква е главата? - Тя е нищожна, лишена от израз, безстрастна.“

И египетското, и асирското, па и индуското изкуство си служат с условния израз - замръзнал, паметен, запечатан за цели векове. Те имат избраната замисъл: „идея за победоносна сила е изразена в мощните, напрегнати членове на фигурата...“

Аналитичното изкуство - ако изкуството от възраждането насам (с малки изключения) може да се нарече тъй - можа да се домогне най-много до създаване израз на лицето, защото изразът е най-високото, което природата може да даде на художника в един съзнателен модел - и то при обилни психологични знания. Изразът се дава чрез линии и форми, но това отношение между линия и форма се налага от природата; художникът го постига чрез копиране на предварително нагласен модел, чрез познаване отношението между вътрешното и външното действие - между душевното движение или характер и пластика или мимика. Най-плодоносно



е в такива случаи за художника да постигне (сиреч да нагласи и копира) точно оня израз на лицето и онова движение на тялото, които отговарят на душевното вълнение или на характера, що иска да изобрази.

Скръбните скоби в историята на изкуството - от края на средните векове до началото на този век - отгласява художника; той биде тласнат по лъжлив път, за да усвои материалистичния поглед върху природата като предмет на изкуството. Най-горното, до което успя след шествековна упорна работа да стигне този заблуден дарител, бе формалното изкуство.

Синтетичното изкуство, прегърнало заветите на гревността и средновековието, призна между линията и формата ново отношение, много по-важно за художника; това отношение се нарича маса. Линия и форма съществуват в природата, но маса - не. Масата не се копира, а създава.

И символ, и стил - растат върху масата.

Но - що е маса?

Основните понятия в теорията на изкуството са били различно определени. И днес има още материалисти, които под линия разбират чертата, под форма - облага повърхност, а под маса - веществото. В такъв случай най-много маса би имало у Рубенс, най-силна линия у Дюрер, а най-добра форма - у ония, що пишат цветя и зеленчук...

Въпросът за масата изпъква едва

в началото на този век! Сигурно погледът се разбира онова, което наричат с тая дума хората от улицата ...

Тъй като масата е известно отношение между линия и форма, тя може да бъде разглеждана двояко: или като елемент на рисунката, или като средство за композиция.

Линията изразява движението на съставните части на модела - жив или бездушен, все едно. Тия части в природата са съчетани в единство, за да вършат работа: всяка изхожда от дадена точка и се стреми към друга, дето се свързва с останалите части. Окото на анатома намира органи, а окото на художника - петна. Но тия петна са насочени към ред точки - и тяхното движение се преражда с линия. Следователно линията не е контур, не е силуетна черта, не е и граница между две петна, а самото движение на петната; в природата има линии; само петте посоки на пръстите, почти успоредни в движението, и общата посока на дланта; простряната ръка е „бедна в линия“. Свитата в юмрук е - напротив - богата: там всяка фалангина и фалангета имат свое движение, палецът се поставя в особено отношение към четирите останали пръста, а свитата длан се сбръчква и нарязва на ред тънки форми - всяка с особено движение. Затова в този случай ръката е „богата в линия“.

Ако разгледаме всяко петно като самостоятелно цяло, а не в отношението му към другите, като част, що живее сама за себе си с извес-



мен гял светлина, сянка и багра, ние получаваме форма. Богатството във форми не се дължи на тяхното количество, а на качеството им. Пролетното небе е „бедно откъм форма“: по синьото гъно виждаме пръснати твърде много бели облаци - накъсани, еднакви по изглед и багра, различни само по големина. Друг вид взема неспокойното небе: един градоносен облак изменя небесносиньото от мътен ултрамарин до гъсто индиго, а самият облак е пълен със злокобни приливи на тъмни багри - набръчкан, сбран, силно извит в огромно заплашващо петно. Такова небе е „богато откъм форма“. В природата има и форма: достатъчно е художникът да я схване, опрости и подчертае в характерните места, за да я направи изразителна.

Но маса няма в природата. Аналитичното изкуство не може да даде маса: първо - тя не се намира в модела; второ - няма средства да я създаде.

И така - що е маса?

Линията е движение, формата - плод на това движение; масата е връзка между идеята, чието облекло е формата, проявата на тая идея, чийто път е линията. Затова съвременното стилознание, като дава разрешение на въпроса за масата, извърща поглед назад и се спира върху Платоновото учение за идеите. Аналитичното изкуство намираше опора в оная естетика, която трябваше да бъде по принуда материалистична; тя наричаше маса - веществ-

вото, купа, грамадата, защото това бе едничкото, което художникът може да види. Но синтетичното изкуство се опира на идеалистичната естетика - на новото стилознание, което твърди, че масата е нещо чуждо на природата, но свое на духа; че масата е нещо, което трябва да се създаде.

Разглеждаме ли петното като ред от точки, що се движат от прието изходище към дадена цел, получаваме линия, сиреч повърхност в движение, повърхност като движение. Ако пък разглеждаме същото петно като застинала следа на това движение, като завършен плод, живущ самин за себе си, ще имаме форма, сиреч повърхност в покой, петно, което води свой живот. Линията е движение, затова художникът я постига с рисунка, с геометричен скелет, с ред черти и мазки - онова, що се нарича замах. Формата е застои (поне в отношение към средните петна), затова художникът я постига с колорит или моделуване, с повърхност, с геометрична фигура, с плътно долепени цветни петна, с онова що се нарича изучаване. Масата изразява идеята, що оживява цялото - невидима за окото, но достъпна за художественото съзерцание. Тая идея се проявява за художника в особено отношение между линия и форма: у живия модел това отношение наричат жест, поза, движение, характер, експресия. Но то е още проява на идеята; самата идея не се вижда в природата: вижда се изразът ѝ.



Затова художникът не може да копира маса, а трябва да я създаде: идеята е плод на умозрителна или интуитивна работа.

Върбата с наведени клони не плаче в природата. За естественика тя е рог дърво - *Salix babylonica*. Но за художника е скръбно съществуемостта я кара да плаче на картината. Наустина има модели, които по-изразително предават експресия, поза или жест: достатъчно е художникът да отхвърли излишното, да подчертае най-важното и да приведе в единство потребните елементи, за да даде маса. Също тъй в природата има цветя, които по-лесно се стилизират от другите, но стилизирани цветя няма.

Стилът влага художествен възглед в творческата работа, създава логика на линии и форми, избира ред композиционни похвати, подвежда природата под свои условия на схващане и предаване, внася единство на художествения характер в разнообразни творби; накъсо - дава определено отношение между художествен идеал и художествен израз. Масата е нещо частно: тя само изразява художествен възглед, като прави творбата психологично ценна. Стилът е цел. Масата - средство. Може да има стил, който отрича или не знае масата: барок, рококо, империя, сецесион, йонийски, коринтски - от историчните стилове; стилът на Рубенс, на Рафаел, на Бьоклин, на Лийберман - от художнишките. Но масата

не ражда никога безстилна творба.

Без да изпадне в крайност, човек би казал: маса има дори там, дето линия и форма са сведени в енигма, за да не се различи вече, отде са произлезли; тъй е при крайно стилизуване: в азбучните знакове на най-древните народи, в цифрите, в орнаментиката; там идеята се е облякла в най-простите си одежди. Тя е почти гола - видима не за окото, свикнало да вижда само форми, а на вътрешния поглед на синтетика, математика или символа. Масата е най-вярното средство за създаване на символ.

И тъй, стил и символ се събират върху масата; само масата създава символичен стил. Махнем ли масата, ще имаме емблема, художествен разказ, иносказание. Ще имаме свързване на понятие (а не идея) с видим предмет (а не със стилизирана природа) чрез външни признаци (а не по действие и сънища). Емблемата се създава по наподобяване, а символът - по вътрешна аналогия, според закона за съответствията.

Тъй като формата е плод на движение, а линията - израз на това движение, линията е първично средство за схващане на природата и в ранните изкуства е държала винаги преобладаващо положение. Изображенията на животни в Комбарелската пещера (край Еза) са барелефи, тия върху Так-Керския камък - също, асирските и египетски изображения са дълбани, рязани или писани нашироко; изпъкналостта се явява отпосле. Първите творци са били привлечани от дви-



женето и него са смятали за главен признак на изобразяването: тая обич към живота, проявен в движението, ги е държала в толкова властен плен, че дори първата скулптура е барелеф, отсечен в мощна и дълбока линия. Формите са съвсем общи: те са в редом, подчиняват се на линията; дори контурът влиза навътре и се забива, за да очертае мускул, а след това продължава нагоре и бърза да посочи движението на гъвкавите членове (Асурия).

Фигурата в предисторическото изкуство (пример - Магдаленската епоха) е само няколко черти; животното и дървото - също; водата се рисува с успоредни вълнообразни лъкатушки, а планината се дава само с гребена си. В тия знания за линията като преобладаващ елемент се корени в появата на хиероглифа и първите орнаменти. В съвременното изкуство символ и стил се много тясно сплитат. Боравенето със символи води всякога към синтетичен стил: тъй се явяват архаизмът, примитивизмът, експресионизмът. Стилът е единство в ред признаци, свързващи художествения идеал с художествения израз. А символът изразява състоянията на голата душа, която граничи в своите дълбочини с космичното. Затова неодушевената природа чрез символ се влага психично съдържание, а в одушевената - космично. Оттук изхожда стремежът към крайна простота, едно стилизиране и

монументална изразителност, присъщ на съвременните стилове.

Опора на тоя стремеж е признанието, че изкуството има за основен вътрешен белег субективността. Аналитичното изкуство следователно не е изкуство, както науката не е поезия. В реда на художествените творби жанровете живопис, мъртвата природа, реалистичният или импресионистичен пейзаж, студентите актове, натуралистичният портрет или историчната композиция заемат мястото на поразата в словесността: те не са изкуство. Може да са скъпи документи за етнографа, естественика, историка или психолога, сиреч опори и помагала на науката, но изкуство не са. Те са редом с творбите на изкуството онова, което е публицистиката или дидактичната проза, пътното описание или - най-много опитното изследване със студено, точно око и вярна, но безстрастна ръка.

Изкуството, при което е възможен стил, начева оттам, дето художникът се сили да заключи своя замисъл в стилизувани природни елементи. Защото изкуството не може без трагедия, без постигане на космични тайни, без душевно рудоконство - или поне без личен възглед за потайното в Света и Човека. ♦

Брат проф. Николай Райнов
