



ДИМИТЪР АВРАМОВ

ТВОРЧЕСКА ИСКРЕНОСТ И ПОЕТИЧЕСКА ИЗМИСЛИЦА

Искреността е главното и най-скъпото на изкуството.

Л. Н. Толстой

Тия, които се занимават с естетика, знаят, че един от най-талантливите представители на френския материализъм от XVIII век — Дени Дидро — бе и блестящ защитник на реалистичното изкуство. Той ненавиждаше иначе сърчния художник Франсоа Буше заради неговите сладникави, романтично-превзети алегии и сочеше като промер за младите творци грубоватото, но правдолюбиво изкуство на Шарден. И тъкмо когато противопоставяше на творческата „хипокризия“ наивната вяност към природата, Дидро същевременно твърдеше, че „в основата на изкуствата лежат преувеличението и лъжата“.

Наистина на пръв поглед противоречието е явно и изненаданият читател инстинктивно търси да възстанови нарушената монолитност във възгледите на Дидро, като обяви цитираната мисъл за случайно хрумване или „грешка на перото“. Но ето че и създателят на социалистическия реализъм — Максим Горки, чиито естетически концепции бяха несравнимо по-избистрени от тези на Дидро, счита преувеличението и измислицата за неизбежни страни в творчеството на художника.

Очевидно тук теорията на изкуството е изпречена пред една реална антиномия, която трябва да бъде ясно поставена и разяснена: как да се съчетае принципът за правдивото отражение на действителността с неизбежността на преувеличението и измислицата? Не са ли последните покушение срещу искреността на твореца, която ние при всички случаи основателно изискваме от него? Тези въпроси — интересни сами за себе си — имат пряка връзка с една от най-живо третираните проблеми на нашата естетическа наука: проблемата за отражението на действителността в изкуството. Тъкмо поради това тяхното разрешение би принесло несъмнена полза.

За да се постигне обаче някакъв задоволителен резултат в това отношение, трябва да се проникне в психологията на художественото творчество. Тъкмо тук аналитичният ум на изследователя ще съумее да открие ония механизми на творческия процес, които обуславят преувеличението и измислицата.

Задачата, която си поставяме в настоящата статия, се ограничава да разгледа засегнатата проблематика само в отношение към литературното творчество и то по-специално към една от най-капризните му форми — лиричната поезия. Поради спецификата на този жанр, ясно е, че ние

не можем да минем без общата психология, от където ще почерпим ценни сведения за закономерностите, на които е подчинено пораждането, развитието и изразяването на емоционалния живот на човека.

II

Основен принцип на съвременната психология е, че всяко предметно съдържание на съзнанието, било то елементарно усещане, възприятие или представа, е придружено от емоционално състояние, което, през едно безкрайно богатство от нюанси, варира между полюсите на удовлетвение и неудоволствие. От своя страна всяка емоция съдържа в себе си скрит волев импулс, който се изразява или в рефлексивна реакция, или в съзнателно обмислено действие. Тази експресивност на нашия емоционален живот се наблюдава особено ясно при афекта, където поради липса на задръжки — дейни при едно нормално състояние — чувственият момент е силно изнесен напред за сметка на интелектуалния. Тук именно ние виждаме най-добре как афектното преживяване се стреми да намери спонтанна физиологична изява и то по един толкова адекватен начин, че не ни е много трудно посредством целия този комплекс от изразни движения да определим душевното състояние не само на афектирания, но и на обладавания от едно тихо чувство.

Във връзка с това съвременната научна психология счита, че изразните движения играят важна социална роля — като средство за общуване. „... Както и да са възникнали изразителните движения — пише С. Л. Рубинщайн — и каквато и да е била тяхната първоначална функция, във всеки случай те не са просто рудиментарни образувания, защото изпълняват определена актуална функция, а именно — обществена функция; те са средство за съобщения и въздействие; — реч, лишена от думи, но изпълнена с експресия.“¹

Това семантично съдържание на изразните движения е рожба на трудовата дейност, която налага на хората да общуват взаимно и следователно да съобщават един другиму своите мисли и чувства. То е гаранция, че те не само няма да изчезнат (както допускат биологичните теории в психологията), но и, променяйки се в своите нюанси при различните обществени условия, ще си останат съществена компонента на словесната реч. Това е, така да се каже, социалният смисъл на физиологичните промени и движения, в които се изявяват емоциите на хората. Какво е обаче тяхното психическо значение за самия чувстващ индивид? Преди всичко трябва да се изтъкне тяхната роля на пряко и най-бързо средство за освобождаване от завладялото ни чувство. Всеки знае от собствен опит, че при силни душевни възбуждения човек не само неволно ги изразява чрез една редица от двигателни механизми, но и съзнателно търси събеседник за „да си изплаче болката“. Това отреагиране на афекта облекчава човека, отключва неговата душевна енергия, която е била принудително задържана и привежда цялото му психофизиологично състояние в едно спокойно равновесие. В противен случай емоционалното напрежение се увеличава, поражда едно своеобразно задръстване на душевния живот и ако не намери овреме отдушник може да се окаже фатално за личността. Психиатрите знаят добре, че в голяма степен тук именно се крие същинският източник на много психоневрози.

¹ С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, Москва, 1946, стр. 486.

Наред с това изразните движения не само служат за отреагирането на емоционалното преживяване, но, което е по-важно за нашата задача, те го развиват, обогатяват и усилват. „Чувството — пише Рубинщайн — не само се проявява в действието, в което то се изразява, но и се формира в него — развива се, изменя се и се преобразува“.¹ Психологическите експерименти и научно контролираното самонаблюдение показват не само че афектираният, поради общата редукция на съзнанието, се поддава на безотговорни постъпки, но заедно с това, че именно процесът на напрегнатото действие, без мисълта за последиците, но с остро преживяване на порива по-силно от всичко го упойва. Когато оскърбеният изрази спонтанно своя гняв на този, който е нахърнил неговото честолюбие, от една страна, той се освобождава от афекта, от друга страна, обаче в процеса на изразяване на своите чувства, чрез думите, с които си служи, той възпроизвежда и изяснява повода на своя гняв, обстоятелствата, при които той се е формирал и значението, което има за него. Поради всичко това в своята първа фаза процесът на изразяването развива и усилва афекта. За това служат не само думите, но и жестовите, които имат обратно действие и чрез промяната в инервацията на мускулатурата, в кръвообръщението, в дишането и в дейността на секреторните жлези съгъстват формираното душевно външение. Тук именно се съдържа и частицата от истина в парадоксалиния на пръв поглед възглед на У. Джеймс, че ние не плачем, защото скърбим, а обратно — скърбим, защото плачем.

С други думи, чрез изразните движения, в които включваме както непроизволните двигателни рефлексии, така и словото, ние укрепваме и развиваме завладялото ни чувство до една критическа точка, след която постепенно настъпва успокоение и освобождение от неговия гнет.

Тук обаче ние чувстваваме, че търпението на читателя е почти изчерпано и затова ще побързаме да установим връзката между онова, за което обещахме да говорим в нашата статия, и това, което до тук изложихме.

III

Едно по-внимателно вглеждане в описаните факти от областта на общата психология, съпоставени със сведенията, които ни доставя психологията на поетичното творчество, ни води с логическа необходимост към заключението, че в основата на поетичното творчество лежи същият психофизиологически механизъм на изразяване на емоциите, макар че тук той действа по един невероятно усложнен начин. В сравнително по-„чист“ вид ние го намираме проявен в лирическата поезия, затова в настоящата статия ще имаме изключително нея предвид.

Преди всичко по съдържанието на емоционалното преживяване на действителността поетите (въпреки тяхното самочувствие) едва ли се различават от обикновените хора. Различието между тях се състои по-скоро в това, че докато обикновеният човек изразява своите чувства спонтанно, непроизволно, до голяма степен чисто рефлекторно, т. е. без да държи сметка за формата на тяхната изява, поетът предпочита художествено оформената експресия. При изрази на своите преживявания той съзнателно, целенасочено се стреми към прецизен езиков подбор, към пластични образи и звуци, към една поетична концепция, която —

¹ Пак там, стр. 496.

обективно възплътена — ще получи значението на трайно художествено произведение. Концентрираната душевна енергия на обикновения човек се разпилява непланово чрез една редица от рефлекторни реакции и то толкова по-безформено, колкото по-интензивно е преживяното чувство. А поетът, ръководен от вроден творчески инстинкт, моделира своето настроение или афект в жив художествен организъм. Единият действа, другият — твори. В това се състои дълбоката правда на известния Пушкинов афоризъм: „Слова поета са вече неговите дела“.

Какво е значението на това изразяване на чувствата за самия поет читателят вече по аналогия се досеща. Взето в своята съкровена първооснова, то не се различава принципиално от значението, което има за обикновените хора — да бъде средство за освобождаване от властта на чувствата. При това както там, така и тук себепознанието има характер на изповед, която цели да спечели съчувствието на по-голям брой хора, да ги приобщи към интимния свят на поета. От само себе си се разбира, че към подобна изповед поетът прибегва не само когато е развълнуван от някакво интимно настроение, но и когато съзнанието му е завладяно от някаква мисъл или идея, които той горещо желае да сподели с другите с надежда да ги направи съучастници в делото, на което той е решен да служи. В тази точка наистина се кръстосват творческите стремежи на поетите, колкото и да се различават те по своята художествена и социална природа. Най-широко погледнато бойните маршове на Маяковски, в които ясно звучаха непосредствените лозунги на младата съветска държава, също така търсеха съчувствие както и тихите песни на Сергей Есенин. И двамата се домогваха да предадат своите чувства и идеи на другите, като съзнаваха ясно, че тъкмо художественото слово действа най-внушително и най-лесно печели доверие.

Тази социална роля на поезията е била изтъквана не само от теоретици, които непосредствено разсъждават върху основите на изкуството,¹ но и твърде често се осъзнава и намира художествен израз в творенията на самите поети. Ценни документи в това отношение ни дава особено поезията на ония художници на словото, които хранят въображението си с теми, почерпени от света на своите лични преживявания. Тук са — ако оставим древните настрана — Данте и Петрарка, Бърнс и Байрон, Ламартин и Юго, Гьоте и Хайне, Пушкин и Лермонтов и всички техни събратя по перо, досегът с които ни възпламенява без оглед на времето и мястото, в което са живели. Ние усещаме в техните произведения пулса на искрено развълнуваното сърце и тревогите на честната мисъл; ние чувствуваме, че те не ни лъжат и затова им вярваме. А обективното проучване утвърждава тази вяра, като разкрива, че най-хубавото от тези поети е рожба на действително преживяване, на реален повод.

Aus meinen großen Schmerzen
mach'ich die kleinen Lieder — ²

пише Хайне и ние знае, че не само „Книга на гесните“ е ехо на неговите големи сърдечни болки. В епиграфа към стихосбирката „Романси“ той се обръща към поета със съвет, в който ясно долавяме изповедния тон:

¹ В това отношение особено ни се иска да подчертаем значението на Жан-Мари Гюйо — един незаслужено забравен мислител — с неговото изключително ценно съчинение „L'art au point de vue sociologique“ (1888) и на Лев Толстой с неговия труд „Що е изкуство“ (1897).

² От моите големи болки малки песни правя аз.

Wenn man an dir Verrat geübt,
Sei du um so treuer;
Und ist deine Seele zu Tode betrübt,
So greife zur Leier.
Die Saiten klingen! Ein Heldenlied,
Die Flammen und Gluten!
Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüt
wird süß verbluten.¹

Пак Хайне в друго стихотворение ни рисува по неподражаем начин облекчителното действие на изповедта, сравнявайки своята песен с песента на децата, които чрез нея разсейват страха си от тъмнината. Не разкри ли същото и Гьоте чрез устата на Торквато Тасо? — „И ако човек занемаява в своята мъка, на мен ми даде бог да кажа как страдам“. Не бихме искали да отменим, покрай многобройните ценни свидетелства, с които разполагаме, и характерното признание на Лермонтов:

Мои слова печальни, знаю,
но смысла их вам не понять.
Я их от сердца отрываю,
чтоб' муки с ними оторвать.

Върху тази интимна, бихме казали, необходима връзка между преживяване и творчество почива заразителната сила не само на поезията, но и на всяко изкуство. Нейното наличие или отсъствие ни кара да се отнасяме към едни автори с топло съчувствие, а към други със студено равнодушие, дори и тогава, когато последните външно задоволяват всички изисквания на стихотворната техника. Достатъчно е човек да сравни поезията на двама наши поети, дълго време поставяни незаконно под флага на едно и също творческо верую — Димчо Дебелянов и Теодор Траянов, за да се убеди в това каква нежна симпатия събуждат стиховете на първия — огрени от пламъка на искрено вълнение, и колко безчувствени ни държат маниерните четиристишни, шестистишни или осмостисти строфи на втория!

Бидейки рожба на вътрешен импулс и следователно на социална потребност, истинската поезия е винаги искрена, неподправена, безхитроствна. Тя се стреми към прост и естествен израз, към какъвто се стреми всяко дълбоко преживяване. На нея са чужди многословието и езиковата кокетство. Прочетете „Сиротната песен“ на Дебелянов или неговата безсмъртна элегия „Да се завърнеш в бащината къща“! Можете ли да откриете в тях някаква красива фраза, някакъв самоцелен езиков трик, някаква ефективна дума? Всичко е ясно и просто и същевременно високо художествено и вълнуващо. И може ли да бъде иначе, когато за него песните са „скрити вопли“!

Без възторг, без вдъхновение, без искреност поезията пресъхва, по-скоро тя се самоубива. „Можеш да бъдеш малък писател — пише Иля Еренбург — можеш да бъдеш автор на несполучлива книга, но не бива да бъдеш доставчик на заместители на изкуството, не бива да се изготвят книги, родени от каквото обичате, но не от вътрешна необходимост, книги, които понякога са ловки, обаче са лишени от душа

¹ Когато на теб ти изменят ти бъди по-верен; когато твоята душа е смъртно натъжнена хвани лирата. Да прозвучат струните! Една героична песен, пламенна и жарка! Гневът ще се успокои и кръвта на твоето чувство сладко ще се излее. (Своб. превод — Д. А.).

и оставят читателите равнодушни.¹ И сега ние можем да кажем, че поетът заслужава в такава степен уважение, в каквато степен той не се претрува.

Този въпрос има обаче и друга страна. Какви чувства ще изрази поетът? Ако той се опита сериозно да превръща в стихове неизброимите тривиалности, които му предлага ежедневието, той ще предизвика не съчувствие, а досада. Всяко стихотворение, както и всяка творба на изкуството, е толкова по-ценно, колкото е социално по-значимо, колкото по-универсални чувства са вложени в него; това обаче зависи от обществената среда, в която твори поетът и от неговата класова принадлежност. Те обуславят неговото схващане за ролята на поезията, а оттук — и сферата на нейните консуматори. Едно социологично изследване на субекта в лиричната поезия би ни разкрило дори различните съдържание и обем на толкова обичаното от поетите „аз“, — различие, детерминирано от степента на общественото развитие.² В първобитно-общинния строй например, местоимението „аз“ направо е заменено от „ние“ — там личността е претопена в колектива; по-късно, заедно с класовата диференциация на обществото се създава и изразява едно рязко индивидуализирано „аз“, което разширява или стеснява своя обем в зависимост от социалната природа на своя носител. Максимумът на това стесняване на емоционалния свят на поета ни демонстрира съвременното упадъчно изкуство на Запад, където поетът се обявява за толкова помодерен, колкото по-изключителни и от никого неизпитани чувства изразява. Но понеже това е психологически невъзможно, стига се до такива куриози на душевен хаос, които са познати вероятно само на психопатите. На противоположната страна стои съвременното прогресивно изкуство, при което творецът става отново, но съзнателен изразител на чувствата на милионите.

Преди да преминем по-нататък, нека пътьом предотвратим едно евентуално недоразумение, което може да се породи от казаното дотук. Когато ние твърдим, че в и чрез своето творчество поетът изразява чувства, това естествено не бива да означава, че той е неспособен да изрази мисли или идеи — научни, философски или обществено-политически. Напротив, опитът показва, че един поет е толкова по-значителен, колкото по-голямо богатство от идеи е вложил в своята поезия, колкото по-дълбоки мисли ни е съобщил, колкото по-тясно е свързал творчеството си с най-прогресивния миросглед на своята епоха. За да не отиваме много далеч, достатъчно е да посочим имената на Ботев, Смирненски и Ванцаров. Трябва обаче поетът да е действително влюбен в своите идеи, за да почувствува потребност да им даде живот, т. е. те трябва да са засегнали тъй дълбоко неговата емоционална природа, че да му е просто невъзможно да не ги направи достойни на другите, както е невъзможно на бременната жена да не роди. „Патосът — казва Белински — превръща истинския стремеж към някоя идея в любов към нея, пълна с енергия и страстно стремление“. Ако поетът не почувствува

¹ Илия Еренбург: Писателят и живота, беседа със студентите от литературния институт „Горки“, отпечатана в сборника „О писателском труде“ (превод на български, издателство „Народна култура“, 1956 г., стр. 322).

² Това е забелязано дори от автори, които съвсем нямат вкус към социологическо и последователно исторично разглеждане на явленията на изкуството, вж. например Richard Müller-Freienfels: Psychologie der Künste, Verlag von Ernst Reinhardt, München, особено главата: Das Ich der Lyrik.

властта на тази вътрешна необходимост към художествена изява на своите идеи по-добре е да не се хваща за перото. Тук напълно важи съветът, който, Л. Н. Толстой е отправил към Леонид Андреев: „Ако Вие сте намислили книга, но можете да не я напишете, тогава не пишете“. Субективно мотивираната възможност да не се напише замисленото говори за липса на вътрешен импулс, на силно чувство, на истинско въдъхновение, без което има фабрикуване на сурогати, а не истинско творчество.

IV

Но поставя се въпросът: изразява ли дълбоко почувствуваната и искрено написана творба обуславящото я реално преживяване в неговото конкретно съдържание и обем? С други думи, съществува ли адекватно, пълно покритие между чувствата, които поетът е пожелал да изрази, и онези, които е вече възплътил в своето лирическо произведение? От само себе си се разбира, че на тези въпроси най-сигурно могат да отговарят самите поети и то различно при всеки отделен случай. Въпреки това обаче не е безполезно да се подири някаква обективна основа, върху която психологията на поетичното творчество би могла успешно да гради своите изводи. Нали позоваването на такава надсубективна инстанция образува сърцето на научната дейност! С оглед на това ние си спомняме за общата психология и за ценните сведения, които ни достави нейното учение за социалното и психофизиологично значение на изразяването на емоциите. Там ние видяхме, че експресията на чувствата, независимо дали тя се осъществява чрез произволни двигателни реакции или чрез слоготворение, съдейства не само за отреагирането на тези чувства, но — в определени граници — за тяхното формиране, променяне, обогатяване, развиване и усилване.

Аналогично на това ние видяхме, че истинският поет не пише, без да е развълнуван. Неотразимата потребност да се освободи от чувствата, които го владеят, с цел да предизвика съчувствието на другите, го тласка към творчество. Без последното неговите чувства и идеи, колкото дълбоки и благородни да са те, не могат да получат социална и естетическа стойност. Средството за тази себеизява на поета е словото. От наличния езиков материал той търси думи, образи, сравнения, метафори; претопява всичко това в огъня на своята творческа индивидуалност, за да изкове един цялостен художествен организъм, който трябва да бъде еквивалент на преживяното. Сполучва ли обаче в това творецът? Струва ни се, че тук неговият успех не е чувствително по-голям от степента, в която обикновените хора осъществяват това; толкова повече той е затруднен от обстоятелството, че е художник. В домогването си към съответствие между преживяно и изразено той е длъжен да се съобразява с една редица сложни изисквания — законите на жанра, ако иска неговата творба да бъде не каква да е, а именно художествена. Оттук произтичат и ония творчески главоболии, които поетите наричат „мъка на словото“. Но тъкмо в тази „мъка“ първоначалното преживяване, което е създало продуктивно настроение, се променя, изяснява, очнява, обогатява и развива. Това знае много добре всеки поет, който се опита да проследи пътя на творческия процес. „Краят винаги изглежда съвсем не там, където сме го приемали в началото — пише Йоханес Бергер. Строфите придобиват власт над нас, римите ни въвлечат в своята

магия, образите, които ние искаме да движим, движат и нас самите, и страстно изпълнени от откривателски нагон, ние не можем да се задоволим с плана, който сме съставили при започване на произведението.¹

Въпросът, който засягаме, е много труден и извънредно важен за нашата работа. Поради това ние ще го разгледаме по-отблизо, като се опитаме да проследим етапите, през които минава поетическото творчество. Но тъй като историята на всяко художествено произведение крие нещо неповторимо, нещо, което не може да бъде условено със средствата на дискурсивното мислене, ние ще се ограничим с очертаването на оня най-общ път, който може да бъде документирано установен и обяснен с данните на общата психология.

Като всеки обикновен човек поетът живее в една природна и социална среда, от въздействието на която той формира своя жизнен опит. Сред многобройните и най-разнообразни впечатления, които получава, едни са повърхностни и мимолетни, други — които засягат по-интимно целокупната му природа — оставят дълбока емоционална следа. Както вече знаем, последните притежават по-силен волев импулс, който се стреми към изразяване. Ръководен обаче от строгия контрол на своето творческо съзнание, поетът подбира за мотиви на своите бъдещи произведения само ония преживявания, които се поддават на художествена обработка. Освен това той знае много добре, че между преживяването и възсъздаването е необходима известна хронологическа дистанция, която, от една страна, да „ретушира“ емоцията, а от друга — да осигури доспевната свобода на твореца, която е била принудително отнета от стихийното действие на чувството, особено когато то носи характер на афект. По този начин се освобождава и въображението, което, за целите на художественото въздействие, може да комбинира и синтезира до такава, докато се получи естетически ценна творба, без, разбира се, това да води до пълна изневяра на онова основно чувство, което търси възпъщение. По силата на това, ние можем да кажем, че лирическият поет предава в стихове не своите непосредствени преживявания, а впечатлението от тяхното репродуциране в паметта, т. е. не действително изживяното чувство, а само споменът за него. А всеки знае, и това е твърдо установена психологическа истина, че споменът не е адекватен образ на реалното преживяване. Той го възпроизвежда, но в значително модифицирана форма, като включва в себе си усвоение и овладяване на емпиричния материал, преработка и подбор, обобщение, конкретизиране и систематизация. Това е вече първото указание, което ни разкрива, че изразените в една лирична творба емоции не са еквивалент на реалното чувство, възто в неговата непосредствена проява.

От своя страна допълнителни промени внася самият творчески процес и то в една посока обратно пропорционална на действието на загатнатата хронологическа дистанция. Докато последната омекотява реалното преживяване, което ще послужи като мотив на творбата и успокоява силата на първоначално бликналото чувство, художественото възсъздаване на емоцията, като я възпроизвежда, кара твореца да я преживее още веднъж. Нещо повече. Тук тя се явява в „нови одежди“ — обогатена и усилена. Както силно развълнувания до известен период усилва своя афект чрез възпроизвеждането на повод и обстоятелствата, при които се е

¹ Йоханес Бехер, Поетическият принцип, цит. по Л. Огнянов: *Поетията е присъща на живота*, изд. „Наука и изкуство“, 1960, стр. 288.

² Ср. С. Л. Рубинштейн, *Основы общей психологии*, цит. изд., стр. 285.

формирал последния, чрез преценката на значението, което има за него, т. е. чрез изразяването му, така и поетът обогатява и усилва своите емоции при художественото им възпроизвеждане. Обхванат от едно по-тихо или по-бурно чувство, от повече или по-малко определено настроение, той може да разреши своята творческа задача, т. е. да изрази тези емоции, само ако ги облече в нагледни представи, в конкретни образи. А това онагледяване на емоцията води до разгръщане на цялото ѝ богато съдържание, което до тогава е било в много свои компоненти недостатъчно осъзнато. Благодарение на него поетът се поставя в едно своеобразно съзерцателно отношение към своите настроения и чувства, което, подпомогнато от играта на въображението, му позволява често пъти да ги свърже в един разнообразен емпиричен контекст. От друга страна, репродуцирайки повода и обстоятелствата, при които се е породила дадена емоция, той установява нейното значение, като я оценява критически от гледна точка на своето минало, настояще и бъдеще, на своите естетически, морални и мирогледни склонности и интереси, изобщо — на своята целокупна личност. Няма съмнение, че при това положение първоначално изпитаното чувство се подлага на една сложна мисловна обработка като „... получава повишена, обогатена и отчетлива форма. Онова, което по-рано е било само неопределено настроение на депресия или радост, на въодушевление, на мирова скръб и т. н. сега получава характер на душевно движение, изразено в ясни представи, схванато в цялото негово значение и получило пълно разгръщане“.¹

Тези предварителни оценъчни операции, които творецът неизбежно извършва над своите преживявания, са допълнително указание, че възсъздаденото ще бъде чувствително различно от своя оригинал. От друга страна, те показват, че тенденциозността в поезията, в литературата — а погледнато по-широко — в изкуството изобщо има своите психологически корени в самия творчески процес. Щом поетът не изразява как да е своите емоции и идеи, а се стреми по селективен път да подбере ония от тях, които имат най-голямо значение за него и които художествено обработени ще упражнят най-внушително въздействие върху читателя; нещо повече: щом той, по силата на вроден творчески инстинкт ги изразява в обогатена и повишена форма в зависимост от оценката, която им дава, той е вече тенденциозен в най-невинния смисъл на тази дума.

От друга страна, както видяхме, поетът се стреми да бъде художник. Той знае, че неговите преживявания само тогава ще добият значението на траен художествен символ, когато бъдат изразени съгласно законите на поетичното творчество. В сложна и мъчителна борба със словото той се стреми да спазва всички вътрешни и външни условия, които изисква истинското лирическо творение. И размерът, и постройката на изреченията, и строфическото разчленяване, и подборът на стилните похвати, на римите и т. н. — всичко трябва да съдейства за естетическата изразителност на творбата и да отговаря на чувството и настроението, което тя предава. Ала след всичко казано до тук, читателят сам се убеждава, че последното не е възможно, поне в желаната адекватна форма. Като се почне от обикновената хронологическа дистанция (между преживяване и възсъздаване), която омекотява и успокоява чув-

¹ E. Meumann: System der Ästhetik, Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig, 1914, S. 53.

ството, мине се през концепирането на лирическото произведение, когато рефлектиращият художник оценява значението на чувството и в зависимост от това го изразява в една съществено обогатена и повишена форма и се стигне до нормите, които налага словесното изобразяване — през всички тези фази на „родилния“ период първоначално изживяното чувство се подлага в една редица от промени, които, след като намерят обективен израз в готовата поетична творба, изненадват и самия художник. Много често сам поетът се учудва на повишения, бих казал преувеличен характер, който се придобило неговото собствено чувство, изразено в лирическото произведение. И той е убеден, че при едно спокойно състояние, т. е. освободен от възбудата, към която го тласка езиковата стихия, не би се изразил така. Но тъкмо тук, в това преувеличение, е силата на поезията. В това се състои нейното мощно заразително въздействие.

Не противоречи ли обаче всичко това на искреното намерение да се изрази адекватно преживяното? Не подяжда ли това „деформиране“ на първоначалното чувство искреността на лирическото произведение? На тези въпроси внимателният читател е вече готов да отговори. Неискрен ли е афектираният, когато изразява своето чувство в рязка и повишена форма? Можем ли да го упрекнем в това, дори тогава, когато в спокойно състояние и той съзнава, че е „прекалил“? Тук не е необходимо дори изучаването на общата психология, защото всеки от нас при спонтанно и непринудено изразяване на едно силно преживяване се е улавял в такива несъзнателни преувеличения, които са толкова по-значителни, колкото е по-силно чувството. И въпреки това, всеки от нас знае, че тук няма и сянка от неискреност. Тъкмо обратното — колкото по-дълбоко се вживяваме в нашите чувства и колкото по-искрено ги изразяваме, толкова са по-възможни въпросните увлечения, които при спокойно състояние квалифицираме просто като преувеличения. С още по-голяма сила това важи за поета, който след като е оценил значението на чувството в цялата му пълнота, съзнателно се стреми да ни зарази с него, като го възпелтява в едно обективно съществуващо художествено произведение.

V

Всичко казано до тук може да бъде прекрасно доказано и илюстрирано с примери от творчеството на кой да е поет. Да вземем „Книга на песните“, в която Хайне е вложил целия огън на своето младежко сърце. Прочетете стихотворението с № 57 от цикъла „Завръщане в родината“¹. В него поетът откровено признава на своята любима, че с любовни думи е подмамил нейното сърце, но сам се заплел в собствените си кози и шегата е станала нещо сериозно. „И ако ти — предупреждава той — с пълно право, подигравателно ме напуснеш, ще ме обхванат силите на ада и сериозно ще се застрелям.“

Че тук преувеличението е явно, говори не толкова шеговитият тон, с който е написано стихотворението (тези, които познават живота на Хайне, знаят, че той е умее да се шегува и пред смъртта); по-скоро в това ни убеждава самият поет, който в друго едно стихотворение, описвайки коравосърдечieto на своята любима, примирително завършва: „Не

¹ Heines Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig, I Bd.

смятай обаче, че аз ще се застрелям, колкото и да ми е тежко! Всичко това, сладка моя, вече ми се е случвало веднъж“.¹

В стихотворния цикъл „Северно море“ Хайне прави едно любовно признание, което по своята възвишена чистота и художествена сила едва ли има равноценно в световната литература.

Настъпи здрачна вечер,
по-яростно морето заехтя,
а аз седях и гледах от брега
хорото бяло на вълните.
Гръдта ми се изду като морето
и ме обзе копнеж, дълбока мъка
по тебе, свиден образ,
що винаги пред мен витаеш
и ме зовеш всегда,
всегда, всегда —
в свистенето на вятъра, в кипежа на морето
и във въздишките на моето сърце.
Със лека тръст във пясъка написах:
„Обичам те, Агнеса!“
Но зли вълни заляха
признанието сладко
и го изтриха.
Трошлива тръст, коварен пясък,
вълни немирни — вам не вярвам вече!
Тъмнее небосводът, сърцето бие лудо.
Сега със яка мишца ще изтръгна
и с корен най-високата борика
в норвежките гори
и ще я потопа
на Етна в пламналата паст, и ще напиша
с това огромно огнено перо
на тъмния небесен свод:
„Обичам те, Агнеса!“

И всяка вечер занаяпред там горе
ще свети тази вечна огнепис,
и бъдните потомства ще четат
възторжено небесните слова:
„Обичам те, Агнеса!“¹

В това стихотворение любовното чувство е тъй възторжено изразено, в такива внушителни, хиперболични образи се е изляло, че самият Хайне едва ли би повярвал в неговия космически размер при едно по-трезво състояние, т. е. когато не гори в огъня на творческия екстаз. Пък и бъдещите поколения, за които той говори, че ще четат небесните слова: „Обичам те, Агнеса!“, знаят, че освен тази Агнеса има още много други Агнеси, на които с не по-слабо чувство Хайне е посвещавал любовни стихове. Характерно е в тази връзка едно по-късно стихотворение, в което поетът сравнява телата на жените със стихове, които бог, в момент на творчески порив, е записал в албума на природата и които той денем и нощем е чел с такава наслада, че най-подир краката му изсъхнали от школково усърдие (с което вероятно загатва за болестта, от която е страдал и починал).

Всичко това, разбира се, съвсем не означава, че Хайне е бил неискрен в любовната си лирика. Неговата бурна природа, неговото деликатно

¹ Пак там. Die Heimkehr, № 55.

¹ Хайнрих Хайне: Избрани произведения, изд. „Народна култура“, 1957, стр. 99 (превод на Димитър Стоевски).

и чувствително сърце не са искали много, за да бъдат развълнувани. И когато това е ставало (за неудоволствие на поета и за наше щастие), тогава са се раждали ония дивни лирически изповеди, в които шегата и болката са тъй капризно размесени, че често създават главоболия на трезвите изследователи, но затова пък изпълват с истинско очарование сърцата на обикновените читатели. Силата на това въздействие се дължи не само на искреността, с която е изпято всичко, но и на оная в известен смисъл несъзнателно обогатена и подсилена форма, в която чувството е намерило израз.

Иска ни се тук да приведем още един пример, взет от нашата поезия. През 1908 г. Яворов печати стихотворението „Молитва“, в което той се рисува едва ли не като някакъв зъл демон.

Душата ми е озлобена и жестока.
Майко, бди
над своя паднал син: днес злото и порока
дишат в моите гърди.
Една ръка в ръката ми трепери, —
радва се усмихнато дете. . .
Къде я водя аз, към увенчаните ли двери
на отрицания рай — и где са те?

Но ти си тук, над мене, дух печален!
Майко, бди —
като луна среднощна с поглед състрадален
на злодеец по престъпните следи.

Дете — тя вкухва сладостта на шемета да гледа
в неизбродените бездни на греха.
Не аз ли я научих? Първа бе победа
първото притворство на смеха. . .
На бездна по ръба, към бездна нова,
късайки попътните цветя
и дишаща безгрижно тяхната отрова,
знае ли къде отива тя?

Душата ми е алчаща и хладна.
Майко, бди
над двама ни: пред волята ми безпощадна
на невинността защитница бъди!

Какво се е случило? Кой е този непоправим грешник? Яворов ли? Но ние го знаем като благороден и честен борец срещу световните не-
правди, който не крие своята синовна обич към народа! Може ли една
злодейска съвест да бъде развълнувана тъй дълбоко от мизерията и зло-
честията на селянина, от вида на прокудените арменци, от песента на
заточениците, от кървавите рани на своята родина? Този ли е Яворов,
който в идеята за освобождението на Македония търсеше своята рели-
гия? Какво го е довело до това жестоко самобичуване?

Онези читатели, които не знаят конкретния повод за възникването
на това стихотворение лесно могат да обяснят тази демоничност с влия-
нието на литературната мода, на която Яворов стана жертва след 1903 го-
дина. И в това може би има нещо вярно, що се касае до някои особености
в езика и образите. В действителност обаче съдържанието му е искрена
изповед и истинска молитва към майка му и любимата. През този период
любовта на Яворов към Мина Тодорова, въпреки нейната платоническа
чистота, се натъква на сериозни пречки и недоразумения. В писмо до

Мина, към което прилага горното стихотворение, той пише: „Винаги, когато те видя, мое щастие, аз чувствавам желание да се моля като един грешник, който обаче не очаква изкупление на своите грехове. Аз бих желал да не съществуваше моето минало до вчерашния ден, когато те съзерцавах като една икона и когато те слушах като една небесна песен.“

Какви са тези грехове, какво е това минало, което води до такива страшни душевни мъки? До известна степен то ни става ясно от други стихотворения, в които е изразено гневното недоволство на поета от жените, които е срещал по своя жизнен път. В едно от тях виждаме образа на жена, която му предлага „сажди на страстта“, вместо „кристален дух“, както той е искал. („Не си виновна ти“). В друго гори пламтящата омраза срещу онази, която „в блудна голота“ е направила душата му „вертеп на сладострастие“ („Проклятие“).

И когато с това смутено съзнание на „осквернен“ той среща шестнадесетгодишната дъщеря — олицетворение на невинността и целомъдрието, душата му „се разяжда от пристъпите на жестокото угризение — достоен ли е той за тази любов, накъде води той това чисто дете, което с такава доверчивост е подало ръката си“.¹ Измъчен от тези терзания на съвестта, поетът се улавя за перото. То неведнъж му е помагало да се освободи от подобни мъчителни състояния. Обмисляйки своето творение, той изразява своя душевен смут в конкретни представи и по този начин, както вече знаем, неотчетливото първоначално чувство приема още по-обогатена и повишена форма. И тук се зареждат онези отрицателни хиперболизации („Душата ми е озлобена и жестока. Майко, бди над своя паднал син: днес злото и порока дишат в моите гърди), които са съвсем естествени за пламналото чувство, но мъчно обясними от гледна точка на една трезва себепреценка. Важното е обаче, че след това, до голяма степен несъзнателно раздухване на афекта, настъпва успокоение. „Но ако ти я казвам тая молитва, с цялата ѝ ужасна откровеност — изповядва в същото писмо Яворов — то е защото подир нея аз вече се чувствам достоен за твоето чувство — и вече не в правото си да го смятам — да, твоето чувство към мене, — един грях!“

С други думи, в основата на поетичното творчество, особено когато то има характер на лична изповед, лежи една психофизиологична и социална необходимост: чрез изразяването на преживяното да се освободи поетът от чувството, което при по-интензивни форми може да причини едно своеобразно задръстване на душевния му живот. По този начин той приобщава към своя интимен свят една възможно по-голяма бройка от хора, която толкова по-доверено му съчувствува, колкото по-художествено е написана творбата. В процеса на това изразяване обаче, първоначално изживяното чувство значително се променя. От една страна, поради факта, че поетът най-често го предава не в неговото непосредствено битие, а тъй както то изглежда репродуцирано в спомена, от друга — поради волното или неволно обогатяване и усилване, което получава чувството при концепирането на творбата и чрез изискванията на художественото слово. Това различие в съдържанието и обема на преживяното и възсъздаденото съвсем не накърнява искреността на изразеното чувство. До голяма степен то се получава независимо от желанията и намеренията на самия творец.

¹ Пенчо Данчев, П. К. Яворов, предговор към съчиненията на поета, изд. „Български писател“, 1959, г. I, стр. 53.

След всичко това не е трудно да бъде обяснена антиномията между основния постулат на реалистичната естетика: правдивото пресъздаване на действителността и неизбежността на преувеличението, което Дидро постави в основата на изкуството.

Доколкото творческият субект не е безстрастно огледало, а жив, чувстващ индивид със свои склонности, вкусове, интереси и разбирания, дотолкова е невъзможно възсъздаваният предмет да бъде адекватно копиран. Преувеличението тук се оказва толкова естествено, колкото е неестествена абсолютната индиферентност към един обект, който е възбудил своеобразния темперамент на художника, при това, без да ни напуска съзнанието, че с всичките й условности нарисуваната от него картина е облъхната от непоколебима правда.

Що се касае до измислицата, нейното място в художественото творчество е напълно законно, ако тя е родена от продуктивното настроение, за да конкретизира и онагледя основното чувство, което е завладяло твореца и което той се стреми да изрази. Впрочем към измислицата прибъгва всеки голям художник, като се стреми чрез нея да ни накара да повярваме, че той не измисля; нейните образи са рожби на игрилото, но контролирано от една основна идея въображение, което често пъти създава относително автономен свят, странен и чудноват в своите очертания, но устойчив в своята правда. В този именно смисъл Дидро обявява лъжата за толкова закономерен продукт на творческия процес, колкото е преувеличението.

VI

Нас обаче ни интересува и един по-друг въпрос: може ли поетът да прибегне до обикновената лъжа, ако под думата „лъжа“ разбираме не творческата измислица, нито пък утилитарно пресметнатото изопачаване на фактите в практичното всекидневие (от което любимците на музите не правят никакво изключение), а просто неискреността в поетичното творчество? Знаем, че самото поставяне на подобен въпрос е в състояние да засегне чувствата на тия, които твърдо вярват, че при всички случаи поетът си остава пророк на абсолютната истина. Все пак успокоява ни обстоятелството, че не сме първи, които го засягаме.

Нека си припомним, че още Платон освободи идеалната държава от бремето на тези „безделни измамници“, както той нарече поетите; от своя страна Паскал презрително сравни тяхната работа с тази на бродячите, което фигуративно трябваше да означава, че те се занимават с везане на красиви измислици; в по-ново време ирационалистът Ницше със свойствената му афористична рязкост обяви, че „поетите премного лъжат“.

И ако при тия случаи съмненията в творческата честност на поетите все биха могли да бъдат обяснени с влиянието на ненаучната философия, не е ли възможно в един научен анализ на психологичните и социални условия, при които поетът твори, да се докаже, че при определени случаи той посяга към перото, без да е почувствувал вътрешна необходимост от това, за да ни каже неща, които никога не е преживял? С други думи: при какви субективни и обективни предпоставки той запълва липсата на едно интимно вълнение с измислени видения, с измислени образи, и най-важното — с измислени чувства? Кога влиза той в ролята на обикновен мистификатор, който, разчитайки на лековерието на читателската пуб-

лика, не се свени да ѝ говори, и то твърде патетично, за неща, които не е лично почувствувал? Ясно е, че лъжата си остава лъжа дори и тогава, когато ни се представи в красивите одежди на поетическата творба. Но как да я познаем?

В обикновеното всекидневие ние сме се научили да правим разлика между искреното възмущение и превзетата поза. Колкото по-голяма е нашата житейска опитност и наблюдателност, толкова по-лесно ние разбираме кога имаме работа с дълбоко преживяване и кога със сантиментално подсладена преструвка. Може би една аналогична интуиция ни помага да познаем неискреността и в художественото творчество! Това изглежда сигурно така, когато сме попаднали на некадърски поет. Но интуицията не е твърде надежден съветник, когато пред нас са стиховете на някой ловък херсификатор, както е безпомощна тя и пред изкуството на всекидневния хитрец. Струва ни се, че в такива случаи помага простото житейско правило: съпоставяне на думите с делата. Обаче докато в обикновения живот ние сме най-често пряко заинтересовани да разберем истинските мотиви на едно поведение, което ни засяга, и за тази цел неуморно комбинираме, сравняваме, съпоставяме думи, факти, събития и пр., в изкуството, респ. в поетичното творчество, тази амбиция се оказва безпредметна, а до известна степен и вредна за пълноценното естетическо възприемане на литературното произведение. Съвсем естествено тук читателят предпочита да играе ролята на наивен лековерник, който се отдава свободно на поетските внушения, отколкото да застане в скептичната поза на съдия-следовател, който непрекъснато се пита: вярно ли е това? Искрен ли е този? И пр. Това е толкова по-ненужно, колкото по-универсални са преживяванията, които ни съобщава поетът, и колкото по-прост и безизкуствен е начинът, по който ги изразява.

Но съществуват и поети, които ни шокират със своите изключителни чувства. В техните творби ние откриваме манифестирана една душевност, която, взета в своите крайности, значително се отклонява не само от емоционалния свят на техните предшественици, но и от естествената за всеки човек норма, като най-често се облича в блестяща и богато драпирана поетическа мантия. Да приемем за момент, че тъкмо с тези качества поетът стане изразител на едно господстващо умонастроение. Естествено, това ще повиши интересът към неговото творчество, а от друга страна, ефектността на неговия поетически натюрел не може да не поддейства заразително върху лишените от творческа самобитност художници. И ето че се явяват подражатели, създава се своеобразна литературна мода, докато се роди някой Буало или Сент-Бюф и чрез принципите, които той извлича от тази поезия, превърне модата в школа със строго определен канон.

При това положение интересът към поставения по-горе въпрос придобива ярко изразен социологически характер, и, струва ни се, намира своето научно оправдание. Тук вече ние не дирим на всяка цена конкретния повод на едно стихотворение (който най-често ни е известен), а търсим връзката между емоционалния и образен свят на една поезия и личната съдба на самия творец. Чрез такова критично съпоставяне става възможно и откриването на това, което търсим.

За да разясним всичко това, ще вземем за пример Яворов. Няма съмнение, че той е един от най-големите наши поети. Неговите стихове дълбоко възмущават. А още от Аристотел се знае, че „възмущава онзи, който и сам се възмуща“. Многобройните проучвания на Яворовото творчество

установяват, че в основата на почти всички негови произведения, които и днес се ценят, лежи едно конкретно преживяване. „Калиопа“, „Луди млади“, „На един песимист“, „На нивата“, „Градушка“, „Арменци“, „Заточеници“, „Хайдушки песни“ — всички тези лирически перли са рожби на реален повод, на искрено възлнение.¹ И макар че още тук усещаме неспокойствието на една свръхчувствителна душа, която нередко изпада в болезнени спазми, затвореният в тази поезия емоционален и образен свят не надхвърля границите на нормалната психика. Дори душевните конвулсии и кошмарни видения в „Нощ“ са плод на лично преживяване.²

Известно е обаче, че след 1903 г. в резултат на тежка душевна криза, Яворов премина „моста на декадентството“. Настъпи прелом в неговото лирично творчество, който самият поет характеризира така: „Скокът от „Заточеници“ и „Хайдушки песни“ към „Песен на песента ми“ е наистина голям. Там — патриотически настроения, ясен смисъл и образи в дневно осветление, тук — скептицизъм на една отчаяна душа, болезнена самоанализа, неуловими, загадъчни видения и мистически начин на изказване. Разликата във формално отношение изпъква не по-малко релефно от тая на съдържанието. . .“³ Нещо повече. С познатата ни вече склонност на поетите към преувеличение, в „Песен на песента ми“, където Яворов прави равностойна на досегашното си творчество и начертава програмата на бъдещата си поезия, той обявява социалната си лирика за „лъжа“, хайдушките си песни — за самоизмама, а любовните — за безсрамно съблазнителство. Смутеният читател, разбира се, очаква, че след тази унищожителна самокритика Яворов ще разкрива в своето бъдещо творчество само неумолимата истина на своя живот. Но ето че се зареждат една серия от стихотворения едно от друго по-мъчителни и неясни, в които безнадеждността, отчаянието, страданието, страхът от смъртта, кошмарните видения, изобщо душевният хаос приемат такава натрапчива форма, че човек неволно се запитва: дали всичко това е действително израз на една житейска съдба? Любопитни да разберем това, ние се обръщаме към ония, които са го познавали отблизо и с изненада узнаваме, че всекидневният Яворов не само че е нямал нищо общо с проявите на неуравновесената психика, но и сам е бил една весела и жизнерадостна натура. Но от къде тогава иде всичко това?

Известни са обективните причини на този преход. Самият Яворов ги вижда в крушението на своите социални възгледи, на своите патриотични мечти; душевен потрес от страшната македонска действителност през оня период; загуба на другари; преживени ужаси, тревоги. . .⁴ Всичко това е вярно и въпросната творческа драма става толкова по-лесно обяснима, като се разгледа във връзка с предимно хуманния характер на Яворовия социализъм, както и с атмосферата на всеобщо обезвряване и разочарование, която бе обхванала нашата прогресивна интелигенция след Освобождението ни. За случая обаче е по-важно да се изтъкне ролята на другия фактор — влиянието на декадентството, т. е. на оная литературна мода, която се зароди във Франция и която към края на миналия век бе добила вече епидемически характер.

¹ За подробности в това отношение вж. труда на Г. Найденова: „П. К. Яворов“ особено главата „Борба за творческо своеобразие“ (изд. „Наука и изк.“ 1957).

² Вж. съчинението на Г. Найденова, стр. 464 и следв.

³ М. Арнаудов, Към психографията на Яворов, год. на Соф. у-т, 1916, стр. 32.

⁴ Пак там, стр. 33.

Родена в недрата на една потискаща социална действителност и отразила в себе си нейната несигурност, от друга страна, бидейки литературен аналог на философската реакция на субективния идеализъм срещу материализма, декадентството провъзгласи като свои ръководни принципи: краен индивидуализъм, субективистичен произвол; чувства на съдбовна обреченост, на кошмарна самотност, на безнадеждност и отчаяние; отток — натрапчивата идея за смъртта; склонност към всичко ново, странно и чудновато, с особено предпочитание към грозното, ужасното, дори към физиологически и нравствено уродливото; и всичко това обвеляно от най-долнопробна мистика.

Тези мотиви бяха до такава степен канонизирани от декадентите, че всеки поет задължително трябваше да ги аранжира в най-различни вариации, ако искаше да мине за изразител на „модерната“ душа, т. е. на оная, според остроумното сравнение на Пенчо Славейков, душевна каша у разните полуболни, болни и луди, за които синьото е зелено, жълтото — котка, жената — карфица, а септември — пръч...¹

Еднообразието и мотивите, естествено, доведе до шаблонизиране на изразните средства. Едва ли ще се намери декадент, в чийто образен свят да липсват демони, чудовища, вампири, змии, духове, стенания, ридания, проклетия, диви крясъци, а у по-крайните — и гнойни рани, предсмъртни гръчове, разлагащи се трупове, и пр. и пр. И всичко това беше неотменен реквизит не само на ония поети-декаденти (главно родоначалниците на това течение), които бяха на границите на безумието и които с право станаха по-късно обект на медицински проучвания, но и на цялата филистерска маса от епигони, която с тази вакханалия от страхотии прикриваше празнотата на своето самодоволство. Гримасата, фалшът, неискреността, лъжата станаха отличителни черти на декадентство. Всеки декадент трябваше да страда и да плаче безразлично дали има или няма причини за това — главното е да се спази канонът, и на всяка цена да се пише неясно („Plus vague et plus soluble dans l'air“, както поетично го изрази Пол Верлен). Неяснотата става задължително условие за поета, който живее със съзнанието, че е затворен в „кула от слонова кост“, извисена високо над „тълпата“. Преднамереният стремеж към тази езотерическа поезия доведе декадентите до такова словесно жонгльорство, което неуморно комбинираше словосъчетания, в повечето случаи толкова оригинални, колкото и безсмислени. И това не само в поезията, където поради условностите на стихосложението неяснотата е постоянна опасност, но и в прозата, където всеки може да бъде понятен стига да пожелае това.

Ето тази литературна болест, след като бе обхванала цяла Европа, в началото на нашето столетие започва да прониква и в България. А тук намери (както впрочем и навсякъде, поради еднаквото социално битие) благоприятни условия за развитие. И естествено, тя порази ония писателски организми, които бяха най-податливи на заболяване, които поради една или друга причина не можеха да ѝ се съпротивляват. Тази разколебана сама по себе си резистенция се обезсилваше значително и от съблазнителните месиански лозунги на новата поезия: тя идваше с възторжените обещания да замени шаблона и рутината, да отведе поета на широкия друм на модерната поезия, да му посочи пътя към „обетованата земя“ на

¹ Пенчо Славейков: Немски поети, вж. характеристиката на немския декадент-символист Рихард Демел.

„истинското изкуство“, където било царството на „вечната красота“ и на мечтания от него „свръхчовек“.

При тази изкусителна перспектива изпадналият в безпътница Яворов пое пътя на декадентството, т. е. усвои канона на „новата“ поезия и започна мъчителните операции на „болезнената самоанализа“.

Разбира се, това в никакъв случай не означава, че преминаването „отвъд“ е станало без упорито вътрешно съпротивление, а още по-малко, че през втория период на своето творчество Яворов не е създал значителни творби. Напротив, най-хубавите стихотворения на неговата любовна лирика, а може би и на любовната ни лирика изобщо, са писани след 1903 година. На този период принадлежат също немалък брой стихотворения („Завет“, „Честит е“, „Другари“, „На сестра ми“, „Напразно, майко“, „Копнене“, „Теменуги“, „Майчина любов“, „Родина“, „Славата на поета“, „Две души“, „В часа на синята мъгла“), в които конфликтът между поета и мрачната обществена действителност е намерил ярък израз. В тях има и скръб, и отчаяние, и песимизъм, но този песимизъм носи социален характер; той е своеобразен протест срещу буржоазното общество с неговите „вълчи“ етични принципи. Тези именно стихотворения, макар че са писани след въпросния творчески прелом на поета, е несправедливо да бъдат квалифицирани като декадентски.

Заедно с тях обаче някои от новите художествени „прозрения“ на Яворов бяха тежко обременени с целия шаблонен реквизит от стилови обрати, образи, антитези и дори несъобразности, които той, може би несъзнателно, но явно безкритично, усвои от своите „модерни“ учители. В тях страданието придобива неестествено пресилена форма и демонстративно търси да се изяви по възможния най-ефектен начин; тук спонтанната и непринудена проява на чувствата е заменена от идейните внушения на декадентството: мотивите са заети откън, образите, когато не са наготено заимствувани, са умишлено търсени, за да поразят най-силно читателя. И читателят е действително учуден, но не и трогнат, защото съзира в тях не толкова трагическата личност на поета, колкото канона на едно литературно направление, защото долавя в тях фалшивите интонации.

Още в „Песен на песента ми“ ние виждаме ясно, как Яворов изневерява на музата си в името на книжните доктрини на декадентството

Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — кивот,
където пепелта лежи
на всички истини-лъжи.
Че няма дух и няма вещь
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

В тия стихове се съдържа цялата философия на крайния индивидуализъм: вън от мен не съществува никакъв свят. А в поезията това не би било чак толкова голяма беда, ако те бяха изникнали върху основата на непосредственото съзерцание. При едно дълбоко вживяване в природата, поетът може тъй да я одухотвори, че да се пита като Байрон:

Are not the mountains, waves and skies, a part
of me and my soul, as I of them?¹

¹ Нима планините, вълните и небесата не са част от мен и от моята душа, както и аз от тях?

При него обаче това вживяване е искрено почувствувано; то е не-принуден израз на онова пантеистично чувство, което може да изживее всеки, дори и най-обикновения човек, когато е потънал в съзерцанието на природата. Тук ние сме изправени пред едно елементарно психологическо явление: силният емоционален подем, пред вида на величествена природна гледка не само обогря външния свят с колорита на субективното настроение, но при отделни екстатични мигове премахва дори границата между тях, както е при наивното поетизиране на Омир или пък в романтичния пантеизъм на Русо.

При Яворов обаче този философски субективизъм носи явно следите на своя прозаически произход. По същия начин ние го намираме изразен и у Метерлинк, и у Маларме, и у Ан-дрей Белый, и у Сологуб, и у всички съзнателни адепти на новата литературна школа. Тъкмо поради това той е едно обикновено подражание, което за щастие не успя да се превърне в мирогледен принцип. В своето действително отношение към природата, към обществото, към събитията и хората Яворов си остана реалист, както всеки здравомислящ човек, макар и със силно романтична нагласа. Това личи не само от неговото непосредствено гражданско поведение, не само от художествената му проза и драматургия, но и от неугасналата му любов към социалистическите идеи, в която той до края на живота си лично уверяваше приятелите си.¹

И все пак декадентството изигра своята разрушителна роля. Тук не можем да устоим на изкушението да приведем изцяло стихотворението „Към брега“, като ще помолим читателя внимателно да следи мисълта на поета.

На брегове незнайни криволици смътни,
загадъчни ръмежи на вълни попътни
— и денонощен път. . .
Видения ту лъчезарни, ту печални,
сред брачни тържества камбани погребални
— и тътне из простора всеки кът.

На изстъплени сили мъжките размахи
и женствени възгласи, радостни и плахи,
досягат моя слух;
задавен плач на изкупителните жертви
и стонове над възжеленията мъртви
кошмарно надделяват сънен дух.

Нечуто се докосват изхабени корди,
в смирена жалост глъхнат звуковете горди —
немее чужди бряг. . .
Затулят се нататък корабите малки,
без диря да оставят гмежите им жалки, —
вълни се кискат глухо в своя бяг.

Напразни са усилията да се разберат тези стихове! При най-искрено желание от наша страна да се живеем в тях ние можем да почувствуваме само мъчителната нужда на поета да ни каже нещо и наложената му от въннеспособност да го изрази. Формалното майсторство и тук личи. И музиката на стиха, и неговата изкусна архитектуроника, и мимолетните изблици на едно спонтанно чувство ни напомнят смътно за стиховете на някогашния Яворов, но душата в тях е убита, или по-точно, вледенена

¹ Вж. Асен Златаров: Литературно обществени статии, изд. „Бълг. писател“, 1959 г., стр. 139.

от строгите принципи на литературния канон. Толкова по-мъчително читателят изживява това, след като вече знае какво може Яворов и колко умишлено търсена е неяснотата в новите му стихотворения.

В тях той не на едно място потъва в поетическо мистификаторство, където няма и помен от оная вълнуваща естественост, която дъхат неговите искрено написани творби. Ние чувствуваме това и оставаме равнодушни; дори и тогава, когато той по най-демонстративен начин иска да ни убеди, че страда

... и в samozабвениято на труда,
и в саморазяждането на покоя, —
на битието в зноя,
на извънсветовните блянове в студа. . . ;

ние оставаме равнодушни и когато ни уверява, че животът му се изхабил да търси все страданието („Аз страдам“); че бил изоставен от себе си и бога („Смъртта“); че над него владее вечно, студена и непрогледна нощ, която разкъсвала гърдите му, изваждала сърцето му и чертаела с нокът по него, кикотейки се свирепо („Дни в нощта“); ние оставаме равнодушни и пред „ледената стена“ с нейните трупове, и пред кошмарните видения с всичките им кървави бодли, които държат образа на поета, и змии, които подават сноп езици от неговите уста („Видения“). Оставаме равнодушни, защото чувствуваме, че този демоничен натурализъм не крие своя фермент в непосредствените изживявания на поета; това не е кипез на душа, която търси прояснение, а преднамерена нервна възбуда, която в своите гърчения търси най-ужасното, за да ни поразии. Ние виждаме, че всичко това е творено по програма, без да е преживяно. А в изкуството, особено в лириката, това е по-отблъскващо от инсценирано раждане. Без съмнение Яворов сам е чувствувал това, когато е казал на проф. Ас. Златаров, че някои от неговите стихотворения трябва съвсем да се забравят.¹

И в действителност, по същото време, когато Яворов е съчинявал тези апокалиптични стихотворения, той публикува два очерка „Пътни бележки“², в които и следа няма от декадентски настроения, в които с увереното самочувствие на човек, разбрал своята висока цена, той непрестанно се шегува ту с тоя, ту с оня, ту с мъжете, ту с жените, ту с влюбените, ту с поетите. В същото време неговите близки и приятели го виждат in p tura в най-добро настроение, жизнерадостен, весел, глумлив, т. е. коренно различен от поета и се чудят на това противоречие, защото наивно вярват, че при всички случаи трябва да има единство между живот и поезия. „Беше ми истински необяснимо — пише М. Кремен — как този „мрачен“ поет не само не скрива здравата, жизнената страна на своята природа, а като че нарочно подчертава бликщите й сили, радостта от съществуването и насладата от всичко, което съставя всекидневния живот — магазините, пробите при шивача, разходките на слънце, смехът, закачките, шегите. . .“³

Разбира се, и най-оптимистично настроеният поет при определени житейски обстоятелства може да стане изразител на мрачни настроения. Убедителен пример за това е Гьоте. Не това е обаче шокиращото във въпросните произведения от втория период на Яворовото лирично твор-

¹ Асен Златаров, Литературно обществени статии, стр. 134.

² „В тренът“, сп. „Мисъл“, 1904 г. и „От обсерваторията до гарата“, сп. „Мисъл“, 1908 г.

³ М. Кремен: Романът на Яворов, изд. „Български писател“, 1959 г., стр. 519.

чество, а онова внушавано с всички средства на поетическата реторика перманентно, неестествено, хиперболизирано страдание.

От Яворов „заразата“¹ се предава на другите наши поети. Но докато той подражава на самите оригинали — Шарл Бодлер, Пол Верлен, Морис Метерлинк, Стефан Маларме, Пол Валери (и на руските им епигони), то голямото мнозинство от останалите доморасли декаденти подражава на Яворов, т. е. на подражателя, без да е преживяло някакво „крушение на социални възгледи“, без да се стряска от „страшната македонска действителност“, без „ужасите и тревогите“, в които Яворов търси обяснение на своята творческа криза. И започва едно модно охкане и хълцане, което, както е известно, след 1905 г. доби масов характер сред нашите поети и което погуби не един талант. Интересно описание на тази епидемия ни дава Михаил Кремен — някогашна нейна жертва. „Увлечението в декадентската поезия бе толкова голямо — пише той, — че почти всички тогавашни писатели — с изключение на Вазов и Пенчо Славейков — се залутаха в това мрачно царство на духа. Западните и руските декаденти станаха наши кумири и виждайки в Яворов представител на тази поезия, започнахме да му подражаваме. Лириката ни се превърна в насилствено човъркане в душата, в себизмъчване, хленчене и безнадеждно отчаяние. Всичко се обличаше в изкълчени, често пъти безсмислени изрази и причудливи стилистични и езикови форми, нарочно изковани и с умисъл замъглявани. Формулата „ще станеш писател само ако има да кажеш нещо ново на света“ — сама по себе си вярна — се превърна във фанатично преклонение пред „модерното“. Лозунгът беше — колкото по-неясно и по-загадъчно, толкова по-ценно и по-значително. Сметна се, че ако искаш да бъдеш „модерен“, трябва да бъдеш парадоксален, нелогичен, неуравновесен, да брътвиш като умопобъркан, да бъдеш непроницаем като оракул, да си едновременно здрав и болен, трезвен и луд — да бъдеш това, което не си“.²

Да, именно „да бъдеш това, което не си“. Защото, за да удовлетвориш идейните и формални изисквания на декадентството трябва или да си поет с болезнено разстроена психика, или да се преструваш, т. е. да заблуждаваш и себе си и читателите си.

VII

Ние се спряхме малко повече на декадентството, понеже на него се вижда най-добре неискреното поетизиране. Тук най-ясно личи как робуването на творческия катехизис принуждава поета да си криви душата, т. е. да си приписва чувства и мисли, които не е преживял.

В действителност историята на поетичното творчество ни разкрива, че това е ставало винаги, когато емоционалният образен свят на един поет, както и своеобразният начин на неговото изразяване добият моден характер и се регламентират от теоретиците на тази мода в строго задължителен литературен канон. В такива случаи под диктовката на един личен вкус се създават обикновени подражателства, в които студената прецизност в имитацията се съчетава със звучно отмерната лъжа.

Не превърна ли строгият литературен етикет на лъжекласицизма и най-съкровените чувства на поетите в преднамерено афектирана поза?

¹ В едно свое писмо до д-р Кръстев, изпратено от Нанси, Яворов пише, че душата му била едно налудничаво дете, заразено от лошите пъпки на своето време.

² М. Кремен, Романът на Яворов, стр. 532.

Нека си спомним колко остроумно Молиер осмя тази лъжепоезия в своята комедия „Мизантроп“. Тук ще приведем оная част, в която главният герой Алцест (т. е. Молиер) изразява откровеното си мнение за любовния сонет на поета Оронт — очевидно типичен представител на ония маниерни поети, които Молиер е имал възможност да наблюдава в изобилие около себе си.

Най-искрено — това е непотребна смет!
От лоши образци сте учили и ето —
сонетът ви звучи изкуствено, превзето.

...
Такъв изиящен стил, такава пищна реч
ласкае, но стои от правдата далеч!
Това е вид игра на думи, празна мода,
в която няма дял човешката природа.
Вкусът на тоя век е лош и опошлял;
дедите бяха с по-прекрасен идеал
и по-добър, според преценката ми скромна,
е старият напев, за който ще напомним.

Ако кралят ми рече:
„Мило дай за мило;
давам ти Париж момче,
дай ми твойта мила!“
Бих му казал: „Кралю Хенрих,
не желая аз Париж!
По ми е в сърцето, хей,
дружката ми мила!“

Стилът е стар, личат и римите едвам,
но чувствувате в тях естествения плам
и те са по-добри, макар че са наивни,
от тоя вид неща, на разума противни.

И след като привежда още веднъж горната простонародна песен, Алцест (т. е. Молиер) заключава, обръщайки се към ласкателя Филинт, който се смее:

Тъй пей едно сърце, в което страст гори...
Да, мило този смях, намирам по-добри
такива стихове, отколкото лъжите
и пищните слова, в които вий блестите.¹

Срещу тази лъжа, изразена в пищни слова, въстана по-късно романтизмът, който обяви за свой творчески принцип индивидуализма, т. е. склонността на поета да говори за себе си непринудено и откровенно. Освободена от скованите норми на лъжекласицизма, новата поезия отхвърли подражанието като извор на вдъхновение и потърси път към интимния свят на поета, към неговите най-съкровени възвращения.

С тези свои черти романтизмът изрази в голяма степен бунтът на възходящата буржоазия срещу духовния гнет на феодализма. Тъкмо поради това обаче той се превърна твърде скоро в литературна школа, която, подписвайки задължителни правила на творчеството, неизбежно създаде една фаланга от епигони, подражаващи тъй раболепно на своите първоучители, както и лъжекласиците подражаваха на античната класика. Това подражателство закономерно роди маниерността и неискре-

¹ Молиер, Мизантроп, превод от Стефан Петров, изд. „Нар. култура“, 1959. стр. 31—32.

ността. И докато един Байрон имаше всички обществени и лични причини да стане певец на мировата скръб, хилядите негови подражатели (днес вече неизвестни) с тогата на скръбта прикриваха най-често собствената си душевна пустота. По същия начин романтичната любовна лирика на Хайне се превърна от неговите некадърни имитатори в сантиментален брътвеж, който принуди великия поет да отбележи саркастично: „Аз посях дракони, а пожънах бълхи“.

Да споменем ли и за анакреонтичната поезия на XVIII век! Дори нейните най-изтъкнати представители са си признавали, че пеят за вино и любов, без да са пили и любили. Когато Лесинг, плащайки данък на модното увлечение по анакреонтизма, е започнал да фабрикува поетични ситуации, при които той се е поставял в ролята на разгулен любовник, неговият баща с основание се е уплашил от „безпътството“ на своя син. Лесинг обаче е побързал да го успокои. „Това са свободни подражания на Анакреон... Мисля, че и най-строгий съдия не би ме обвинил за тях. *Vita v recunda est, musa jocosæ mihi* (животът ми е целомъдрен, само моята муза се шегува). И трябва човек да ме познава зле, за да повярва, че моите чувства хармонират с песните ми“.¹

Тъкмо това несъответствие между чувства и израз характеризира не-ис реността в поетичното творчество. Тя действа противно дори и тогава, когато поетът се мъчи да я разкраси с всички средства на поетичната козметика. Разбира се, за това са най-малко виновни ония, които са подражавани. Тяхното творчество, подготвено от редица социални условия, родено под напора на вътрешна необходимост, е израз на една лична съдба. Те не са могли да бъдат други и поради това над тяхната поезия витае духът на неповторимостта. „Нека почитаме тези поети и им се радваме — пише Хайне — но всяко подражание на тяхната цялост е лъжа, лъжа, която всяко здраво око отгатва и която не може тогава да избегне подигравката“.²

Изобщо в поезията лъжата свива гнездо там, където творецът по силата на едни или други обстоятелства, започне да пее с чужд глас, т. е. да подражава на стил, който не му е свойствен, и на чувства, които не е преживял. Разбира се, следите на това подражателство ще бъдат по-груби или по-неуловими в зависимост от степента, с която поетът се вживява в чуждия емоционален свят, и от неговия поетически талант, който често пъти с пищни словесни фойерверки се стреми да подкупи читателя. Ала професионалната сръчност, колкото и да гланцира външно стиха, не може да му вдъхне живот, ако поетът е бездушно съчинявал. Лишени от естественост, от искрен поетически полет, такива стихове ще приличат на красиви птици с пъстри, но безсилни криле, на декоративни книжни цветя без аромата, който се всмуква от топлината и влагата на родната земя; те ще ни напомнят за ония автоматични пиана, които дори и когато изпълняват най-хубави мелодии, ни държат студени, защото ние не чувствуваме да трепти над тях ръката на човека, който ги одухотворява чрез своя живот.

¹ Цит. по проф. Константин Гълъбов, Лесинг, изд. „Наука и изкуство“, 1957, стр. 55.

² Хайнрих Хайне, Избрани произведения, цит. изд., том I, стр. 250.