

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Георги Цанев

Традиция и новаторство. Два термина, които почти не слизат днес от страниците на периодичните литературни издания в социалистическите страни. Толкова много се разяснява отношението помежду им, толкова спорове се водят около тях — че на мнозина това е може би омръзнало вече. „Аман от тая банална тема“ — ще чуете тук-там да се обаждат някои. Но литературният живот поставя непрекъснато — и понякога твърде настоятелно — „баналната тема“.

Без понятията „традиция“ и „новаторство“ — чието взаимодействие принадлежи към вътрешните закони на литературния процес — не бихме могли да си представим растежа на литературата, не бихме могли да говорим за нейното развитие. Те са диалектически свързани. По своята същност — взети абсолютно — те се отричат взаимно. Между тях се води борба. И все пак едно без друго не могат. Не всяка тенденция и не всяко явление в литературния живот стават традиция — едни отшумяват, без да оставят следа, други имат временно историко-литературно значение. Но някои са перспективни, крият в себе си възможности за нов живот. Едно явление в литературата, една тенденция в нея израства в традиция и придобива трайна историческа цена дотолкова, доколкото може да стане почва, върху която ще разцъфне нова клонка на изкуството. Всяко новаторство получава жизнена сила, когато всмуче сок от здравите корени на прогресивна национална традиция. Това не изключва в никакъв случай влиянието върху нашата литература на известни явления и тенденции от чужди литератури — стига те да не са в противоречие с националните традиции и изобщо с развитието на българската литература. Тоя процес в отношенията между традиция и новаторство обхваща всички компоненти на художественото творчество в неговото развитие.

След известно време новаторството само се превръща в традиция. Не бива да се мисли, че традицията, понеже е нещо установено и повече или по-малко трайно, е винаги консервативна категория. Редица тенденции в литературата (превърнати в традиции) запазват за дълго време своята прогресивност, като видоизменят с течение на времето своето съдържание. Има и други, разбира се, които наистина остаряват, превръщат се в закостенялост, т. е. в спъвало на развитието, от което биват преодо-
лени. В противоречивия литературен живот най-после съществуват и тра-

диции, които са по начало реакционни — и с тях прогресивните тенденции са в непримирима борба.

Следване на известна традиция не значи повторение на нещо казано и сторено по-рано, а възприемане на отношение към действителността и към задачите на изкуството. Завет как да се изпълняват тия задачи. Така, да следва традициите на Вазов — които произхождат от най-значителната част на неговото художествено дело и които можем накъсо да формулираме като демократизъм, народност, хуманизъм, патриотизъм, съвременност — за днешния наш писател значи да възприеме всички тия „лозинки“ (както би казал народният поет) като тенденции и да вложи в тях ново, социалистическо съдържание.

И още една предварителна бележка. Всеки истински писател трябва да дойде с нещо ново в литературата, т. е. нещо свое, което не се среща у другите, да се изяви със свои индивидуални творчески черти. И това определя неговото място и значение като художник на словото, макар и да не го наричаме новатор. Липсва ли това, той ще бъде епигон, който се мъчи да пее с чужди глас, известен вече. Новаторството е много по-широко и по-сложно понятие: то е цялостна идейно-естетическа система или поне се проявява в известни важни посоки на творческата работа. Но във всички случаи разкрива нов път за художествено творчество.

Въпросът за новаторството, — макар и да се злоупотребява често с него, макар понякога да е проява на снобизъм, който се мъчи да ни натрапи чуждото, — е и остава за нас извънредно важен и вълнува справедливо хората на изкуството днес. Защото нашата днешна литература, продължавайки най-хубавите национални традиции, ги оплодява с новаторски търсения. Смятам за една от най-хубавите черти на нашата днешна литература именно това — че тя сериозно и упорито търси нови начини, нови средства, нови похвати, нови образи, нов строеж на художествените творби, за да изрази най-добре онова, което вълнува съвременния социалистически човек и което иде от живота. Подчертавам: от живота — а не от навеи, чужди на нашата социалистическа действителност. Богатият и усложнен живот е, който трябва да импулсира към нови търсения, а не подражанието на моди или просто желанието за оригиналничене. Новаторските търсения са естествено и органически свързани с целия наш обществен строй — новаторски по своята същина.

Но от новаторството на нашия строй не следва механически новаторският облик и на литературата. Тук са нужни творческите усилия на ония, които създават художествените произведения — писателите. За тях — перифразирайки една мисъл на Ал. Фадеев за съветските писатели — ние бихме могли да кажем: на нашите днешни писатели се падна трудната задача, която е същевременно и чест, първи у нас да пресъздадат художествено един съвършено нов, невиджан досега свят, нови отношения, нови хора. И бихме прибавили: самият тоя свят, с цялата душевност на човека в него, като обект на изкуството е вече новаторска категория. Но това не е достатъчно. Писателите са, които съзнателно ще потърсят (ако използваме един библейски образ) нови мехове за новото вино. Те са, които ще трябва да усетят с цялото си художническо същество кое измежду завещаното от дългогодишния естетически опит на народа в лицето на най-добрите му представители могат да възприемат и творчески преработят под светлината на новата социалистическа естетика, за да го превърнат в свое, наситено с духа на новото време. Още по-внимателен

и строг поглед е необходим, когато става дума за следване на новаторски прояви от чужди литератури.

Трябва да се има предвид и това — че новаторските стремежи обхващат художественото произведение като единство на съдържание и форма. Те нямат нищо общо с формалистическите словесни фокуси, но те са чужди и на вулгарно-социологическата опростителска теза, че щом идейността на произведенията е комунистическа, те са вече новаторски. Ако за някогашните пионери на социалистическата литература — за талантливите — това беше достатъчно, днес — не. Отдавна, още от Смирненски, новото колективистично съзнание, комунистическата идейност, комунистическата партийност, борческият революционен патос са присъщи на нашата революционна литература (с всички ония модификации, които времето налага). За днешната ни литература всички тия категории са вече плодни наследени революционни традиции, в които тя внася, разбира се, във връзка с днешната обществена действителност, новаторски елементи. Нашата социалистическа литература от двадесетте години най-вече поради тия си черти беше новаторска в сравнение с литературата на критическия реализъм и с демократичната антифашистка литература. Днешната българска литература — като наследява тия черти, като открива и други свързани с нашата съвременност — е длъжна да потърси нови завоевания във формата, в която ще ги въплъти, да открие нови творчески похвати и поетични средства — както направиха през 30-те и началото на 40-те години Никола Вапцаров в „Моторни песни“ и Христо Радевски във „Въздух недостигаше“. Литературата на социалистическия реализъм днес трябва да бъде новаторска в сравнение не само с предишната демократична литература, но и с по-раншните етапи на своето собствено развитие. Това не значи, че не бива да ѝ се сочат като пример за следване поети като Смирненски и Вапцаров. Напротив — тъкмо от тях трябва да се учат нашите днешни писатели в своя устрем към по-високо художествено майсторство. Те трябва да потърсят нови форми за новото съвременно съдържание. Изобщо истински новатор е той, който не повтаря откритията на своите предшественици, а сам открива, сам създава нови естетически ценности.

Нашата партия винаги е поощрявала новаторството в изкуството и литературата. Разбира се, истинското — не лъженоваторството! Защото историята на литературата показва — и днешният литературен живот потвърждава — че истинското новаторство е съпътствувано почти винаги от лъженоваторство, под което често се крие пакостното влияние на буржоазната идеология. Истинското новаторство се ражда — както вече намерих — от нуждите на живота, като отражение на нови явления на действителността, продиктувано е от стремежите на твореца да създаде произведения, които да въздействуват най-силно и най-сигурно върху днешния човек и да го възпитават в комунистически дух. На литературата ние възлагаме обществено-възпитателна мисия и художникът на словото търси най-действените средства, похвати и образи, за да изпълни по-резултатно тая мисия. В тая си изобретателска и откривателска дейност той тръгва от познат сигурен бряг — брега на прогресивната традиция, за да намери нови пътища за творчество.

Истинското новаторство — при което произведенията са проникнати от комунистическа партийност — се противопоставя на посредствените, схематичните, лишените от творчески огън съчинения. Новаторските търсения в нашата днешна литература стават от естетическите позиции на социалистическия реализъм. Критерият за тяхната сила и правилност е

въздействието на произведението върху човека. Повишава ли неговата нравствена енергия, възвисява ли неговия дух като комунист, стимулира ли неговата воля — накъсо казано: обогатява ли неговата комунистическа душевност — новаторството е истинско и постига своята цел.

Всички други експерименти, при които произведенията са изпълнени с черен песимизъм, превърнат в отчаяна философия на живота, с упадъчни идеи и настроения, произведения, лишени от народност и партийност, са лъжениоваторство. Те са плод на чуждо влияние, подражание на образци от западноевропейската буржоазна литература. В това отношение развитието на българската литература от началото на XX в. насам е твърде поучително. В нея можем да намерим интересни примери, които илюстрират тъкмо мисълта, че когато новаторските стремежи са свързани с прогресивна традиция, са винаги плодотворни, а когато се внасят идейно-естетически елементи, чужди на нашия живот, упадъчни по своята същност — се създават фалшиви или упадъчни произведения.

Сега, когато търсенията, експериментите на ония, които са се смятали за новатори в миналото, са отшумели, когато борбите между различните литературни школи и течения отдавна са затихнали, ние бихме могли спокойно да преценим резултатите. Днес, въоръжени с марксистко-ленинския научен метод и окрили от атмосферата на свободни търсения след XX и XXII конгрес на КПСС и Априлския пленум и VIII конгрес на БКП — ние би трябвало наново да прегледаме някои по-особени моменти от нашето литературно наследство. От позициите на историята — регистрирала, въпреки субективните намерения на борещите се традиционалисти и новатори, годното за живот, — ние можем спокойно да погледнем на фактите. Обективната мярка на развитието ще ни покаже кое си остава като трайна традиция, кои новаторски тенденции са дали здрав плод и сами са се превърнали в традиция и кое, дошло с претенции за новаторство, е отдавна вече мъртво, без дори да е било някога истински живо. Няма защо да се боим да отхвърлим повторно онова, което е в идейно-естетическо противоречие с нашата литература и представя явен израз на буржоазна идеология, от една страна, а от друга, ако има все още нещо ценно, неприбрано в съкровищницата на нашата национална литература, да го приберем. Нека не забравяме, че искрените творчески търсения, сериозните експерименти — дори когато са извършвани от позициите на едно по същество упадъчно течение — не остават без следи в литературния процес и в творчеството на съответния автор. И тия следи може, при известни условия, да бъдат положителни. Постиженията във всички случаи са конкретни, свързани с творческата личност на автора. Аз не мога тук — и не си поставям за цел — да направя изцяло тая преоценка, няма да се спирам и на всички новаторски опити. Ще считам задачата си за постигната, ако поне поставя известни важни въпроси.

*

Терминът „новаторство“ влезе в нашата литературна лексика не много отдавна. Но неговият смисъл прозира още в някои писания на д-р Кръстев в борбата му против Вазов. Когато редакторът на „Мисъл“ в книгата си „Млади и стари“ (1907) раздели българските писатели на две противоположни категории — „млади“ и „стари“; когато обяви Вазов за „живеещ още в „опълченската епоха“ на нашата литература, т. е. за отдавна надживян, и когато се провъзгласи за „херолд на новото и по-висшето“ — той

очевидно мислеше за традиционна литература и за новаторска. Представител на старата, традиционната литература беше Иван Вазов, а на новаторската — преди всичко Пенчо Славейков, „невенчания крал на младите и изобщо на днешната българска литература“. Вместо за новаторство, Кръстев говори за „обновление“. Славейков, според него, имал значение като „инициатор на онова обновление (к. м.) в нашата поезия чрез народната песен, което той започна със своите К о л е д а р и“. Обновлението се състои в това, че поетите заемат образи и мотиви от народната песен. Основното домогване на младите — продължава техният „херолд“ — „трябва да бъде не само да присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеи (стремление общо на всички модерни литературни и обществени движения), но преди всичко да внесат в нашата поезия национално схващане на живота, да използват за художнически цели мирогледа на българина, както той е отразен в колективния продукт на народната душа, — българската народна песен“.¹

Така характеризира Кръстев обновлението, което „младите“ внасят в българската литература, като има предвид П. П. Славейков и П. Ю. Тодоров. При това Пенчо Славейков, макар според него да създава „нова ера“ в българската литература, тук е само начинател (първ създава образец за използване на мотиви из народната песен). Начинател на нещо, което след него „добива неочаквано бързо и мощно развитие“. Заслуга за това „мощно развитие“ имал Петко Тодоров. „Особената заслуга на П. Ю. Тодоров за този процес на обновление на новата българска поезия е тая, че онова, което у Славейков е само една обща тенденция, . . . у него се явява като главна, систематически преследвана цел; . . . което у Славейков е още желание, у него е вече д о б и л о р е а л и з а ц и я“.²

Преди да разтълкуваме тази характеристика на „младите“, трябва да отбележим, че почти всички теоретични положения в нея — и деление то на млади и стари, и връзката на поетите с народната песен като „най-главна отличителна черта на младите“, и общочовешките идеи, и отразеният в народната песен мироглед на българина — са заети от статиите на Пенчо Славейков „Блянове на модерен поет“ (1903) и „Българската поезия преди и сега“ (1906).

Характеристиката, която Кръстев прави на обновлението — или новаторството на „младите“, както бихме казали днес, — съдържа и верни, и неправилни положения, и прогресивни, и реакционни мисли. Вярно е, че Пенчо Славейков и П. Ю. Тодоров заемат за свои художествени цели образи и мотиви от народното песенно творчество, като се стремят да внесат в нашата поезия национално схващане на живота. Вярно е, че П. Ю. Тодоров бе направил народното творчество главна област, от която „систематически“ черпи материал за творчество. Но не е вярно, че Пенчо Славейков е само „инициатор“. Голяма част от неговото творчество обхваща произведения — и то едни от най-хубавите — в които се използват образи, мотиви, материали изобщо от народното творчество. Но не въпрос за количеството. По-важно е друго: неправилно е да се изравняват в случая творческите методи и постиженията на двамата автори. Неправилно е схващането на д-р Кръстев, че отношението на П. П. Славейков и П. Ю. Тодоров към народното творчество като извор на мотиви

¹ В. Миролубов, Млади и стари, 1907, стр. XX, XXII—XXIII.

² Там, стр. 92.

и образи било едно и също. Защото, преди всичко Славейков се учи наистина от народната песен на реалистично вглеждане в народната душа и простота в израза. А когато заема образи и мотиви от народните творения, той не само създава оригинални — в нов, съвременен поетичен стил — творби, но се и съобразява с психологията на българина от онова време. Той се стреми да долови наистина националните особености на българина от оная далечна патриархална епоха — и постига това. Типичен пример е „Ралица“, в която убедително, с дълбоко психологическо проникновение, с рядко хубави художествени средства, сами изпълнени с народностно съдържание, и с оригинални похвати създава образа на българката, възплътила черти на нашата национална психология: упорита воля да се надмогнат тежките беди и запазена въпреки всичко жизнерадост. Черти от националния български характер са възплътени и в други произведения на Славейков — „Бойко“, „Коледари“, „Епиталамии“ и дори „Псалом на поета“, макар там на пръв план да е съкровено, интимното. Във всички тия и в много други подобни произведения Пенчо Славейков внася действително „национално схващане на живота“. Те са новаторски и поради новото идейно-емоционално съдържание, и поради своята форма, за която авторът полага специални грижи. Те са създадени по метода на един реализъм, който обхваща в себе си романтиката на миналото и обръща главно и задълбочено внимание върху вътрешния свят на българина. Славейков намери нов поетичен език и в лирико-епичната форма на поемата ни остави творби, които се отличават решително от произведенията на Вазов. Художественото мислене на Славейков е друго. Вазов мислеше още с художествените категории на възрожденската епоха, при което в центъра е народът и всичко се свързва с него. Пенчо Славейков, за когото народният живот е също така обект на художествено изображение, слага особен акцент върху личния вътрешен свят на своите герои — търси в тях човешкото, нравствената същност, духовните копнежи. Тоя специален интерес към психологичното и етичното у човека е новото, което внася Пенчо Славейков в българската литература. Това обаче нито отрича, нито дори омаловажава творчеството на Вазов. И тук беше страшното — и пакостно — заблуждение и на Кръстев, и на Славейков: те мислеха, че авторът на „Епопея на забравените“, „Немили-недраги“, „Под игото“ и толкова други високохудожествени произведения има само временно историко-литературно значение. Вазов си остана все така мощен и велик — незасегнат от язвителните закачки на Славейков и острите, но неубедителни критики на Кръстев. Духът на неговото творчество е жив и днес, — и тъкмо днес възбужда душите и сърцата.

Успехът на Пенчо Славейков в тия му новаторски стремежи се дължи преди всичко на това, че той се свързва близко с народния живот, като се съобразяваше с нравствения кодекс на тогавашния човек и с неговата психология; свърза се и с народното творчество, чиито традиции в изображението на българина продължи, — разбира се, по свой, индивидуален начин.

Друго е отношението на П. Ю. Тодоров към народното творчество. Други са и творческите му постижения. Не става дума за идилии като „Сенокос“, „Овчари“, „На прозореца“ и др. — просто и поетично възсъздадени образи и картини — жизннерадостни и трагични — из народния живот. Става дума за ония произведения, в които авторът иска да въведе нови герои — възплъщение на младост и волност, на свободен дух. Когато все пак се придържа в народния бит, той създава и тук приемливи, общо

взето, образи, каквито са героите в „Несретник“ и „Гусларева майка“. Той намира психологическа основа в самия бит за изграждане на своите герои. Но когато се откъсва от навиците, обичаите, морала на народа, когато забравя или самонадеяно пренебрегва чистата и девствена душа на българина и българката от онова време — той изпада във фалш и истинско лъженоваторство. Такъв е случаят с произведения като „Над черкова“, „Мечкар“, „Една“, „Слънчова женитба“ и др. В своето новаторство при изпълнение на художествената цел тук Петко Тодоров присажда върху примитивната, патриархална духовна природа на някогашните български селяни модернистични, крайно индивидуалистични идеи от ибсеновски тип. И се получава нещо удивително негодно като художествено творчество. Въплъщението на индивидуалистични идеи в „Една“ звучи като смехотворна история. Толкова неестествено е разказаното. „Слънчова женитба“ отблъсква със своята маниерност в излагането на нещо безкрайно скучно и неубедително. И към всичко — тоя изкуствен език, с който поетизира живота Петко Тодоров. Достатъчно е да сравним насилената символизация в „Над черкова“ с простия, задушевен, вълнуващ стих на „Неразделни“ от Пенчо Славейков, за да се види де е истинското изкуство и де са съетните напъни за някакво модерно изкуство. Не напразно „Неразделни“ влезе в народа като обикната и широко разпространена песен. Бихме могли да сравним и индивидуалистичната лъжа на ибсеновските книжни хватки в „Мечкар“ с ония изключително силни, взети от живота, незабравими образи, с които се дава израз на волния непокорен дух на жената, на копнежа ѝ да се освободи от всички прегради и ограничения на еснафщината в „Стихи“ на Багряна. Някои от тия идилии (вероятно „Мечкар“, „Райския ключар“, „Над черкова“ или други подобни) са предлагани на сп. „Ново време“, но неприети.¹ Димитър Благоев ги нарича направо „глупави декадентски произведения“.²

За жалост сам Пенчо Славейков, който пръв разви теорията за „младите“ поети, силно надценява тия идилии на Петко Тодоров. Като разглежда „Над черкова“, „Райския ключар“ и драмата „Зидари“, той нарича автора „модерен поет“, „певец на „модерната душа“.³ Не е чудно, че у нас още оттогава у някои се е създал такъв ужас от всеки модернизъм. . . . Първата и основна вина за това има Петко Тодоров.

Така е, когато се хвърлят чужди семена върху нашата национална почва, без да се съобразяваме с това, дали са пригодни те за нея. Какви бяха тия семена?

Задачата, формулирана от д-р Кръстев пред „младите“, беше — „да присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеи“. На пръв поглед задача много хубава, срещу която не може да се възрази нищо. Но какво всъщност разбираше „херолдът“ на „младите“ под „общочовешки хуманитарни идеи“, които били „стремление общо на всички модерни литературни и обществени движения“? Отговорът се крие в някои от критиките му за „младите“. В статията „Певец на воля и младост“ навсякъде, където разглежда или поменава „Слънчова женитба“, Кръстев определя три пъти основната същност на тая „поема“, която очевидно той смята

¹ Ново време, 1904; Д. Благоев, Литературно-критически статии, 1951, стр. 353.

² Ново време, кн. 11—12, 1904; Д. Благоев, ц. кн., стр. 357.

³ „Блянове на модерен поет“, Събр. съч., т. V, стр. 67. — Три години по-късно (1906) в статията си „Българската поезия преди и сега“ Славейков прибавя към тия произведения „Самодива“ и „Слънчова женитба“, в която вижда „най-хубаво конципирана поема на български, а при това една от най-лошо написаните негови работи“ (стр. 201).

представителна за творчеството на „младите“. Първото определение гласи: Процесът на възсъздаване и обновление на мотиви от народната поезия „достига в „Слънчова женитба“ до своя връх и излиза далеч из тесните рамки на българския живот: от нея ни лъхти общочовешки живот“ (к. м.)¹. Дотук все още нищо особено: нали беше казано, че младите ще присадят у нас „общочовешки хуманитарни идеи“. Ето го общочовешкото. Но в какво се състои хуманитарното и изобщо какъв характер имат общочовешките идеи? Това ни обяснява на друго място авторът. Той посочва, че драмата „Зидари“ завършва „с защитата на правата на индивидуума против посяганията на обществото“ и казва, че това е указание за идейния развой на автора към индивидуализъм. „Онзи индивидуализъм, който минува като червена лента през повечето от мъничките идилии-песни“ на Тодоров, получава „висше развитие“ в „Самодива“ и „Страхил“, „а в „Слънчова женитба“ се издига... до изчезване на социалното в най-висшото проявление на индивидуална мощ“ (к. м.)². И най-после е подчертано, че „Слънчова женитба“ е „една апотеоза на индивидуализма“³. Съвършено ясно е, че идейната същност на „обновлението“, за което имал особена заслуга Петко Тодоров и което било характерен белег на „новата ера“, създадена от Пенчо Славейков, е индивидуализмът. Това е първата проява на модернизма у нас.

А как са присадени „общочовешките хуманитарни идеи“ у Пенчо Славейков? Авторът на „Епически песни“ и „На острова на блажените“ е много по-богата и по-широка творческа натура. Вярно е, че и той става апологет на индивидуализма, поклонник на Ницше. Това е широко известно и няма защо да го доказвам. Но, известни са също така неговите изявления, че „животът е, който дава живот на поезията“ и „личното вдъхновение да е подбуда за творчество, действителността — единствен предмет за наблюдение. Така и само така възникват творения, в които реализмът върви ръка за ръка с висшите стремления на идеалния дух, както вървят те и в живота“⁴. И още много изказвания има у Пенчо Славейков в този смисъл. Известно е, че той е написал и редица произведения с индивидуалистична идейност. Но огромната част от неговото творчество — най-хубавата — е проникната с хуманизъм, демократизъм, с любов към народа и вяра в неговата творческа сила. От изповедите на поета знаем, че той се е учил най-напред от руските писатели — демократи и реалисти, от които е усвоил принципа да търси „човека и в звяра“ — хуманистичен общочовешки принцип. Нещо, което виждаме така бляскаво изпълнено в поемата „Бойко“. Имайки предвид противоречивите влияния, които е изпитал, ние бихме могли да кажем: там, гдето Пенчо Славейков се е учил от Христо Ботев и Петко Славейков и е доразвивал творчески техни традиции, и особено традиции на най-трайния си учител — народната песен, и върху тия традиции е присаждал наученото от големите руски писатели и немските поети Гьоте и Хайне, — там той е създал високохудожествени произведения. В тия случаи, които обхващат най-добрия и голям дял от творчеството му, той наистина съединява националното и общочовешкото. Дето обаче се откъсва от националната основа и пренася чуждите на бъл-

¹ В. Миролубов, Млади и стари, стр. 78.

² Там, стр. 63, 64.

³ Там, стр. 92.

⁴ Българската поезия преди и сега, ц. кн., стр. 187.

гарския дух ницшеански идеи, произведенията му остават встрани и дори
влизат в противоречие с прогресивния развой на нашата литература.

Сам Пенчо Славейков, който влага общочовешки идеи в редица свои поеми с чужди герои, подчертава, че в някои от тях е възплътил в образа на чуждите герои наши национални черти. И сочи за пример „Сърце на сърцата“, в която е дал израз на българската „жизнерадост“, също както и в „Псалом на поета“, произведение с български материал. И това е хубавата страна на тия му поеми — противопоставена на индивидуалистичната и мистична същност на други поеми като „Химни за смъртта на свърхчовека“. Но Славейков се заблуждава, когато мисли, че същото било и в „Симфония на безнадеждността“ — и в нея бил искал да представи не Прометей, а — чрез него — „оная жизнерадост, оная жилава упорита вяра в себе си, които са кардинални черти в националния ни характер“.¹ Въпреки блестящия, пластичен и рядко красив стих на поемата, — впечатлението от нея е най-нерадостно. Въпреки силните думи, с които Прометей показва своята упоритост и презрение към бедите, — като художествена идея се налага друго: че всички промени в човешката история означават „победа на мрак над мрака“. Една дълбоко песимистична идея. Човешкият дух прокліна Прометей и го нарича свой „най-жесток джелат“, че му е дал съзнание, светлина.

¹ Българската поезия преди и сега. Събр. съч., т. V, 1959, стр. 186 и 184.

Яворова и Христова. Всичко родено не за живот и отдавна умряло в Европа днес влиза на мода у нас.¹

Символизмът — който авторът на „Епически песни“ осъжда така остро и категорично — е втората, много по-широка, със сериозни последици за българската литература, проява на модернизма у нас. Собствено, той е продължение на индивидуализма — със същата, общо взето, философска основа, но с друга поетика. Той отдавна е умрял като движение — но той остави явни следи в нашата поезия. За него като литературно течение, взето с най-общите си черти и особено с философската си основа, представителите на марксистическото литературознание са единодушни в преценката му като израз на упадъка на буржоазната култура. Но, като изхождаме от правилното положение, че е упадъчно течение, трябва да имаме предвид, че символизмът във всяка отделна страна има свой особен характер, обусловен от обществения условия, при които се развива съответната национална литература.² Нещо повече: дори в една и съща страна той не е единен. Макар че почти у всички негови представители се срещат еднакви мотиви, настроения, изразни средства и поетични образи, у всеки отделен поет всичко това като поетично цяло придобива специфична реализация, в зависимост от неговата творческа природа, лична съдба и литературно възпитание. Един е Брюсов, друг е Блок, различен от тях е Андрей Бели или Федор Сологуб в руската литература. У нас не приличат един на друг Теодор Траянов, Николай Лилиев, Людмил Стоянов и Христо Ясенев — независимо от това, че у всички има редица общи черти на символистичната школа, общи мотиви, дошли от Яворов. И когато се говори, че у някои автори символистичната поезия е израз на недоволство от буржоазния свят, трябва да се разбира, че това израз е свързан не със самата идейно-естетическа същност на символизма, а с личността на поета. И още: не че в поезията направо е изразено недоволство, а самото бягство от реалния живот в някакъв призрачен, най-субективен свят — бягство, характерно за символистите — означава отвращение от буржоазния обществен и личен морал или поне неприемане на този морал. (Принципно положение, което не изключва и пряк израз на недоволство или разочарование от окръжаващата действителност, какъвто се среща у някои символисти.) Това можем да почувствуваме и в стиховете на Яворов от втория период, и особено в поезията на Лилиев и Дебелянов. Но не у всички символисти имаме работа с подобно недоволство. Въпросът е важен и би изисквал специално изследване. Още повече, като се има предвид отношението на марксистическата критика към Верлен, Рембо и други символисти във Франция, към Блок и Брюсов в руската литература. Тук нас ни интересува друго: какво е отношението на българските символисти, които дойдоха с претенцията на новатори, към националните литературни традиции. Думата е за ония поети, които започнаха като символисти, т. е. дошлите след Яворов.

На въпроса какво трябва да бъде изкуството — общочовешко или национално — теоретикът и защитникът на символизма у нас Иван Радославов в 1912 г. отговаря: „Изкуството не е нито едното, нито другото. Самото то е единно, универсално, навсякъде и винаги. Тъй единно, както е единен неговият неизсушим източник на художествено творчество — чо-

¹ Българската поезия преди и сега. Събр. съч., т. V, стр. 410.

² Вж. „Съдбата на българския символизъм“ в: Георги Цанев, Проблеми на днешната българска литература, 1939, стр. 5—6.

вешкият дух.¹ След това авторът се мъчи да изясни и направи правдоподобна тая метафизическа формула, като признава, че всяка литература отразява национални особености, че „истинското произведение на изкуството е колкото общочовешко, толкова и национално“.² И пр. Но че това си остават само фрази, зад които не стои никакво, дори и за автора, ясно съдържание, личи от заканата му в същата статия, че е готов да открие „елемент дълбоко български в *Regina mortua*“ на Траянов — даже в по-голяма степен „отколкото в кой да е от епигоните на Вазова, чиято националност в произведенията се изчерпва в заглавията само“.³ Да оставим настрана „епигоните“ — нас ни интересуват творците. Интересува ни и заканата на Радославов да открие нещо национално (освен езика) в *Regina mortua*, на която, за разлика от творбите на Вазов, дори заглавието не е национално! За съдържанието — и да не говорим. Каквито и сонди да пускаш, колкото и дълбоко да ги забиваш, няма да откриеш нищо близко нито с българската действителност изобщо, нито с психиката, с духовния живот на българина в тая типично символистическа книга. Съзнавайки, че не може да отхвърли ролята на традицията, ако иска да покаже жизнената сила и творческата правоспособност на едно литературно движение, Радославов по-късно, в 1935 г., пише за символизма: „Дълго време се говори за екзотичността на движението. Обаче времето показва, че то съставя в своя дух една органическа проява на националната ни същност. Българският символизъм е приемник на заветите в предшествуващата българска литература. Той изхожда [от!] и е кръвно свързан с Ботева, Пенчо Славейкова и Яворова — най-непосредствените и близки нему“.⁴ Разбира се, авторът не прави и опит да докаже конкретно какво общо има символизмът с „националната ни същност“. Не би и могъл да направи това: всеки подобен опит би го довел до хумористични положения (когато се касае до националната същност на българина, а не до някои традиции във формата, дето има известна приемственост).⁵ Българският символист до войните — и особено Теодор Траянов и Людмил Стоянов — беше напълно чужд на българската действителност. Толкова чужд, че дори когато гледаше Витоша или Люлин, той виждаше Египет — както заявява в едно стихотворение Людмил Стоянов през символистичния си период.⁶ И тъкмо зарад тая отчужденост на нашите символисти от живота и душата на българина, Иван Вазов в 1910 г. в предговора на „Легенди при

¹ Иван Радославов, Идеи и критика, 1921, стр. 89.

² Там, стр. 91.

³ Там, стр. 92.

⁴ Иван Радославов, Българска литература, 1935, стр. 195.

⁵ Предполагането на Гео Милев в предговора към „Антология на българската поезия“ (1925), стр. 11 — че страданието, „постоянна тема у Яворов“, било „колективното и ародно страдание на миналото — тъмно наследство в душата на поета“, — е чиста метафизика, която не би могла с нищо да се докаже. Хубаво като поетически мотив — да се напише стихотворение — но не като израз на една истина!

⁶ Повее остър есенник; потулен
денят загасна, бавно занемя,
и диска меден тихо се засмя,
обгърна Витоша, целуна Люлин.

Ти зърна как звездите искри сипят,
но ти не трепна, не пророни звук.
Да! Твоят сън далеко бе оттук —
и в погледа ти светеше Египет.
(„Видения на кръстопът“, 1914, стр. 37).

Царевец“ нарече тяхната поезия „космополитична, студена, небългарска“.¹ През войните всички (освен Гео Милев) нарушиха каноните на своята антропообществена школа и се отзоваха на войната — в едни случаи като шовинисти и патриотари, в други — като хуманисти.

Ако трябва да търсим връзки с живота и отражение на своя лична съдба, преживявания, изразени с искрения, топъл и вълнуващ глас на истинския поет — това ще намерим у Николай Лилив, у Христо Ясенев и най-вече у Димчо Дебелянов, у когото, както вече е прието от всички, имаше само известен увлеченият от символизма — иначе, общо взето, творчеството му е реалистично с много елементи на романтизъм.

В мисълта на Радославов има само една истина — или по-точно полупристина: че символистите изхождат от Пенчо Славейков и Яворов. Пенчо Славейков е признат техен учител, но с индивидуалистическите си и естетски увлечения², а П. К. Яворов — с „Безсъници“. Пак в желанието си да свърже някак си символизма с най-значителното в българската литература, Радославов пише специална статия „Вазов и ние“, в която твърди, че символистите не отричали Вазов. Нещо повече: „Вършейки своето дело, българските модернисти тласкат българската литература към нови хоризонти и се издължават по този начин на своя далечен у ч и т е л“ (к. м.).³ Но... само няколко реда преди да провъзгласи Вазов за учител (което с нищо не доказва), Радославов изяснява, че той не може да бъде отричан, но можело да бъде отричана „вазовщината“. И като знаем, че дълги години под този термин — употребяван като хула — се разбираше всичко онова, което съставя същината на Вазовото творчество: патриотизмът, връзката с народа, преклонението пред неговото минало и нравствени добродетели, темите на национално-революционните борби, хуманистичният и обществен патос и др. п. — лесно ще разберем, че Вазов не е и не е могъл да бъде никакъв, даже „далечен“ учител на символистите като с и м в о л и с т и. Не току-така той до последните дни на живота си се бореше против символизма и всички упадъчни течения. Само Гео Милев го признава — и то едва в 1925 г. — когато сам пише произведения с граждански патос.

Истината е, че символистите и експресионистите — дори и когато правеха известни уговорки — не приемаха, че продължават някакви национални традиции. Напротив, — те се бореха против всяка традиция. Най-определено изрази това Гео Милев, който не хитруваше и винаги даваше на своите схващания категорични, резки формулировки. Като се пита над какви вълни е понесен корабът на българската литература, към какви брегове е напътен, той отговаря: че тя трябва да достигне „брега на изкуството — чистото изкуство“. Повтарянето тук на „изкуство“, с определението „чисто“ не е само стилистичен похват: авторът иска да каже, че истинско изкуство е чистото изкуство. И това е именно символизмът. Но, за да стигне до него, българската литература трябва „да излезе вън от себе си: вън от традицията на националното, съвременното и популярното“. Към това „са насочени стремленията на една група български писатели, които сивата мъгла на епитетите нарича „модернисти“.“⁴ И после повтаря същността на оная форму-

¹ Иван Вазов, Събр. съч., т. IV, 1956, стр. 259.

² Гео Милев дори не го признава за поет. Той пише изрично: „Пенчо Славейков не беше поет“. Неговото значение „в българската литература почва върху неговата естетическа проповед“, с която „сложи (!) Вазовата традиция“. (Антология на българската поезия, стр. 8, 9, 10).

³ Идеи и критика, стр. 103.

⁴ Везни, г. I, 1919, кн. 2, стр. 17.

лировка, която видяхме и у Радославов: „Не съществува „модернизъм“, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано Изкуство, юнифицирана Естетика [с главни И и Е!]. . . Трябва и ние да напуснем брега на традицията — индивидуална или национална.“¹ Като подхвърля, че не съществува модернизъм, а малко след това, и че не съществува символизъм, той иска да изтъкне една според него неоторима истина: че всяко истинско изкуство е модернизъм, който обхваща символизма в поезията и експресионизма в изобразителното изкуство. Яворов пръв скъсал с традицията на националното, съвременното, популярното, която Гео Милев съвсем правилно вижда в „Калиопа“ и „Арменци“. На друго място пък твърди, че школата на символизма не съществува, но неговият родоначалник Маларме бил „първоизточник на цялото съвременно изкуство, тласък на неговото сегашно и бъдеще развитие“. Като наследник на символизма Гео Милев издига експресионизма: „безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име Експресионизъм, черпят от Маларме сила за своя устрем. . .“²

В традицията влизаше реализмът — и символистите се бореха против него; влизаха демократизмът и народностният характер на литературата — и символистите отричаха тях качества на художественото творчество. Лозунгът на Вазов — пишеше в 1920 г. Людмил Стоянов — беше: „Аз — с Народа. Обаче знайно е каква неодолима стихия е Народа и колко пагубно е неговото непосредствено влияние върху душата на художника. Три врага познава художникът, казва един критик: Царя, Папата и Народа: единият взима тялото му, другият взима душата му, третият — и тялото и душата“.³ И тъкмо този грях имал Вазов — че принизил светлото име на изкуството — като повлякъл по площадите неговия висок култ и осквернил неговата „пурпурна мантия“. С пурпурната мантия на царете покриваха символистите своето изкуство, за да покажат, че то няма нищо общо с народа. Гео Милев в първия период на своята дейност също така се обяви против Вазов. Той не отричаше неговите заслуги в миналото. Но времето си било казало „своята заповед: Вазовщината трябва да напусне и театъра, и литературата“.⁴ За всички модернисти Вазов — това значеше литература близка до живота и душата на народа, понятна на народа. А според тях новото, т. е. истинското изкуство не е достъпно за всички. То е загадка, тайна, според Гео Милев. То е нещо абсолютно, вън от народа, вън от националния и обществен живот. Неговите извори се крият не в действителността, „а в свръхдействителния мир на нашите абстракции, на неизразимото“⁵. „Новото изкуство е фрагментарно.“ А фрагмент значи — „да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета“. „Едно художествено произведение е построено не върху ясни, логични елементи, а върху далечни психологически асоциации. Колкото асоциациите са по-далечни, толкова изкуството е по-фрагментарно.“ И колкото е по-разпокъсано от гледището на нормалната човешка логика, толкова е „по-сгъстено“ от стилно гледище. По-нататък Гео Милев в своята програмна за новаторството статия „Фрагментът“ обяснява, че тук не се касае за асоциации, с които си служи всеки поет-реалист, из-

¹ Везни, г. I, кн. 2, стр. 18.

² Везни, г. I, кн. 7, стр. 192.

³ Везни, г. II, кн. 1, стр. 34.

⁴ Везни, г. II, кн. 4—5, стр. 172.

⁵ Везни, г. I, кн. 3, стр. 71.

ползувал наблюденията си над действителността, за да създаде художествено произведение, внушаващо илюзия на живот. Тук се касае за „голяма душевна чувствителност“, т. е. за и н т у и ц и я, с помощта на която художникът създава „изкуство от далечни, алогични — граничещи с абстракцията — асоциативни елементи: изкуство на а л ю з и я т а: „символизъм“. „Изкуството — било то „символизъм“ (в поезията) или „експресионизъм“ (в живописа) действа като с интуитивни символи“. ¹ Не напомним ли ни тия теории до голяма степен онова, което се говори и твори днес от представителите на абстракционизма и асоциативното изкуство? Такава беше поезията на самия Гео Милев в стихосбирката „Жестокият пръстен“ (1920).

Всички тия теории на Гео Милев, защитник на символизма и експресионизма, писанията на Иван Радославов и други вестители на новаторското изкуство, практиката на самите поети биха нанесли много по-големи поражения — от ония, които вече нанесоха, — ако динамичното, бурно развитие на обществената действителност не хвърли светлина пред очите на най-искрено търсещите и най-чувствителните към обществените събития. Такъв искрено търсещ беше Гео Милев, най-бързо развиващият се — поетът, който изхарчи много усилия да търси ново изкуство, за да стигне най-после в поемата си „Септември“ до истински новото изкуство на революционната работническа класа. Неговият прогресивен развой е известен, както е известен и развойът към реалистични естетически позиции и революционна идейност на Христо Ясенев и Людмил Стоянов. И аз няма да повтарям известното. Искам да обърна внимание на други страни в отношението между традиция и новаторство.

Напразно българските символисти, дошли след Яворов, отричаха теоретически всякакви традиции. Животът е по-силен от субективните намерения на хората. Известно е — и символистите не скриваха това, — че те, зовейки към напускане на националното, бяха възприели традиции от чуждите литератури — традициите на френския, немския и руския символизъм, а по-късно и на немския експресионизъм. И то тогава, когато символистичните традиции в собствената родина на символизма — Франция — бяха почти заглъхнали. Нашите символисти ги възприеха като чужда мода, която се опитаха да подмладят, като ѝ преляха кръв от свои родни традиции: те продължаваха, всеки по свой начин, индивидуалистичните и естетски тенденции у Пенчо Славейков и някои основни мотиви в стихотворенията от втория период на родоначалника на символизма у нас Яворов. Разбира се, тия техни домашни учители бяха преди това сами ученици на чужденци. Но те — авторите на „Ралица“ и „Градушка“ — бяха в най-значителната и най-хубавата част от своите произведения дълбоко свързани с живота и душата на нашия народ и поради това — въпреки опустошенията на индивидуализма в делото на Славейков и на символизма в поезията на Яворов — тия двама поети не се изгубиха и с демократичното си и правдиво художествено творчество заеха едни от най-челните места в българската литература. И, няма съмнение, че и с тия черти на своята поезия, които у тях произтичат от национални традиции, те, повече или по-малко, са въздействували върху българските символисти.

Пенчо Славейков сложи акцент върху изследване вътрешния свят на човека — върху онова от националния облик на българина, което го свързва с общочовешкото, с хуманистичните идеи. Яворовата лирика отдавна

¹ Везни, I, 4, стр. 96, 97.

беше наречена психологическа. В своята поезия от втория период Яворов постави тревожни въпроси за смисъла на човешкия живот, за човешката дейност, за доброто и злото в света. У символистите след него — а и още у него — тия тенденции придобиха особен характер. Тяхната поезия, насочена именно към вътрешния свят на човека, стана израз на изключителни, понякога странни, най-субективни настроения. Не може да се отрече, че символистите наистина обърнаха внимание на нови усещания, внесоха нови идеи, чувства и настроения, нови мотиви в нашата лирика. И за тях, разбира се, те откриха нови художествени похвати и поетични средства. Като оставим настрана големия книжен баласт, плод на подражание, те — в най-искрените си творчески моменти — изпълниха поезията си с душевни колебания, съмнения, песимизъм, със скръб и дълбока болка от една тежка действителност, чиято жестокост поетът чувствуваше, но не можеше да намери изход от нейните противоречия — освен в някакъв призрачен свят, в чистото изкуство, в музиката на стиха, даже в „разгулни игристия“. И оттук почват техните грехове. Те забравиха нормалния човек, увлякоха се в болезненото, бягаха от реалния свят, отчуждиха се от нашия живот с неговите обикновени човешки тревоги. Затваряха се, както се казва обикновено за тях, в своята „кула от слонова кост“. И това придава упадъчен характер на тяхната поезия, най-подчертано изразен и най-очевиден в поезията на Траянов.

Но там, дето все пак те намериха извор на вдъхновение във връзките си с нашата действителност, в изгледите на природата, или в личната си съдба, в своите неосъществени човешки мечти и стремежи — там техните стихотворения, макар и създадени с художествените похвати и поетични средства на символизма, си остават искрена и някъде голяма поезия със свое място в българската литература. Такава е дълбоко тревожната поезия на Яворов, в която той дава израз на своята трагична безизходност и безпътница, на тежката духовна задуха, която го измъчва, на своята болка и черен песимизъм. Такава е, в най-хубавите си творби, поезията на Николай Лилиев и Христо Ясенов („Рицарски замък“). Такива са някои от символистичните стихотворения на Димчо Дебелянов. Вземам примери, при които не е нужен микроскоп, за да открием изкуство. (Подобни моменти тук-там ще се намерят и у други представители на символистичната школа.) Искрената и трогателна безпомощност на Лилиев, изпаднал в ужас от „тоя век на хищно изстребление“, неговият копнеж по духовна и нравствена чистота, неговият хуманизъм — всичко това — и не само то — е добило високо поетичен израз в неговото творчество. Безспорно поетични възпеления са намерили — у всекиго според творческата му натура — стремежът към „пророческия безброй“ на хората, романтичното увлечение от природата и възторга от слънцето у Ясенов, жаждата по идеал, мечтата за „живот-красота“ и романтична скръб на една активна натура, скована от действителността, но непримирила с нея, у Димчо Дебелянов.

Ние бихме могли да продължим и да открием още много положителни моменти у тия поети, а и у някои други. Но и посоченото дотук е достатъчно, за да установим, че въпреки отрицателното ни отношение към символизма като упадъчно течение, — когато разглеждаме конкретно творчеството на неговите представители, ние намираме у тях много поетични ценности, които обогатяват нашата поезия. Положителните моменти ще се увеличат, ако обърнем внимание на формата и специално на стиха на символистите. Особените настроения и мисли, които изпълниха тяхната поезия, ги принудиха да търсят непрекъснато и нови похвати и средства за техния израз. Трябва

да посочим най-напред, че и тук те са наследили известни елементи от своите предшественици, че и тук има традиции. Не става въпрос за най-общите черти на българската стихотворна реч, които винаги се наследяват, — а за някои особености. Символистите живеяха с високомерното убеждение, че са откриватели например на съставната и дактилната рима. Историческата истина обаче е, че още Петко Славейков ги употребява, а у Вазов те са вече твърде честа практика. Символистите ги подеха от тях, собствено от Вазов, и ги усъвършенствуваха. В поезията на Христо Ясенев и Николай Лилиев те бяха доведени до виртуозност. От Пенчо Славейков пък те наследиха вътрешните рими, като умножиха още повече начините на римуване. Само Траянов не можеше да регистрира особени постижения в техниката на стиха. Неговият стих не блести с кой знае какви ефекти, а ритмиката му е убийствено еднотайна. Патосът, с който се отличава така добре Вазов, у него се превръща най-често в куха, еднозвучна реторика.

Но символистите не спряха дотук. По примера на френските си учители те въведоха свободния стих. Още Яворов разкъса стиха. В много случаи той започна да пренася не само части на една синтактична цялост от един стих в друг (което се среща и преди него), но и части от един и същи стих на различни редове. Той използва свободния стих, за да изрази с богати мисли и силни чувства драматичните състояния на своята душа. Смесваше бели стихове тук-там с римувани (дето завършва известен психологичен момент). Нещо, което е направено особено сполучливо в „Нощ“, стихотворение, което не е символистическо, но означава критичен момент в развоя на автора. Тия новаторства, продължени от символистите след Яворов, направиха погъвкава постройката на стихотворенията, макар че Николай Лилиев и Христо Ясенев предпочитат строгата строфичност.

Изобщо в областта на стиха символистите направиха големи завоевания — те имат безспорни заслуги пред българската поезика. Собствено, най-хубавата, най-бляскавата и най-безспорната страна на тяхната поезия — това е нейният свършен стих. Знае се, че основното начало на символистичната поезия, прогласено още от Верлен, е музиката. Известно е неговото стихотворение „Поетическо изкуство“, станало манифест на международния символизъм. На първо място трябва да стои музиката — се казва в това стихотворение. Думите трябва да се избират „не без известна неточност“, да се съединява ясното с неясното — но да се получи музика, която ще внуши известно чувство и настроение. „О, музика винаги и отново“ — всичко друго е литература, т. е. книжнина. Наистина, сам Верлен предупреждавал: „Не бива да се разбира „Поетическо изкуство“ буквално. . . нали това е, в края на краищата, само една песен, пък аз и не бих взел да построявам теории.“¹ Но, въпреки това, символистите приемат казаното в стихотворението като своя теория. Музиката става средство, чрез което се предават настроения, чувства, идеи, картини.

Символистите грешеха, като мислеха, че са важни не толкова значението и представите, които думите носят, колкото музиката, която ще се получи от тяхното съчетание. Но не беше грях усилието им да използват музикалната стихия на словото. Те посочиха на поетите, дошли след тях, тая неподозирана, по-точно неосъзната сила на словото. Те търсеха преди всичко звуковата стойност на думата и се увлякоха от нея. Най-изискано съчетание на думи, алитерации, неочаквана инструментировка на звукове, рими — вътрешни, средни, съставни, непълни — асонанси, най-разнооб-

¹ Цит. по „История французской литературы“, т. III, 1959, стр. 398, 399.

разна ритмика, непознати преди тях строфични построения (да си спомним „Две хубави очи“ от Яворов) — всичко това се разви до най-висока степен. Наистина някои от музикалните ефекти са известни и по-рано — звукопис например се среща още у Христо Ботев (в „Борба“: „ръжда разяжда глогани кости“; в „Обесването на Васил Левски“: „гарванът грачи грозно, зловещо“). Но това бяха спонтанно избликнали, неосъзнати явления. Символистите ги търсеха съзнателно, съсредоточиха всичките си усилия върху тяхното развитие и достигнаха — особено в творчеството на Яворов и Николай Лилиев — музикални ефекти, които, например за техния учител Пенчо Славейков, биха изглеждали непостижим идеал. Бих посочил песента на Лилиев „Съмна в сънните градини“. Чрез особената оркестрация на повтарящи се звукове, срички и думи, се постига бодро настроение, дори се внушава картина на ведрa слънчева утринa, която съживява и уморения, разочарован, скептичен дух на поета. Гласът на живота заговорва повелително. Собствено, това стихотворение, по своята обща емоционалност, е реалистично. За символизма тук ни напомнят „рой самолъжи“ и някои абстрактни образи. Но образите в този случай играят второстепенна роля — тук изпъква на пръв план музиката на словото, чрез която се извършва художественото внушение. А тъкмо това е основен принцип в поетиката на символистичната школа. Хубав пример е и стихотворението на Димчо Дебелянов „Гора“, дето състоянието на успокоение е предадено чрез разливания на широки, плавни вълни ритъм и чрез протяжната мелодия на вътрешните римувания. Изобщо символистите се стремяха да обогатят колкото се може повече музикалното въздействие на стихотворната реч. Не напразно Вазов се удивлява от техния стих. Разглеждайки с проф. Шишманов стиховете в една от първите книжки на „Везни“, той възкличава: „Тия хора трябва да са луди, но какво съвършенство във формата.“¹ Символистите наистина показаха, че нашият език е годен за най-висока поетична форма и може да предава най-тънки и сложни усещания.

Всички тия изобретения и открития в езика и стиха, всички тия съвършенства в поетичната форма бяха подхванати от поетите, които дойдоха след символистите (не става дума за техните епигони и дори не за всички поети). Тия постижения преминаха от новаторство в традиция, върху която се основаваха търсенията на младите творци на художественото слово. Много от смелите асоциативни връзки, метафори, сравнения, които изглеждаха преди 40—50 години мъчно разбираеми, неприемливи, дори чудновати — днес звучат като нещо обикновено. Някога проф. Ст. Младенов написа против Траянов яростна отрицателна статия. И го критикуваше правилно за упадъчното съдържание и безсмислиците на неговата поезия. Но той решително не можеше да разбере някои по-смели поетични средства у символистите. Отличният езиковед смяташе напр. за невъзможни метафорични изрази като „каменни мъгли“. Авторът на подобно съчетание, според Младенов, можел да бъде само някакъв „чирак на перото“ или „загубен психопатографоман“. Очевидно трезвият филолог познаваше обикновената логика, а не логиката на творческото въображение на поета, по която се възсъздават впечатленията от действителността, а не се правят фотографски копия от нея. Той виждаше обикновената смислова връзка между нещата, а не можеше да почувствува емоционалното съдържание в тях. Затова приписваше на „душевно болен“ и изрази „безкрайний миг“.²

¹ Ив. Д. Шишманов, Иван Вазов, спомени и документи, стр. 167.

² Д-р Стефан Младенов, Декаденти и семковщина. Листопад, 1924, кн. 9—10, стр. 244, 246.

Въпреки подобни реакции, символистите ни свикнаха да разбираме и поетични съчетания, в които връзката не е външна, не е, така да се каже, материална, а вътрешна, обоснована от дълбоко емоционално отношение на автора към нещата, при което в художественото обобщение даже абстрактните неща могат да имат поетично внушение. Проф. Младенов ценеше особено високо поезията на Николай Лилиев. Но ето че и у Лилиев можем да срещнем образи (по логиката на Младенов рожба на невъзможни съчетания), които в своя контекст притежават силно поетично внушение, като „пригвоздено времето трепери“, „безкрайна глуха нощ в зениците на кървав студ стопена“ („Ахасфер“) или ония „сребърни лъчи“, които „долавят на живота песента“ и „благославят вечността“ („Съмна в сънните градини“).

Разбира се, Лилиевата образност е най-хубавото, което символизмът ни остави. Но все пак, тя е създадена по общите принципи на символистичната поезика (макар и индивидуализирана). Имаше хора, които и тия съчетания не приемаха. Днес обаче п о д о б н и свързвания са нещо обикновено и не будят у никого негодувание. Разбира се, те не са с ъ в с е м с ъ щ и т е, и, освен това, когато се свържат с друг — нов — контекст, с прогресивно идейно-емоционално съдържание, те зазвучават по нов начин.

Но символистите боледуваха по начало от един основен порок: пренебрежение, равнодушие към съдържанието. Не че в тяхната поезия — тогава, когато тя е наистина изкуство — няма съдържание, което те съзнават, което е израз на тяхното вълнение и тревоги. Но те мислеха, те се грижеха изключително за формата. Те разделяха формата от съдържанието, което можеше да бъде и незначително, и никакво — важното е да се намери за него блестяща художествена форма, най-главната черта на която е музикалност. Но тоя откъснат от съдържанието стремеж към формата не можеше да не доведе до отрицателни резултати. Собствено, още в творчеството на самия Верлен в по-късните му произведения „виртуозността на формата често придобива самозадоволяващ се характер и поради това губи художествена убедителност“.¹

Това се случи — в още по-голяма степен — и с нашите символисти. Докато най-хубавите техни работи чрез изящната форма изразяват искрени човешки вълнения, макар и от специфичен характер, т. е. имат определено идейно-емоционално съдържание, — в редица техни произведения формата започва да изпъква все повече и повече, а съдържанието става все по-незначително, все по-бледо. Да не говорим за стихотворенията, които имат открито и ярко упадъчно съдържание. Формалистичната хубост — особено у епигоните на символизма — се превърна в лъжлив блясък, който прикова вътрешна празнота; стихотворната техника стана словесна игра. Пишеха се цели стихотворения, лишени от всякаква мисъл и чувство, построени от ритмични фрази и звънки рими. Не напразно Хр. Ясенев на едно място изпусна думата „игростишия“ и издаде едно от сериозните прегрешения на символистите. Острието на съвършенството се обърна към самото сърце на поезията. Символизмът се изчерпи и в тая посока. Като реакция на това Гео Милев нададе вик за „оварваряване“ на поезията, за вливането в нея на суровите остри сокове на грубия живот.

Но това той направи по-късно, когато беше преминал на истински революционните, идейно-естетически позиции на социалистическата поезия. Изхарчил много усилия в лъженоваторски търсения, той стигна до истин-

¹ История французской литературы, т. III, 1959, стр. 398.

ското новаторство в поезията, която се вдъхновява от идеалите на социализма и възпява революционната борба на народа. Тогава — в противовес на своите предишни залитания по всичко „модернистическо“ — той заяви с най-висок глас, че смята още от ученически години за свой учител по демократизъм и борба против всичко реакционно, по смелост да се служи на истината и свободата Иван Вазов, когото призна — пръв от левите писатели — за народен поет. Гео Милев бе стъпил вече на здрави национални традиции и върху почвата на реализма. Най-високият образец на постигнатото от него в това развитие е поемата „Септември“. С тая поема той влезе напълно в нашата социалистическа, а според някои, и в нашата социалистическо-реалистична поезия — по тоя въпрос няма да спорим, това сега не е съществено. Същественото е друго: че той влезе със свой особен стил, с особени черти на своя творчески метод. За всички е очевидно, че в „Септември“ има редица остатъци от експресионизъм. И то не само като стилови похвати, а и в изображението на човека и явленията. Явни следи на експресионизъм има и в „Грозни прози“, „Ад“ и „Ден на гнева“ — т. е. във всички ония вехи, които отбелязват пътя му към революционната идеология на пролетариата и към идейно-естетическите позиции на социалистическата поезия.¹ Гео Милев не беше завършил своето идейно-творческо развитие. В редица точки на идеологията оставаха непреодолени напълно предишни схващания. Но няма никакво съмнение, че поетическите средства, творческите похвати, изобщо стилът на „Септември“ в оня момент от прогресивното развитие на автора е в пълна хармония с идейно-емоционалния патос на поемата. Тоя стил на експресия, на неочаквани вътрешни връзки между явленията е стил на неговото виждане, израз на неговия неспокоен темперамент, на постоянното творческо напрежение на неговата природа. Гео Милев търсеше непрекъснато определения на поезията. Едно от последните, ако не най-последното, определение, което ѝ дава, гласи: Разрешението на големия въпрос за форма и съдържание в изкуството е в ритъма. „Ритъмът изключва самостоятелното съществуване на форма и съдържание — като две отделни качества на художественото произведение. Ритъмът съединява форма и съдържание: съдържанието — идеята — получава израз в ритмически форми.“² В „Ад“, „Ден на гнева“ и „Септември“ е явен стремежът на автора да предаде чрез ритъма по-внушителна изразителност на чувствата и мислите. Освобождавайки се от деформиращите действителността крайности на експресионизма, той е възприел редица негови похвати, които свързва с истинско ново революционно съдържание и така ги обнови.

Историята на литературата ни дава много примери, когато търсенията, експериментите на поетите, минали през упадъчни течения и дошли в своето прогресивно развитие до социалистическия реализъм, оставят сериозни следи и в тяхното творчество като социалистически реалисти. И Маяковски, и Твардовски са най-видните представители на социалистическия реализъм в съветската поезия. Между учителите и на двамата — в зрялата им творческа възраст — са Пушкин и Некрасов.³ Но между поетиката на единия

¹ Вж. Георги Цанев, Страници от историята на българската литература, 1958, стр. 572, 561, 563, 564. По-подробно по въпроса за въздействието на експресионизма в поезията на Гео Милев вж. Пантелей Зарев, Художествен метод и съвременни творчески търсения. — В сб. Проблеми, автори, книги, 1964, стр. 99—105.

² Пламък, 1924, кн. 2, стр. 67.

³ Вж. В. Перцов, Маяковский, жизнь и творчество, т. 2, 1958, стр. 406—411. — От същия автор: Поиски нового и великие традиции. Литературная газета, бр. 25, 27. II. 1962.

и другия съществува такава разлика, че можем да ги вземем за представители на две течения в богатото направление на социалистическия реализъм. Не се ли дължи това и на обстоятелството, че Маяковски тръгна от футуризма? Футуризм, разбира се, който по социалната си наситеност, по идейното си съдържание изобщо се различаваше твърде много от италианския футуризм. В речта си през 1935 г. на Международния конгрес на писателите за защита на културата в Париж Л. Арагон обяви за пропал опита на сюрреалистите да се поставят над действителността. Те са стигнали до съня улица. Сам излязъл от техните редове, той ги критикува с остри думи и провъзгласява лозунга за „възвръщане към действителността“. „Стига вече играчки, — възкликва той — стига вече бълнувания при пълно съзнание, нека се заврат в своята кучешка колиба дневните и нощни фантазии!“¹ И все пак в 1961 г. той признава: „Няма съмнение, че моят литературен език не би бил такъв, какъвто е, ако не беше произлязъл от сюрреализма.“²

Чешкият поет Незвал през целия си живот беше близък на комунистическото движение и от 30-те години насам виден член на Комунистическата партия. Но до края на своята творческа дейност — макар да беше се освободил от крайностите в теорията и практиката на поетизма, — неговата поезия си остана много своеобразна, носеща яркия печат на своето минало. Но по своята идейна същност поезията на Незвал е изцяло комунистическа и винаги, още от началото си, е била революционна, антибуржоазна.

Изобщо, в чешката литература днес се водят оживени спорове по значението и ролята на чешкия модернизъм през 30-те години, наречен поетизъм (който един критик някога определи като „сюрреализъм чешка марка“). Това течение се представяше от най-значителните поети — всички прогресивни, а повечето от тях и комунисти. В чешката литература то е известно още под името „авангардизъм“. Във връзка с тия спорове, в органа на Съюза на чехословашките писатели „Literární poviny“ през юни 1964 г. (бр. 28) се появи статия, озаглавена „Вавилон на понятията“. Авторът обръща внимание на факта, че между видните марксистически литературоведи в различните страни съществуват разлики в съдържанието, което влагат в понятията реализъм, прогресивна литература, модерно изкуство. „Най-голям Вавилон на понятията изниква, когато говорим за чужди литератури и когато пренасяме понятията от една област в друга.“ Някъде виждат в борбата между реализма и модернизма непримирима борба между две идеологии и два свята и слагат знак за равенство между модерен (или модернистичен) и реакционен. Тия понятия се сливат, и така изкуствоведческият спор придобива ясно „политически характер“. И авторът на статията Ярослав Путик възразява: „Ако обаче ние възприемем механически това гледище, заедно с термините, ще трябва голяма част от нашето модерно изкуство от Незвал до н зенам кого да причислим към реакцията“. Очевидно, не винаги и не навсякъде модернизъм значи реакционност, независимо от заблужденията от естетическо естество. Като изтъква противоречивия характер на чешкия поетизъм и неговите слабости, съветската литературоведка Л. Н. Будагова пише: „Творческата практика на поетите поети, а също така и цял ред програмни изисквания на поетизма, безусловно са способствували за създаване широката концепция на социалистическия

¹ Louis Aragon, *Básník a skutečnost*, Praha, 1963, s. 35.

² Цит. по В. Перцов, *Поиски нового и великие традиции*. Литературная газета, бр. 25, 27. II. 1962.

реализъм, така както беше формулирана в 30-те години. Че социалистическият реализъм не страдаше от ограничеността и аскетизма на пролетарското направление — голяма заслуга за това има чешкият поетизъм.¹ И в края на изследването си авторката, като изтъква редица нови моменти, внесени от поетизма в поезията, уточнява още един път: „Че чешкият социалистически реализъм стана реализъм от ново качество, по-адекватно, по-непосредно отразяващ човека и действителността — в това се състои голямата заслуга на поетизма, който обяви настъпление против предвзетите, неотговарящи на изменящата се действителност представи, против немите шапки.“²

Ако някое от модернистичните течения наистина заслужава названието авангардизъм — това е, въпреки противоречията и нереалистичния си метод, безспорно чешкият поетизъм, който е бил винаги протестиращ, антибуржоазен.

Френският сюрреализъм, когато към него са принадлежали Елюар, Арагон и други поети-комунисти — също така в своите общественно-литературни акции е бил антибуржоазен, антиимпериалистичен и антимиитаристичен, на каквито позиции е стоял и Аполинер, учителят на сюрреалистите. Но нереалистичният творчески метод на сюрреализма и екстравагантните му творчески и стилови похвати не постигаха поставените цели. Арагон и други комунисти го напускат и през 30-те години минават на истински революционни позиции в поезията си като цялостно единство на форма и съдържание. Арагон възприема социалистическия реализъм.

И тъй — не бива да забравяме, че в творчеството на писатели, преживели различни лутания и експерименти, остават следи, които придават своеобразен облик на тяхното творчество. След Първата световна война е характерно, че много революционни писатели минаха през подобни експерименти, докато дойдат до идейно-естетическите позиции на социалистическия реализъм. Да прибавим към посочените досега и немските експресионисти Йоханес Бехер, Бертолт Брехт и др.

Но техният опит, макар да не ги доведе до литературна смърт — трябва да служи за днешните поети като пример. Пример-предупреждение! Наистина често се повтаря афоризмът: „Историята ни учи, че хората не се учат от историята.“ Но днешните поети няма защо сами да минат по пътя на блуждения и безплодни търсения, за да се убедят в края на краищата, че са грешили. В заключението на своята монография за Арагон Роже Гароди, който не може да бъде обвинен в ограничен поглед, казва, че е написал тая монография „преди всичко за младежта, за да може тя, запознавайки се с прогресивния творчески път на Арагон, да избегне много напрасни отклонения, илюзии, лъжливо протестиране и опасни миражи.“² В тоя именно смисъл у нас примерът на Людмил Стоянов, Христо Ясенев и Гео Милев е предупреждение. При това нашите днешни поети имат и други образци — творчеството на Смирненски и Вапцаров, на Радевски и Фурнаджиев и други поети, които са закалявали своето перо в огъня на новаторските търсения.

Христо Смирненски е създател на едно, в исторически смисъл, новаторско изкуство — поезията на социалистическия реализъм. Макар че

¹ Л. Н. Б у д а г о в а, О некоторых противоречиях чешкого поэтизма. В сб. „Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке“, АН СССР, 1964, стр. 225, 226.

² Така резюмира края на монографията В. Перцов в статията си „Поиски нового и великие традиции“ (Литературная газета, бр. 25, 27. II. 1962 г.).

той продължи — на по-високо идейно-естетическо равнище — основни тенденции на нашата пролетарска поезия от преди войните — творчески, като художник на словото той се учеше преди всичко от Христо Ботев и Иван Вазов, от П. К. Яворов и Димчо Дебелянов и от други представители на нашата класика. Смирненски не само осветли по нов начин теми и образи, известни и преди него — той внесе и съвсем нови образи и герои, нови идеи, чувства и настроения, нови поетични образи и творчески похвати както в пролетарската поезия, така и в българската национална поезия изобщо. Той издигна пролетарската поезия като художествено творчество, като изкуство до равнището на най-големите постижения в нашата национална литература. Той влезе в българската литература с ново колективистично съзнание, което получи у него истински поетичен израз. Той дойде с нов поглед за човека и особено за работника, с нов поглед за народа и с ново схващане за ролята му в историята. Проблемата за ролята на народните маси и на отделната личност и за отношенията между тях — занимавала повече или по-малко редица български писатели от Ботев до Димчо Дебелянов — получи за пръв път правилно художествено разрешение в творчеството на Смирненски. Той за пръв път с поетични образи, по убедителен художествен път, показва ролята на народните маси като творец на историята, показва величието и силата на отделната личност и едновременно с това — нейната неотделимост от народния колектив, на чиито чувства и идеали е тя изразител. Същото важи и за поета — и той е голям, когато е изразител на големите народни възжелания. И това разрешение на проблемата за народ и герой, за колектив и личност е най-новаторската черта в поезията на Смирненски. Черта, преминала след него вече като традиция в цялата наша революционна и прогресивна литература.

При нови исторически обстоятелства Смирненски твори нови образи с ново революционно съдържание, като върви по пътя на гениялния певец на „Хаджи Димитър“. Но върви по свой начин, със своя крачка. В своето развитие като писател той се опира на демократичното и прогресивното в българската литература, на всичко онова, с което тя е близка до народа и неговите борби — за да го развие по-нататък. Силните чувства и хиперболичните образи в стихотворенията „Карл Либкнехт“, „Роза Люксембург“, „Москва“, „Северния Спартак“ и др. ни напомнят за възторга на Вазов от нашите национално-революционни дейци, одическия характер на произведенията, в които ги възпява, тържествения тон на прослава, патоса на „Епопея на забравените“. Това е продължение на една традиция, която има и у Пенчо Славейков („Поет“, „Самоубиец“, „Кървава песен“) — с всички различия в художественото осяществяване. Смирненски я доразвива като комунист, чието творчество притежава свой собствен облик, определен от историческия момент и от особеностите на неговата творческа личност. Героичната романтика на националноосвободителните борби у Вазов израста в героична романтика от по-висока степен — романтика на борбата за социализъм.

Собствено, тая традиция (като не смятаме зародишната ѝ форма у Чинтулов и Раковски) иде още от Ботев, у когото национално-революционният подвиг е повишен от социални елементи, свързани с утопическия социализъм. Тия социални елементи у Смирненски са придобили нов определено комунистически характер.¹

¹ Георги Цанев, Страници от историята на българската литература, 1958, стр. 520.

В нашата критика вече са изтъкнати редица линии на приемствена връзка между Смирненски и някои големи наши писатели: Алеко Константинов, Елин Пелин и др. Тук аз ще кажа обобщено: Смирненски продължава едни от най-хубавите, най-прогресивните традиции на нашата литература, за да ги превърне в свои постижения, за да създаде едно ново изкуство. Касае се както за идейни тенденции, така и за елементи на художествената форма. Известно е, че той използва и някои постижения в езика и стихотворната техника на символистите. Както вече изтъкнахме, някои от тия постижения намираме още у Петко Славейков и Вазов. Но няма съмнение, че Смирненски ги е възприел в тяхната по-усъвършенствуванa форма от символистите. Такива са звукописът, дал толкова хубави резултати в „Червените ескадрони“, и най-разнообразните римувания. Между тях особен случай е римуването края на един стих с началото на следния („Москва“), което срещае у Димчо Дебелянов („Ти смътно се мяркаш“) и у Лилиев („В далечни изгубени степи аз скитам“). Забегвайки напред, към 40-те години, бих искал да отбележа умението и на друг един поет, Валери Петров, да използва с особена сръчност и лекота за художествено внушение звукоподражанието и други музикални ефекти („Палечко“, „Край синьото море“). Традиция, която иде у него и от символистите, и от автора на „Да бъде ден!“

Влиянието на символизма върху Смирненски е безспорно — макар да не е тъй голямо, както някои мислят. Особено очевидно е то в неговото поетично майсторство, в поетиката му. Личи то в ритмиката, оркестрацията на неговия стих и в известни образи. Тоя въпрос заслужава специално изследване.

Символистическото влияние той преодолява по два начина. Явните останки от това влияние (в стихотворения като „В правата алея“, „Ти“, „Недей дохожда“ и пр., печатани през 1918—1919 г.) той направо изхвърля от своя поетически свят под въздействието на новата обществена действителност, която изостря неговия поглед, и на комунистическата идеология, която той възприема. Други някои елементи, в които долавяше поетическа стойност — образи, начин на сравнение, похвати, думи — той запазва, като ги изпълва с ново, революционно идейно-емоционално съдържание. И те получават в неговото творчество, в новия контекст, ново въздействие („тъпни“, „земния ми сън“, „жертвен кръст“ и др.).

Всички традиции, които продължи Смирненски, се претопиха в новото идейно-емоционално съдържание и се превърнаха у него в новаторство. Защото новаторство означава преди всичко нов творчески поглед за живота, ново светоусещане, ново възприемане и пресъздаване на действителността. Поглед, светоусещане на комуниста, на бореца за нов обществен строй — общ поглед, конкретизиран в индивидуалното виждане на поета.

Новаторското решаване на редица основни проблеми в творчеството на Смирненски се превърна в традиция, която подеха дошлите след него не само пролетарски поети, но и представители на пролетарската белетристика, модифицирани според спецификата на художествената проза. Най-добър пример е Георги Караславов, а най-добър образец — романът му „Снаха“. Безспорно в изображението на селския живот и човека той се е учил от нашите класици критически реалисти. Но достатъчно е да сравним образа на Юрталана с образа на Елин Пелиновия Еньо от повестта „Земя“, за да видим новаторското решение, което Караславов дава на проблемата за частнособственическото чувство. У Елин Пелин частнособственическото чувство към земята е патологична проява. У Караславов то е нормално явление в капиталистическото общество. Караславов е по принцип против

частната собственост. Против нея е насочена неговата критика. По художествен път той отсича най-дълбокия корен на буржоазното общество, показвайки, че и когато има нормален характер, частнособственическото чувство е гибелно за човека.

Ярък пример за новаторство, което означава ново виждане на живота и същевременно е свързано с традициите на пролетарската поезия и с най-добрите традиции на нашата национална поезия, е творчеството на Вапцаров.¹ Преди всичко, авторът на „Моторни песни“ има ясно съзнание за приемствеността в литературата. В една своя статия той упреква младите поети, че отричат позьорски всяко предишно изкуство, че не виждат образите, създадени преди тях. „А това — според него — е най-същественото във всяка човешка деятелност — да използваш опита на тези, които са минали преди тебе.“² Но той не спира при предишния опит. Излизайки от традицията, трябва да се издигнеш по-високо, да създадеш нещо ново. Много пъти пред свои близки Вапцаров говори, че е лесно, но безсмислено да повтаряш казаното вече от други, че с това никого няма да трогнеш, защото всеки ще знае, че и преди тебе е казвано, и то по-добре. „Всеки поет трябва да пише по новому — изисква Вапцаров — да бъде оригинален и неповторим“ (к. м.).³ А за себе си заявява, „че иска да пише по свой собствен начин, да си създаде собствен стил в поезията, а не да повтаря неща, казани вече от другите“ (к. м.).⁴ И Вапцаров наистина създаде поезия своя, новаторска — но без да се откъсва от националната традиция. И тия от нашите днешни поети, които наистина искат да вървят по неговия път и да се учат от него, трябва не да се стараят да му приличат, а да си останат „оригинални и неповторими“.

Неговото художествено майсторство се прояви преди всичко в това, че той, освен темите, разработени вече в нашата пролетарско-революционна поезия, намери и нови теми, нови образи, нови отношения, нови чувства (както и Смирненски за своето време). Разбира се, той не ги измисли, а ги откри в живота — в собственото си битие на работник и в обществената действителност. Темите на „Вяра“, „Двубой“, „Песен за човека“, „Писмо“ („Ти помниш ли“), „Романтика“, „Горки“ и толкова други стихотворения са съвсем нови теми в нашата лирика, чисто вапцаровски. При това и начинът, по който са разработени, е свой, строго индивидуален. Това е вапцаровска разработка, каквато е и разработката на темите за изстраването на работническото класово съзнание в завода, за тежката участ на огняра, за бъдещото социалистическо строителство в „Ще строим завод“, „Не бойте се, деца“, темите за родината, за борбата в Испания, за пролетта и много други. Бихме могли да кажем: целият поетичен свят, който се разкрива в неговото творчество като художествено отражение е чисто вапцаровски, неповторим. Но при изграждането на тоя поетичен свят той си служи с художествени похвати, стилови и езикови средства, които си е създавал, имайки за пример преди всичко народната песен и особено лириката на Яворов, макар да се изброяват между домашните му учители и Вазов, Ботев, Смирненски. Това онаследяване на художествени традиции обаче е творческо. Той сочи народната песен като образец на художествена

¹ При Вапцаров, както и при Смирненски, аз не се спирам на руските и западноевропейските писатели, от които те са се учили. В случая нас ни интересуват домашните традиции.

² За творчеството на най-младите. Литературен критик, год. I, бр. 8, 12 март 1941.

³ Бойка Вапцарова, Спомени за Вапцаров, 1947, стр. 202.

⁴ Там, стр. 32.

простота и се учи от нея. В стихотворението си „Доклад“ той дори направо съветва поета да се вслушва в живота и да записва неговия глас:

Записвай го просто и честно,
тъй както —
просто го пее народа:
„Заплакала е гората. . .
Все зарад Индже войвода“

Тая особено важна естетическа добродетел се усвоява и от Вапцаров. Една от най-характерните негови черти като поет, като творческа личност е тъкмо това: че говори за нещата просто и честно. Просто — защото иска да бъде разбран от всички, както народната песен е понятна за всички; честно — защото като всеки голям поет не може да говори другояче. Но влиянието на народната песен се чувствува и в стиха на някои негови работи, като „Крали Марко“, „Хайдушка“ и др., както и в изрази като „и измиеш кървавите рани“ („Пролет“).

С Яворов го свързва навикът да анализира известни психологически състояния, каквито срещаме например в „Писмо“ („И после, после някаква омраза“ и пр.). Но разликата е голяма. У Яворов често, особено през втория период, се анализират изключителни състояния и не се намира изход. У комуниста Вапцаров сложните състояния са свързани с противоречията на живота и при анализа побеждава ясната перспектива, борческото начало. Известно е, че в ранните си стихове Вапцаров се влияе твърде много от Яворов и после през цял живот запазва чувство на преклонение пред големия талант на този поет и се учи от неговото художествено майсторство. При постройката на своите стихове Яворов въведе в нашата поезия едно особено повторение. За да се подчертае психологическото състояние, в известен случай думата, която го изразява, се повтаря, като се засилва с епитет:

И мъка, знойна мъка нокти
в сърцето ми забива.
(„Нощ“)

Подобен похват ще срещнем често и у Вапцаров:

А бяхме млади,
бяхме толкоз млади.

Или:

А беше рано, беше много рано
(„Писмо“)

Но творецът на „Моторни песни“ сам съзнава принципната разлика между себе си и автора на „Подир сенките на облаците“. Той се учи на поетично майсторство от Яворов, което доразвива в съгласие със своето революционно творчество и същевременно се бори против упадъчните тенденции у него. Дори написва нарочно стихотворението „Не бойте се, деца“, за да се бори с песимизма на Яворов в стихотворението му „В часа на синята мъгла“. На Яворовата безперспективност и песимизъм се противопоставя вярата в светлото бъдеще на децата: в социалистическото общество те ще бъдат щастливи като всички хора. Това впечатление от двете стихотворения се потвърждава и от спомените на Христо Радевски, пред когото Вапцаров казвал, че ще напише отговор на Яворовото стихотворение „В часа на синята мъгла“.

Отражение на един конкретно-исторически период, израз на най-високия връх на антифашистката борба и на комунистическото революционно

движение, поезията на Вапцаров тъкмо поради това — че е трябвало да търси нови художествени средства и похвати за предаване на едно ново идейно-емоционално съдържание — е новаторска във всички свои компоненти. Целият лексически състав носи печата на периода от 30-те и началото на 40-те години, както поезията на Смирненски в своя словесен инвентар е израз на първите години след войната (1918—1923). Поетическият речник на Вапцаров в значителната си част означава предметите и образите, в които диша бурната епоха на електричеството, индустрията, антифашистката борба и революциите. Думи като „пробна машина“, „взривна ракета“, „мотор“, „трансмиси“, „антени“, „картечни гнезда“, „барикади“, „самолетно ято“ и много други показват, че той е исторически конкретен и в изразните си средства, в езика. Всички тия думи рисуват колорита на епохата.

От друга страна, с другите пластове на своята лексика, той е близък до народната реч. До народа е близък той и със своя поетичен стил. Стил на беседа, на разговор. Неговият стих някъде напомня обикновената прозаична реч, като запазва всичката своя поетичност. Тоя поетичен прозаизъм го сближава още повече с читателите, които авторът си представя като слушатели. С тях той сякаш разговаря. Той се обръща към тях, както прави това и Маяковски. Но разликата е съществена. Стиховете на големия съветски поет са предназначени да се произнасят на митинг, на улица, пред големи аудитории. Вапцаров разговаря по друг начин. Той дори като че ли не пише стихове, а просто разказва нещо, излага свои мисли, преживявания, изповядва пред близки хора свои копнежи, чувства, които дълбоко го вълнуват. Оттук и малко повествователния тон в някои стихотворения. Речта на Вапцаров е разговорна, но не ораторска, каквато е речта на Маяковски. Всичко това рисува Вапцаров като новатор във всяко отношение.

Творческият опит на Смирненски и на Вапцаров илюстрира особено добре положението, че социалистическият реализъм е новаторско изкуство, което продължава творчески, като ги издига на по-високи идейно-естетически позиции, основни тенденции на по-раншната революционна и социалистическа литература и прогресивни традиции на реализма и особено на критическия реализъм във всичките им видоизменения. Това е главното — но то не изразява пълната истина за тоя процес. Пълната истина е, че социалистическият реализъм използва като традиции, които развива критически, най-хубавите постижения на големите представители и на другите направления, играли значителна роля в нашата национална литература. Той абсорбира в себе си и го използва за нови художествени задачи всичко ценно в нея. От творчеството на Смирненски и Вапцаров, както и от идейно-творческия път на Гео Милев се вижда — нещо, което вече казахме — че новаторството е преди всичко ново виждане на света и човека, ново идейно-емоционално съдържание. Новите елементи на формата могат да дойдат едновременно със съдържанието, както е у Вапцаров, могат да закъснеят и да се изработват постепенно, както е у Смирненски. А може да се случи нови черти на формата, свързани по-рано с упадъчно съдържание, да получат смисъл и естетическо въздействие по-късно, когато се свържат с революционно съдържание, както е някъде у Смирненски със символичните елементи и особено както е у Гео Милев с елементи от експресионизма.

Новаторски търсения и експерименти, за които идейното съдържание няма никакво значение, които са откъснати от здравите национални традиции на литературата, или при които идейно-емоционалното съдържание е упадъчно, представят всъщност празен словесен шум, пукотевица на ха-

досни снаряди — те могат само да пораздразнят вкуса на буржоата, да поизплашат еснафите — но нямат художествена цена. Това е лъженоваторство. В най-лекия случай това е формализъм. На такива формалистични увлечения, съединени с упадъчни тенденции в съдържанието, се дължи несполуката в новаторските опити например на Марангозов в сборката му „Нула. Хулигански елегии“ (1923) с псевдоним Н. Янтар. Авторът, както е очевидно от началните стихове, иска да говори от името

... на вси низвъргнати
из рая
на родината
на вси зачеркнати
от списъците на благонадеждните. . .

И това може би е подвело Гео Милев — който търсеше винаги най-новото — в една статия за най-младите да отрече хубави стихотворения на поети като Ат. Далчев и Д. Пантелеев и да постави над тях хулиганските елегии на Марангозов — подражание на чужди експресионистични образци. „Лошо — отсича той. — Но много по-хубаво от ония гладки, сладки строфи, които се втръсват от сладост. Грубо. Сурово. Варварско. Но ново.“ И тук той произнася знаменития си лозунг: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да ѝ дадат живот.“¹ Смисълът на тоя лозунг беше: че поезията трябва да излезе от своята усамотеност, да иде при народа, при неговия суров живот и борби. Сборката на Марангозов обаче беше изпълнена с упадъчни мисли и настроения. Сам Гео Милев отбелязва, че нейният „варваризъм“ е „имитиран по чужди образци“. А в сп. „Нов път“ Н. Фурнаджиев, като приемаше в истинския му смисъл лозунга за оварваряване на поезията, решително отхвърли новаторството на „хулиганските елегии“. Той посочи правилно, че в „хулиганските елегии“ няма оня ритъм, който Гео Милев търсеше, че те са написани „с познати и чужди средства“ и че представят всъщност „гримасничене и плезене“ срещу буржоазната култура, че тия гримасничения и плезения са „стари и банални“ вече и че са израз на „уморена и болна психика.“² Марангозов по-късно изостави това лъженоваторство и подири да обнови своя стих, като се върна към живота на народа, към неговите съвременни настроения и към неговата сурова реч — хубав резултат на което беше поемата му „На повратки в село“ (1940). За съжаление той злоупотребява твърде много с архаизми, от които и до днес не можа да се освободи окончателно.

Новаторски са търсенията и на Ламар в първата му сборка „Арена“ (1921) — но безпочвени и анархистични по идейност. Действително хубави постижения отбелязва той в поемата си „Мирни-размирни години“ (1928) — когато се сближи в поезията си с живота и борбите на народа, вниква в неговата психика (селската), започва да утолява жаждата си за свежест и новост от национални извори, като народната песен и народната реч.

Извънредно интересен е случаят със Светослав Минков. Той започва с „диаболчни“ разкази, писани под влиянието на западноевропейски автори като Хофман, Едгар По, Ханс Хайнц Еверс и Майринк. Ужасът от живота, тайнственото, мистичното, фантастичното, призраци, смърт —

¹ Пламък, 1924, кн. 2, стр. 70.

² К. Йорданов [Н. Фурнаджиев], Пламък. Нов път, I, 8, стр. 250.

всичкия тоя инвентар на една упадъчна литература, чужда на българския живот и на здравия разум на човека, изпълваше първите му произведения („Синята хризантема“, 1922, „Часовник“, 1924 и др.). Такива съчинения пишеха и други белетристи (Владимир Полянов, Б. Дановски). В известна степен техен учител беше експресионистът Чавдар Мутафов, сам ученик на немския експресионизъм. Но в началото на 30-те години, под влиянието на комунистическото движение и под въздействието на антифашистката борба, идейно-естетическите позиции на Минков се променят. Фантастичното и мистичното от идейна същност на творчеството му се превръщат в конструктивен фактор, в градиво, чрез което се отразяват противоречията на капиталистическата действителност, в образност, чрез която се изобличават основни пороци на буржоазното общество.¹ Новите образи, новите средства, заети от някакъв призрачен, фантастичен свят, съединени с хипотезите на науката, изразяват в истинско новаторство.

Нямам намерение — а не е и нужно — да проследявам всички новаторски дирения и експерименти в нашата литература между двете световни войни. Но не мога да не посоча още един пример на плодотворно новаторство — поезията на Никола Фурнаджиев. Още първите негови стихотворения, печатани в сп. „Нов път“ и после влезли в сбирката му „Пролетен вятър“, направиха изключително впечатление не само в литературните среди, но и в по-широки обществени кръгове. Със своята образна система, с творческия си метод, с ритмиката си, с протестния си патос стихотворения като „Конници“, „Пролетен вятър“, „Дъжд“ и поемата „Сватба“ възбудиха у едни (и това бяха революционните и антифашистки среди) възторг, у други (главно литератори) — недоумение, у трети — рязко отрицателно отношение (и това бяха най-закостенелите в естетиката си писатели и реакционери в обществения живот).

Фурнаджиев се яви в българската литература като новатор цялостно — и в постановката на проблемите, и в третирането на темите, и в образната си система, и в творческите си похвати, и в своя поетически речник. Поезията му издава ново светоусещане, особено подчертано ново виждане на жизнените явления. Той не съзерцава действителността, не я описва, а изразява своите преживявания и своето отношение към нея като неин пресъздавател. Той я разрушава, претопява в своята поетична фантазия нейните сурови отломъци и създава нови комбинации. Той прониква зад физическите белези на явленията и търси тяхната скрита същина. Смелите асоциации, по които ги свързва, често носят изненада, но те означават вътрешно единство. Неговият творчески метод в „Пролетен вятър“ е строго индивидуален, само негов — мъчно може да се подведе под познатите категории. В известна степен той е близък до експресионизма. В него има черти и на реализъм и на романтизъм. „Сватба“, „Конници“, „Пролетен вятър“ и други стихотворения от първата сбирка на Фурнаджиев са пример за новаторска поезия със съвсем нов художествен метод, чужд на всякакъв еkleктизъм, въпреки близостта с други методи, напълно оригинален, свързан органически с творческата природа на автора. Фурнаджиев внесе в поезията една сурова предметна образност, с която се противопостави най-пряко на благоприличната стара естетика, на неземната абстрактна поезия на символистите и на всякакви напарфюмирани стихове.² Към

¹ Вж. подробно: Милена Цанева, Светослав Минков, литературно-критически очерк, 1961.

² Вж. по-подробно за новаторството на Фурнаджиевата поезия в моя очерк „Никола Фурнаджиев“ (1963) — особено втората глава.

предметна образност се стремяха и други поети след него — все в противовес на символизма.

Трайната ценност на новаторските търсения у Фурнаджиев се дължи — както у всички истински новатори — на обстоятелството, че той бе възпитан преди всичко от поезията на Ботев и Яворов и главно, че поезията му бе свързана с живота и революционната борба на народа, на чиито антифашистки настроения той стана изразител.

Новаторски моменти, влезли като трайни ценности в нашата поезия има и у други поети, като Хр. Радевски, който — минал през влиянието на Маяковски — постигна свой поетичен стил, свой строеж и ритмика на стиха и обнови с много художествени похвати през 30-те и началото на 40-те години поезията на социалистическия реализъм, като възплъти по съвършено нов начин, в нова поетична образност настроенията и мечтите на антифашиста и комуниста („Любов“, „Приказка“, „Писмо“, „Мечта“ и др.); Ел. Багряна, която дойде с нови мотиви на протест и бунт срещу буржоазния морал в любовта, на жизнерадост и опиянение от младостта и любовта, получили реалистичен художествен израз, и въведе онака хубава поетична прозаичност, с която освежи стиха („Моята песен“, „Живота, който исках да бъде поема“) — и с всичко това се противопостави на символизма; Ат. Далчев, чиято предметна поезия е също така в противовес и в борба със символистичната поетика. Но на творчеството на тия поети, на опитите и на други автори няма да се спирам — тъй като и посоченото досега е достатъчно, за да се илюстрира основната мисъл на моя доклад — че всички новаторски търсения стигат до положителни резултати, когато не се откъсват от почвата на родната действителност, от прогресивните стремежи на народа, от положителните традиции на националната литература и — когато се касае за социалистическа литература — от основите на марксистко-ленинската идеология. А тъкмо това е, което трябва да се посочи като пример на днешните писатели. Не за да се пресече у тях стремежът към всякакви новаторски търсения! Напротив — да се насърчи тоя стремеж, като се изучат пътищата, които водят към истинско новаторство.

*

Други ще разгледат специално новаторството в днешната наша литература. Аз бих искал, във връзка с изложеното дотук, или по-точно като допълнение към него, да се спра само на някои случаи. И то от последните няколко години, когато — след решенията на Априлския пленум — се забелязва явен стремеж към търсене на нови поетични средства и творчески похвати. Във връзка с това, дори преди две-три години се развиха дискусии, някои от които бяха доста темпераментни и шумни. В тях се поставиха и разглеждаха много въпроси, свързани с новаторството, между които особено изпъкнаха въпросите за интелектуалната поезия, асоциативното творчество, свободния стих. Спорът, който се водеше в Съветския съюз за мястото на науката и поезията, се отрази у нас, струва ми се, по особен начин. Не подлежи на съмнение, разбира се, високото развитие на науката, която завладя всички области от живота на земята и проникна в космоса. Тя изпрати съветския вимпел на луната и космическия многоместен кораб около нашата планета. От това някои направиха прибързано извод, че науката изчерпва всички интереси на човека и че ролята на поезията е вече изиграна. И понеже науката е свързана преди всичко с инте-

лекта, а поезията предимно с чувството на човека, други също така при-
бързано отсъдиха, че поезията би могла да продължи своето съществуване
само като се нагоди към науката, т. е. като интелектуална поезия. Само
такава тя щяла да бъде съвременна.

Никой не ще отрече, че днешният човек, повече от всякога — и най-
вече в социалистическите страни — е и трябва да бъде мислеща личност,
приобщен към философските проблеми на епохата, че той копнее да про-
никне с ума си в тайните на света изобщо. Още повече това важи за поета.
Но изводът, че тая интелектуалност измествала емоционалните сили у
човека, е странен. Тъкмо хората, които проникнаха вече в тайните на кос-
мическото пространство, изнесени там от науката, опровергаха тая теза:
един от „небесните братя“ — Юрий Гагарин — със себе си при летенето е
носил стихове от Есенин; друг — Герман Титов — при тренировките е
декламирал наизуст „Евгени Онегин“ от Пушкин, а преди полета си е за-
несъл цветя пред паметника на поета; трети — членът на екипажа на кос-
мическия кораб „Восход“ Борис Егоров — е имал свой любим поет — М. Ю.
Лермонтов. С поезия човекът е живял винаги — и когато не е имало ни-
каква наука, без поезия не ще може да живее и при най-високото разви-
тие на науката.

Не е истина, че днешният човек бил само интелектуален — както си
го представят някои наши поети. „Героят на нашето време — пише Веселин
Ханчев — трябва да влезе и да остане в поезията ни не толкова с произ-
водствената си биография, колкото с биографията на своя дух, с чер-
тите на високо интелектуална, мислеща личност“
(к. м.).¹ Ханчев мисли, че нашата поезия трябва да стане „дълбоко интелек-
туална“. Съвременна, според него, е оная поезия, която „е заредена с го-
лемите мисли, с мъдростите и с енергията на епохата си“. Свършено вярно!
И нашата днешна поезия — в най-хубавите си творби — е с тия големи
мисли и с тая мъдрост, и с тая енергия. Но пречи ли ѝ това да бъде също
така и дълбоко емоционална? Философското съдържание, големите мисли
увеличават цената на поезията. Но нека не се забравя старата и вечно
млада истина — че тая цена се повдига действително високо само върху
крилата на въображението и с огъня на чувството. Собствено дълбоката
мисъл възбужда винаги и емоционалната страна в природата на поета,
както и въображението му. Изобщо интелект, чувство и въображение в
творческия процес са във взаимодействие. Разбира се, ролята на всяка
една от тия вътрешни сили е различна при отделните поети. Каквото и
специфично съдържание да се влага днес в понятието интелектуална пое-
зия, — винаги са съществували поети, у които е преобладавало интелек-
туалното начало, и други, у които изпъкна на първо място емоционалното.
У имажинистите пък, и у чешките поетисти най-голямо място заема изо-
билната и у някои доста хаотична образност. Като типичен пример за съ-
временна интелектуална, винаги с подчертано философска основа, лите-
ратура, обикновено се сочи между прогресивните писатели Бертолт Брехт.
Като имаме предвид, че не всяка обикновена мисъл значи интелектуализъм,
— все пак в нашата литература можем да открием явления, които му са по-
вече или по-малко близки. У Пенчо Славейков има произведения с фило-
софска основа. Явни интелектуални черти притежава поезията на Ат. Дал-
чев. Но и у Далчев, и у Славейков се долавя едно скрито — като подпоч-
вена вода — емоционално течение, което придава действена сила на стиха.

¹ Тревоги и надежди около поезията. Пламък, 1961, кн. 1, стр. 52.

Така е и в най-хубавите работи на Веселин Ханчев, Стефан Цанев и др., които се увличат от теорията на интелектуалната поезия.

Стефан Цанев открито заявява, че разчита „повече на интелектуалното въздействие на стиховете, отколкото на емоционалното“. Но че това е просто фраза, непромислена докрай, личи от обстоятелството, че преди нея той пише: „Поезията е тревога, повик“ и пр. А щом има тревога, не може да няма емоция, както правилно му беше забелязано вече от критиката. Това признание потвърждава казаното преди малко за взаимодействието между мисъл и чувство. Потвърждава го и самата поезия на Стефан Цанев. Неговата поезия е наистина в най-добрия смисъл на думата интелектуална: изпълнена е с интересни размисли по важни явления в нашия живот, с обобщения, които имат богато съдържание и смисъл. Почти всяка част от поемата „Всеки час на деня“ съдържа афористично изразени мисли, свързани с вярата в бъдещето, с морала, надеждите и самочувствието на комуниста, с неговото отношение към човека и света. Ето само няколко:

Всеки ден
трябва да се изживява
като последен.

Какво ще направиш с него? — се запитва поетът, и отговаря:

... няма по-велико от това —
в последния си час да сътвориш
нещо
за другите.

Или:

Всеки трябва да вярва
в своите думи,
във всеки свой жест —
както селянинът вярва в семената,
които засява.

Или:

... аз мисля,
че съмва,
не защото изгрява слънцето,
а защото хората отварят
очи.

А целият откъс за „11 ч.“ се състои от сентенции за поезията („Поезията не е лек за отчаяние, // нито пък е наслада“ и др.). Вярно е, че известни редове звучат сухо, прозаично. Но още по-вярно е, че много и много моменти в стиховете на Стефан Цанев са открито раздвижени от искрено чувство. Впрочем, във „Всеки час на деня“ на едно място сам поетът признава:

Поезията е будилник,
който разбужда чувствата
преди разсъмването им.

Той излива със сатирична острота своя гняв и презрение срещу еснафските грижи за спокойствие и егоистичните стремежи към материално благополучие („9 ч.“ — „Комунизмът ще дойде“).

Поетът често мечтае за бъдещето, за комунизма, зове към будност и дела. Само един неспокоен романтик, увлечен от устрем за вечно движение напред, може да говори с такъв призивен тон:

Станете!
Кракът е сложен в тревожното стреме.

Станете!
Още ехтат из тунелите
викове
на разстреляните:
— Здравей, бъдеще!
Умиращите за теб те поздравяват!

(„Отражения“)

Това е един от най-хубавите моменти в неговата сбирка „Композиции“.

Поет с търсец дух и тревожна мисъл, богато надарен, Стефан Цанев не се задоволява с досегашните постижения и дири нови начини, нови художествени средства, за да се свърже с читателите от нашето социалистическо време. И тоя хубав стремеж е дал много добри резултати в неговите стихотворения. Неговият свободен стих се отличава от стиха на другите — има своя интонация, своя ритмика. Умело са съчетани бели с римувани стихове — което създава специфичната мелодика на неговата поетична реч. Работите на поета притежават своеобразна композиция. Особено оригинално е построена поемата „Всеки час на деня“. „Градът на слънцето“ и „Всеки час на деня“ — това са две прекрасни поеми, комунистически по дух, по идеен замисъл, по основен патос, оригинални, новаторски по стил, по постройка. Това не значи, че при строго взирание в тях, както и в другите му стихотворения, не бихме могли да намерим слабости. Но при оценката на неговото творчество ние трябва да умеем да почувствуваме общото звучене на творбите — а то е съвременно, комунистическо. Трябва не да четем думите, а да почувствуваме цялостното въздействие на стихотворението.

Като признаваме, че новаторските търсения на Стефан Цанев са дали хубави резултати, не можем да не припомним, че са го довели някъде и до погрешни стъпки, както е случаят с „Балада за талантите“. Но за нея се говори толкова много — и аз няма да я разглеждам тук. Не мога обаче да не посоча друго едно погрешно залитане, което ми се вижда твърде важно. Стефан Цанев обича да теоретизира и в стихове. И, бих казал, доста емоционално разисква — както е в стихотворението му „Отражения“. И тук има много интересни, хубави места, едно от които вече цитирах. Авторът полемизира духовито с привържениците на класическия стих, осмива ония поети, които, спали цял ден, лицемерно казват, че не спят през нощта от безпокойство за народа, който наистина не спи и не говори за поезия, защото сам я твори чрез своя труд. Всичко това е ясно. Поетът има право да защитава своето новаторство. Но, какво значат стихове като:

Искате ли — да стана
ваш
антипоет?

Какво значат и в стихотворението „Движение към абсолютното“ фрази като:

В Космоса ще се повторят познати земни истории,
докато се родят и там поети
с антистихове
и учени

с антитеории.

Тия прозаични редове са наистина антистихове в смисъл, че не са никаква поезия, но нас ни безпокои друго. Отгдето са дошли тия без-

смислени термини: антистихове, антитеории, антипоети? И какво собствено значат те? Известно е, че това са твърде модни термини днес в упадъчната западна литература, измислени от теоретици и писатели, за които изкуството е някаква цел сама за себе си и няма нищо общо с човека, с народа, с обществото. Те са абсолютно чужди на нашето социалистическо-реалистично художествено творчество. Защото това не е само, така да се каже, техническа терминология (която се повтаря у нас с някаква детска наивност) — това е схващане за идейно-естетическата основа на изкуството. Изобщо има някои млади автори, които само следят да чуят нещо модно на Запад, за да го пренесат лекомислено у нас.

Мисля, че тия безсмислени термини нямат нищо общо и с идейната основа на поетичното творчество на самия Стефан Цанев — която е комунистическа. Стефан Цанев не може да стане никакъв „антипоет“. И макар да е препечатал стихотворението „Отражения“ с тоя чудат термин и в сборката си „Композиции“, — аз бих искал да повтора онова, което казах веднъж по-миналата година, с всичката обич и почит, която заслужава младият поет: убеден съм, че талантът на комуниста Стефан Цанев ще победи чуждите навеи, които му пречат да се изяви като комунистически поет в пълната си сила. И още едно бих казал (вече за ония, които така ожесточено критикуват поета): не греша само оня, който се движи винаги по утъпкани пътища, или стои на едно и също място. Но въпрос е дали създаденото от подобен автор няма да се окаже. . . излишно. И тъкмо тук е уместно, струва ми се, да посоча най-новото сатирично стихотворение на Стефан Цанев — „Абсолютно точно време“, — в което извънредно остроумно се осмиват такива автори и хора.¹ То показва още един път неговата будна критична мисъл.

Както видяхме, интелектуалната поезия не е несъвместима с израз и на емоционалност. Даже в творчеството на белетристи, у които се срещат елементи на интелектуална проза, какъвто е Йордан Радичков, лиризмът заема почетно място. Същото срещаме и в романа „Мъже“ на Георги Марков.

Изобщо неправилно е да се мисли, че интелектуалната поезия е единствената годна да изрази душевността на днешния човек. Това гледище е едностранчиво. Поезията, литературата изобщо, има за обект целокупната духовна природа на човека с всичките ѝ страни — и всеки писател изразява и пресъздава ония страни, които са по неговите възможности и влизат в неговите творчески интереси. Разбира се, един ще бъде по-интелектуален, друг по-емоционален, трети ще обединява щастливо и двете тия страни на творческата природа. Като оставим настрана поетите от по-старото поколение, между които бихме могли да посочим доста примери за третия случай, — нека вземем един представител на средното поколение — Валери Петров. За себе си — и за други — той казва в своята поема „В меката песен“:

Сърцето и ума. Начала две
току се сплитат в наште стихове.

В тая поема (в която за пръв път в нашата литература беше използван — и то така хубаво — асоциативният метод) — и особено в „Когато розите танцуват“ — е показана много добре неговата склонност да мисли за нравственото и гражданско поведение на човека, и то на новия човек — кому-

¹ Литературен фронт, бр. 44, 29. X. 1964.

ниста, да прави философски обобщения по големите въпроси на нашето време, изобщо да търси онова най-съществено, което свързва днес хората, философията на нашия живот. Нима не се крие висок колективистичен принцип, принцип от моралния кодекс на комуниста в думите на Младия (в „Когато розите танцуват“), който убеждава Стареца, че трябва да даде розите си на младите:

Нима ще спорим толкоз за тях във в смисъл тесен,
учителят си има една любима песен,
ти, градинарю, имаш любим разцъфнал цвят,
у всеки има нещо любимо в този свят.
Защо да го държим скъпернически скрито?
Да го дадем без болка на тези, за които
е нужно да ги учи или да им краси
на веселата младост разветите коси! . . .

Изобщо нещата тук не бива да се вземат „в смисъл тесен“ — всичко тук съдържа или внушава по-широки обобщения, към които и сам авторът понякога ни води. Но тоя интелектуализъм не е сух — той е органически съединен с лирична развълнуваност, мислите са носени от дълбока емоционална струя.

И с колко много поезия е изпълнена тая драматична поема и колко ново има в сценичното изкуство тук. Собствено — бих казал, без да се спирам обстойно на това — ако търсим новаторство в драматургията, ще го намерим в „Когато розите танцуват“ — тоя възторжен химн на младостта. Младостта не само на човека, а преди всичко на човечеството. Защото тук спорът между старо и младо е в исторически мащаб. Като е използвал съвременните технически средства, авторът е създал една феерична игра в някаква сънувана фантастична и съвсем условна действителност. Според идейно-художествения замисъл на произведението се преминава от едно положение в друго, героите се превъплъщават от един образ в друг, даже сезоните се сменят и стрелките на часовника се преместват на желаните часове — просто. . . по силата на авторовите ремарки. Но всичката тая условност изразява реални отношения между хората, мъчителни, драматични конфликти, които стават в живота. Пренасяни от едно явление в друго по капризите на едно творческо въображение, героите изживяват своите човешки драми като някакви совоеобразни задачи, поставени, за да се види как биха могли и как би трябвало да бъдат решени те. И решението всъщност е проявата на интелектуализма в произведението. Интелектуализъм, раздвижен от свежите вълни на една поезия, бликаща неизтощимо. И тъкмо затова тревогите и мислите на героите стигат до нашето сърце и ум, до нашата емоционална и нравствена природа. Пиесата действа с рядка сила върху зрителя — и със своя лиризм, и със своя философски замисъл. Замисъл, получил различни поетични формулировки, но единен в своята същност. Една от тях гласи:

Не. Мъдрост това значи да се усещаш част
от някакъв безкрайно растящ коралов храст
или дървесна клетка, която чувства сока
през нея да се качва към клетка по-висока.
Не празна въртележка, която се върти —
животът трен е, който безспир напред лети,
и мъдрост туй не значи да гледаш просълзен
сред тъжни изпращачи как тръгва този трен,
а в него да пътуваш и прав във коридора
със хора да се караши и да се смееши с хора,

да гледаш все напред и никога назад,
туй значи да си мъдър и значи да си млад!

От интелектуалната поезия мисълта скача естествено към свободния стих (и обратно), тъй като те са най-често свързани, както видяхме и от поезията на Стефан Цанев. Всъщност свободният стих не е нищо ново — той има вече дълга история, започваща от края на миналото столетие. Кой знае по каква логика някои твърдят, че той бил най-годеи да изрази душевността на съвременния човек и затова го извиха от страниците на миналото. Както виждаме, повтаря се аргументацията за едновластиеи на интелектуалната поезия. Аргументация и в тоя случай не съвсем стабилна. Защото самото обстоятелство, че свободният стих е връстник на деите на неговите млади защитници, показва, че тая теория е една безпочвена измислица.

За да покаже, че той има здрави корени в нашата литература, Любомир Левчев го свързва още с Ботев. Той цитира от „Хаджи Димитър“ куплета:

Жътва е сега. . . Пейте робини,
тез тъжни песни. . . Грей и ти, слънце,
в таз робска земя. Ще да загине
и тоя юнак. Но млъкни, сърце.

— и заявява: „За мене това е образец на свободен стих. Велик български образец“.¹ Няма смисъл да се опровергава това. Сам авторът на статията (който не използва като аргумент за своята теза дори обстоятелството, че Ботев пренася части от синтактична цялост на простото изречение — един стих в друг), признава: „Това е твърде оспорима позиция“. Тъй ясната — поне външно — структура на свободния стих, с който твърде успешно си служи самият Левчев, се противопоставя категорично на неговото мнение. Няма да се занимавам с теоретичната обосновка, която авторът дава. Не са нужни много разсъждения и по въпроса за мястото и ролята на свободния стих в нашата съвременна поезия. Безспорно — той дава богати възможности на талантливия поет да изрази своите вълнения. Но, на талантливия! Нека не се забравя, че и свободният стих има свой вътрешен ритъм, своя оркестрация, своя музикална и смислова композиция. Той не е така произволен, с него не може така „свободно“ да се отнасяш — както се струва на обикновените стихотворци. Макар и да не е „новост“ — той се възкресява днес, отупва се от праха на миналото, подновява се от много прогресивни поети в световната литература — и неговата успешна естетическа служба не подлежи на никакви съмнения. И нас не ни остава нищо друго, освен да го приемем. Но трябва да подчертаем: и за него, свързан с днешното новаторство, важи това, което важи за всяко новаторство: зависи в какви ръце ще попадне. Същественото е — дали наистина ще бъде почувствуван и използван като неотменим за творец. Защото, за посредствения автор е все едно дали ще бъде традиционалист или новатор — той може да стане „новатор“ по модно увлечение. Но, ако един талантлив писател е закопнял по нещо ново, ако се е заел да търси нови изразни средства и художествени похвати, то значи, че той е почувствувал творческа необходимост от новаторство, че без него той (така поне е убеден) не може да пресъздаде всичко онова, което новата действителност му предлага, не може да изрази точно вълненията си, които тя извиква в душата му. Това не значи, разбира се, че няма случаи, когато и истинският талант

¹ Проблеми на свободния стих. Литературен фронт, бр. 9, I. III. 1962.

попада в плен на модните увлечения. Но във всички случаи за него това е вътрешно творческо горене, непознато на оня, комуто е лесно да прескочи от традиционното към модното и от една мода към друга. . .

И ето: от известно време насам ние наблюдаваме, че огромната част от нашите млади поети — а и някои от стигналите до почтена възраст — започнаха да пишат все в свободен стих, който често смесват погрешно с белите стихове. И какво се получи? Страниците на периодичните издания, както и много стихотворни сборки се изпълниха със стихотворни съчинения, които не са нищо друго, освен лоша проза. Даже при добрите поети отдавна се почувствува опасност от разрушаване на стиха. А това, което четем днес в много „верлибристки“ стихотворения, които искат отгоре на всичко да бъдат и интелектуални — не е нито стих, нито поетична проза, а за някакви сериозни мисли в тях и да не говорим. Тая деградация на стиха е явление, което се забелязва в нашата поезия още през 30-те години — днес то се повтаря в много по-широки размери.¹

Ясно е, че от мнозинството автори свободният стих се използва, по-неже го мислят за по-лесен. И те наистина го правят лесен — а с това заедно безплоден и безполезен.

Без да се простирам повече по този въпрос, ще кажа, че в нашата поезия има място и за класическия стих, и за свободния. Всеки от тях може да бъде полезен инструмент на изкуството — според възможностите и творческите предпочитания на поета. Във всеки случай, творците на поезия трябва да бъдат нащрек. Стихът, класически или свободен, има своя специфична структура, своя смислова и ритмична организация, своя вътрешна цялост — тя трябва да се запази. Инак — няма защо да се нарича „стих“ онова, което е проза, която може да бъде високо поетична. Нито класическият стих, нито римите са изиграли (както подхвърлят някои) своята роля. Те не са изгубили своето значение. Те са означавали — ще означават и в бъдеще — строга организация и дисциплина на поетичната реч. Те именно помагат на лириката да бъде синтез, както я наричаше Гео Милев. Специално за значението на римата се е изказал със своя мощен глас един такъв заклет новатор, какъвто е Маяковски. Той ѝ приписва голяма роля:

Говоря по-нашему
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка — фитиль.
Строка додымит,
взрывается строчка, —
и город
на воздух
строфой летит.

¹ За него съм писал някога в статията си „Проблеми на днешната българска литература“. „Стихът — е казано там — стана много по-свободен и се достигна до така наречената прозаичност, която о с в е ж и всъщност стиха. Защото тя е привидна — в основата ѝ се движи един вътрешен ритъм — ритъмът на чувството. Ала както при символистите прекалената формална артистичност доведе по-слабите до звучни безсмислици, до празни приказки, така тук има опасност да се дойде до истинска проза. Талантът трябва да бъде нащрек. Обезпокоителни признаци има дори у една Багряна (в някои стихотворения от „Звезда на моряка“), въпреки нейната голяма дарба. А ония, които започнаха да ѝ подражават, пишат всъщност проза — и то не винаги хубава проза, — на която дават само г р а ф и ч е с к и вид на стих. Новият свободен стих иска сигурен усет за вътрешен ритъм — инак, като стих, той ще бъде разрушен“ (Философски преглед, г. V, кн. 5, 1933, стр. 403).

Класическият стих затвърди своята жизненост от 20-те години до днес чрез поезията на Смирненски, Вапцаров, Багряна, Радевски, Фурнаджиев, чрез творчеството на съвременни поети като Валери Петров, Александър Геров. Свободният стих, чрез стиховете на Веселин Ханчев, Пеню Пенев, Георги Джагаров, Любомир Левчев, Стефан Цанев, участва с добри — и някъде много добри — резултати в създаването на днешната наша социалистическо-реалистична поезия.¹ Има поети, които пишат и в класически, и в свободен стих.

Интересен е случаят с Пеню Пенев — вторият случай в нашата литература на поет, израсъл сред работническата класа, участник в нейния социалистически труд. Той излиза от поетическите традиции на Маяковски и на Вапцаров и търси свой път, става поет, основният патос на чието творчество е патосът на социалистическото строителство, основно съдържание — душевността на израстващия нов социалистически човек. П. Пенев очевидно се е учил и от Яворов. И това личи най-вече там, где то неговата поезия става израз на остри драматични конфликти в душата на самия автор. Най-високата творческа добродетел на тоя поет е неговата безкомпромисна, безпощадна дори искреност. Художествен документ за това е поемата „Дни на проверка“ — едно съответствие — по същество автономно — на Яворовата „Нощ“. В тая поема дори явно прозвучават яворовски интонации — не само в ритмиката, но и във вътрешния смисъл на стиха:

И днес тъгувам за неспастрените дни.
Като куршуми, неизстреляни в целта,
отидоха те някъде встрани,
прахосани с врага без бой.
И кой ще ми ги върне, кой?

Или:

— Аз знам какво е скръб и рана!
— Аз знам какво е път и бой!

Но каква огромна разлика в общото самочувствие и в решението на драматичния душевен конфликт. „Нощ“ завършва с отровно безверие, с песимизъм; поетът е в безпътница. „Дни на проверка“ завършва оптимистично — с вяра в бъдещето, в човека, в партията. За втори път след Вапцаров ученикът изправя своята комунистическа вяра срещу песимистичното безверие на учителя.

Ако Стефан Цанев може да се посочи като представителен с новаторските си експерименти измежду най-младите съвременни поети, — в средата на белетристите от това поколение, оформило се и проявило се творчески след 9 септември, изпква с най-хубави постижения като новатор безспорно Йордан Радичков.

С поетичната струя в разказите си, с пейзажите в тях, с лиризма и дори с обстоятелството, че много от героите му действуват в едно и също село — Черказки — Йордан Радичков напомня Йовков. Но само напомня — инак той е съвсем съвременен, новатор, със свой собствен образ, със свой индивидуален стил. Стил не в смисъл на система от езикови средства (маркар че и тук е оригинален), а в смисъл на творческо виждане и пресъздаване на света. Нашата критика е очертала вече доста обстойно неговия образ на разказвач с подчертана новаторска същност.² Посочени са и без-

¹ И тук, и другаде в доклада соча имена само като примери, които ми се струват най-показни — нямам за цел да очертавам картина на цялата наша литература.

² Минко Николов, От лиричния акварел към лиричния размисъл. Септември, 1962, кн. 11; Стоян Каролев, Талант и творчество. Литературна мисъл, 1964, кн. 1.

фабулността на някои от разказите му (разкъсани на отделни епизоди и картини), и воденето на повествованието от първо лице, и присъствието му между героите (което впрочем е присъщо и на А. Страшимиров в най-първите му разкази), и чертите на интелектуалната проза у него, и асоциативния метод при повествованието. Една от най-хубавите черти на неговия стил е хуморът. Един особен хумор, който не жигосва, не изобличава направо, даже не иронизира остро, а с някаква особена мекост на тона рисува хората, постъпките им, отношенията помежду им така умело, че комичната страна в тях сама изпъква. В някои от разказите си той показва особено умение да увлече героите си полека, естествено, неусетно в такива ситуации, които изглеждат съвсем необикновени. Нещо неочаквано, невероятно, недействително — и все пак дълбоко правдиво, изразяващо реални отношения, с набелязани човешки характери. И весело.

Безспорно, най-значителните му работи са „Вятърът на спокойствието“, „Тенекиеното петле“ и „Горещо пладне“. Първият разказ е характерен с асоциативния метод на повествование. Във втория („Тенекиеното петле“) събитията се излагат от първо лице (монологично). Третият е особено подчертан израз на хуманистичната и мечтателна природа на автора. И трите — особено първите два — са богати с интелектуалистични моменти. И трите са наситени с много поезия.

Новелата „Горещо пладне“ би могла да се вземе като представителна за толкова привлекателния талант на автора и за неговия новаторски стил. Тя има остро интригуваща фабула — в началото почти със сензационно въздействие. За да дойде до централния момент на произведението — освобождаване на застрашеното от голяма беда дете — действието тръгва по няколко линии, които се събират при фаталния мост. Главната линия, която обхваща постъпките на генерала, ръководител на маневрите, се прекъсва в един момент, в който се срещат погледите на изплашеното дете и изненадания генерал: „Детето гледаше генерала с изплашените си очи. Генералът гледаше детето със строгостта на един генерал, чиято армия е спряна. Детето се опита да се усмихне и разтегли посинелите си устни. Усмивката изглеждаше малко изкривена. Генералът също се опита да се усмихне, но неговата усмивка също изглеждаше изкривена върху умореното му лице.“ Една среща, богата с емоционално съдържание — страх и неловкост, тревога и „смъртно предчувствие“. И когато генералът запитва защо седи детето във водата, всички натрупани наоколо хора — повече от петстотин гърла — се надвикват да обясняват. Но от гълчавата нищо не се разбира. Тогава авторът използва ретроспекцията — за да разкаже всички събития, станали досега. И свършва пак с пристигането на генерала, при което се повтаря, както в народния епос, същият момент: „Детето гледаше генерала. . . Генералът гледаше детето. . .“ и пр. до обяснението, че „повече от петстотин гърла“ и т. н. В тая рамка е включено едно богато човешко съдържание, чийто патос е дейният хуманизъм. Има тук и една страница, в която се описва сънят на реката и която свидетелствува за богатата поетическа дарба на автора, за неговата тънка и многостранна наблюдателност, за емоционалното му вникване в живота и красота на природата. След тая рамка се развива ново действие. Форсирането на реката, което е трябвало да извърши войската по плана на маневрите, се превръща в спасителна акция.

От гледището на обикновената логика и всекидневната практика, новелата е пълна с невероятни, неправдоподобни случки. Влакът спира и всички пътници слизат да помогнат на детето, при него дотичват работни-

ците от вършачката, офицери и чиновници от железопътната гара. Цяла армия прекъсва своите маневри, за да вземе участие в спасяването на детето. Нима всичко това е правдоподобно? Не. То е по-скоро фантастично. Една поетична м е ч т а на автора, жажда за нова човечност. И така трябва да го приемем. Това е фантастика, в която се крие новият нравствен кодекс на комуниста. Фантастика, в която най-добре се изразява нашият социалистически хуманизъм. Човешките въпроси в изкуството не винаги се решават по логиката на външните, материалните връзки между нещата. Фантастичните народни приказки са измислица — но човешките отношения и вълнения, за които те разказват, са реални.

Радичков, покрай своите емоционални увлечения, проявява тук и интелектуалната си склонност. „Човечеството, — разсъждава той — е създало религиите, дипломатията, Организацията на обединените нации, атомната бомба, но как може да бъде спасено едно дете, още не е измислило.“ А трябва да се измисли. Авторът се интересува преди всичко от етичната и психологичната страна. В областта на етиката и психологията спасението на едно дете трябва да бъде възможно, като се остави всичко друго. И той — с неправдоподобни по своята външна форма, но художествено убедителни по своя вътрешен нравствен патос постъпки — ни показва как малката детска ръка „стискаше в себе си мисълта и чувствителността на пасажерите от един пътнически влак, на една пожарна кола, на селяните от хармана, на един генерал и на един танков полк, тръгнал да форсира Черказката река“. Т. е. пробужда, активизира ч о в е ш к о т о у хората. В „Горещо пладне“ Радичков се е показал най-добре като мечтател, който разполага доста свободно с фактите на действителността за художествено възплъщение на своя хуманистичен замисъл.

Не бих могъл да изтъкна всичките естетически богатства, които съдържа тая новела. Важното е да се покаже как с един нов начин на постройка, с нови похвати, нарушавайки външната правдоподобност, авторът е постигнал убедително художествено възплъщение на социалистическия хуманизъм. На ония, които биха го обвинили в прекален оптимизъм, би трябвало да се напомни, че поетично изразената м е ч т а може да въздейства за нравственото извисяване на човека. За основния замисъл на произведението, разбира се, съвсем не са били необходими публицистичните разсъждения за съдбата на човечеството в края на новелата. . .

Към новаторската постройка трябва да прибавим и други нови похвати, като вмъкването в скоби, сякаш мимоходом напомняни, известни реплики и други бележки, повторения на още моменти (освен посочения), активното присъствие на автора в разказа — похвати, присъщи и на другите му произведения.

Не само от „Горещо пладне“, но и от цялото творчество на Радичков се вижда, че той полага особени грижи за композицията на своите разкази. Не иска да бъде шаблонен — стреми се да изнамери нови начини на постройка. В тоя си хубав стремеж обаче той стига понякога до известна хаотичност, в която не можеш да различиш никакъв ред в събитията и никаква връзка между тях. Най-зле в това отношение е разказът „Забележителното пътуване на Иван Шулев“, което остава забележително само със своята обърканост, от която читателят нищо не разбира.

Тук би трябвало да отбележим, че в последните десетина години са явни усилията на нашата художествена проза да търси не само нови страни от нашата действителност за изображение, но и нови похвати в стила и

постройката на произведението. В романа „Мъже“ на Георги Марков на пример в постройката на някои глави личат лирически похвати, какъвто е повтарянето на известна мисъл — като лйтмотив — в различни моменти. На много места повествованието напомня есеистично писане, в което се смесват вътрешен монолог с анализ и размисли на автора. Въведен е някъде сценичен диалог. И още една новост: всяка глава започва — сякаш за да се насочи вниманието на читателя — с мисъл на някой герой, характерна за него. В романите „Двама в новия град“ от Камен Калчев и „Седемте дни на нашия живот“ от Андрей Гуляшки повествованието (както видяхме това и у Радичков) се води от първо лице — като монолог. Похват, твърде характерен за модерната проза изобщо. И тук психологическият анализ преминава в есеистично изложение, като се отделя голямо място на вътрешния монолог — пряката реч се намалява, диалогът (у Гуляшки) е сведен до минимум. Всичко това придава някакъв доверителен, изповеден характер на прозата и сближава разказвача (а чрез него и автора) с читателя. То означава и подчертан интерес към вътрешния, интимния свят на героите, дори даване предимство на тоя свят. Израз на тоя интерес е и формата на дневник, каквато форма е придал Гуляшки на втората част от своя роман (първата е разказ на художник). Собствено още в 1958 г. той издаде романа „Златното руно“, който представя за писки на главния герой. Всички тия похвати, свързани с обстоятелството, че в центъра на творческото внимание е вътрешният свят на днешния социалистически човек с вълнуващите го въпроси за личния и обществен морал, за любовта, за еснафщината, която го заобикаля, — са направили от „Двама в новия град“ най-хубавия роман на Камен Калчев. Колкото се отнася до Гуляшки, той винаги се е отличавал със стремеж да търси нови герои и разнообразни структурни форми. В „Седемте дни на нашия живот“ той създава един извънредно интересен образ, сложен и противоречив: Емилиян Киров. Образ на човек, който притежава най-хубавите черти на комуниста, на строителя на социализма, нравствено помрачени обаче от студената жестокост и нищезанско самочувствие на тип с култовско отношение към хората. В дневника си, правейки честна преценка на миналата си, че е човек с „маршалски жезъл в раницата“, Емилиян Киров се саморазвенчава: в действителност „маршалският жезъл“ се носи от „безкрайната гора“ ръце на трудещите се. Така решената проблема — с победата на демократизма и социалистическия хуманизъм — означава художествена ликвидация на един тежък период от нашето обществено развитие.

Трябва да забележа, че формата на записки, дневник, писма всъщност е много стара в големите чужди литератури. Има я и у нас. Да си припомним Георги Райчев — у него редица разкази представят изповед от първо лице или бележник. Разбира се, днес не само идейно-емоционалното съдържание на произведенията е друго, но има и в изложението му много нови черти.

Няма съмнение, че всички тия новаторски черти — свързани и със стремеж — епическото изложение да бъде освежено с лиризъм и с повече поезия (което, макар и в по-друг вид, не е чуждо на нашата белетристика още от края на Първата световна война насам) — означават обновяване на нашата художествена проза. Но не бива да се забравя, че основното все пак в романа е създаването на човешки характери, чрез които ще се решават психологическите конфликти. Подчертавам това, защото — известно е — съществува стремеж у някои западноевропейски романисти да описват

само психологически състояния без човешки характери. А това означава упадък на романа. И от друга опасност трябва да се пази нашата белетристика — от търсената нарочно поетизация, от неясното, хаотичното натрупване на несвързани случки и забъркани или многословни размисли — Ахилесовата пета на есеистичното писане. Опасност, за която има вече белези в известни произведения.

Някои автори искрено се заблуждават, като мислят, че новаторските произведения по необходимост остават непонятни за читателите. Не може да се отрече, че известни нови похвати в художественото творчество затрудняват читателя, несвикнал към тях. Дълго беше труден за четене напр. Маяковски, а някои и досега не могат лесно да го разбират. Но моята мисъл не е за тая трудност, а за произведения, от които, колкото и да се мъчиш, не можеш нищо да разбереш, защото липсата на ясен замисъл е техен органически недъг. В такъв случай също се получава лъженоваторство. Собствено най-разпространената форма на лъженоваторството е тъкмо когато се създават произведения неясни, тъмни, непонятни. Понякога не можеш да кажеш какъв е характерът на идейно-емоционалното съдържание, тъй като не си сигурен, че си го схванал. Да вземем пример: младият поет Христо Фотев. Той издаде преди няколко години сборка „Баладично пътуване“, която съдържа много хубави стихотворения, проникнати от патоса на нашето комунистическо време, като „Изпълкомът заседава“. Кой може да отрече, че в това дълбоко лирично произведение — новаторско по стих, образи, композиция — темата за нашата социалистическа революция е получила оригинална разработка, че то ни вълнува и ни заразява с патоса на нашето време? Същият тоя поет обаче след това започна да пише твърде неясни стихотворения, каквото е напр. „Малкото момиче на инженера“. Над това стихотворение можеш да стоиш и да гадаеш дълго време, без да си сигурен, че си разбрал истинския му художествен смисъл, без дори да можеш да достигнеш до някаква ясна мисъл. Да не говорим за чувство, което не те облъхва от никъде. Защо трябва да правим от стихотворенията ребус? Поезията трябва да действа непосредно и дълбоко. От нея ние очакваме да ни развълнува и чрез това да пробуди нашата мисъл или, ако щете, да пробуди у нас известна сериозна мисъл и чрез това да раздвижи нашата емоционална природа. А как може да направи това едно произведение, от което нищо не можеш да разбереш? Тъмнотата, неразбираемостта при художественото творчество е също така порок, който лишава изкуството от неговата обществено-възпитателна мисия, от неговата действена естетическа сила.

Неправилно, чуждо на социалистическия реализъм е да се свързва новаторството със замъгленост, с неразбираемост на произведението — с това, че уж читателите не били дорасли да разберат подобно ново изкуство. Поетът трябва да създава произведения, които да вълнуват хората, да им действуват с образите, с мислите, с цялостната организация на художествените елементи. Не казвам, че трябва да бъдат така логични и ясни като статия. В тях може да остане и нещо недоразбрано. Нали затова големите, богатите по съдържание произведения могат да получат различно тълкуване в различни времена. Това е свършено естествено и е в природата на изкуството. Въпросът е, че те във всяко време, по някакъв начин въздействуват върху сърцето и ума на хората, нещо все пак им говорят — нали за тях се пишат. Инак — нека си ги чете авторът сам или на своите приятели (ако и те го разбират. . .). При четенето на подобни стихотворения, каквито има в нашата литература, ако разбереш един стих, следващият не се свързва с него. Трупат се хаотично мисли и образи.

С тази тъмна поезия някои ни връщат назад, към онова време, непосредно преди и след Първата световна война, когато символистите у нас проповядваха теорията, че изкуството по природата си е тъмно, недостъпно за народа, и затова бяха написали на своята естетическа плакарда максимата на Оскар Уайлд: „Да бъдеш естествен, значи: да бъдеш прекалено понятен, а да бъдеш понятен, значи: да бъдеш нехудожествен“. Или, може би, искат да ни тласнат още по-назад към времето, когато д-р Кръстев, отричайки Вазов, пишеше, че достойнството на един поет се мерело с неразбирането му и нечетенето му от народа, че Вазов бил наказан с най-печалната участ — да не може да остане неразбран! С риск да бъде обвинен в консервативност, ще кажа: това антидемократично разбиране на изкуството е от давна преодоляно от българската литература, това изкуство „за малцина“ ние не можем да приемем, то не е наше. Гео Милев, най-дръзкият му защитник, се отказа от него. А още по-рано, в характеристиката на Рихард Демел („Немски поети“, 1911), Пенчо Славейков го осмива така: „Едно време, преди десетина години, Демел беше оракул за мнозина, за които в безсмислиците се крие нещо тайнствено, а ясната мисъл е банална. Той беше гений, изразител на модерната душа, на оная душевна каша у разните полу-болни, болни и луди, за които синьото е зелено, жълтото — котка, жената — кърпичка, а септември — пръч!“¹

Но като не приемаме непонятното изкуство, ние не бива да смятаме, че то винаги е израз непременно на буржоазно влияние. То може да бъде и резултат на неумели, безуспешни търсения на писатели-комунисти. И тъкмо затова ние не бива да изтъкваме тия случаи като аргумент против новаторските експерименти. И още: ние няма да се откажем в никой случай от високите изисквания към художественото творчество. Ние ще се борим против всякакви примитивни разбирания, които — в името на някаква зле разбрана общодостъпност на художествените произведения — биха снижили тяхната естетическа стойност и биха сложили край на всякакви нови търсения. Но естетическата мъглявина — която може да бъде свързана и с идейна обърканост — ние ще критикуваме. И все пак — новаторските експерименти трябва да продължат свободно.

За хаотично, тъмно изкуство бих посочил още един пример — с младия драматург Никола Русев. Той написа вече четири пиеси. Аз съм гледал две от тях, от които първата — „Делниците имат много имена“ — ми хареса. Разбира се, като начало. Като първо произведение на един автор, тя будеше много надежди. Впечатлението ми от втората негова пиеса, „Биография на един дъжд“, е съвсем друго. Не ми е известно какво е дал авторът и какво се дължи на режисьора, но явно беше, че имаме работа с криво разбрано новаторство от страна и на двамата. Не зная кой от тях е повече виновен, но не съм съгласен с такъв хаос, с такова разбъркване на сцените, на постъпките на героите, при което мъчно се разбира — кое става сега и кое се припомня като станало по-рано и т. н. Публиката гледаше, явно не разбираше и се смееше там, гдето не трябваше да се смее. Очевидно зле се използваше и твърде много се прекаляваше с т. нар. ретроспекция, която толкова много е обикната напоследък. Рядко ще видим постановка без ретроспективно излагане на драматичните събития. Нещо, което вече само се обръща в шаблон. Но, освен шаблонът, тук често се получава и хаос, който обърква зрителите.

¹ Пенчо Славейков, Събр. съч., т. VII, 1959, стр. 208.

В тия случаи (когато имаме хаотични, неразбираеми произведения) ние нямаме основание да се съмняваме в добрите намерения, в честните искрени стремежи на авторите, но при изкуството са важни резултатите. А резултатите са порочни и ние сме длъжни да ги посочим. И това тъкмо е работа на литературната критика.

Към явления, които са явни подражания на нездрави чужди образци обаче, трябва да се отнасяме особено критически. Такова подражание очевидно бяха разказите на Васил Попов — „Безкрайните пътеки“ и „Свинефермата“. Първият е израз на модната западна теория за потока на съзнанието, който беше въведен в художественото творчество от Марсел Пруст в първите години на нашето столетие. Творчеството на Пруст е кризисно явление в романа. Но „тънкостта на проникновението на Пруст в човешката психика беше използвана и своеобразно преработена от такива майстори като Стефан Цвайг в Австрия, Франсоа Мориак във Франция, Алберто Моравия в Италия — писатели, стоящи в най-главното на позициите на реализма.“¹ Да се подражава обаче у нас безкритично на нещо, родено при други условия и в друго време, както именно е направил В. Попов, — значи да се дойде до лоши резултати. Това си е типично буржоазно влияние. Авторът е влошил разказа, като се е повлиял тук и от теорията за самотната личност, откъсната от околната среда — теория, враждебна на комунистическата душевност и на нашата естетическа теория. Вторият разказ ни отвеща в още по-упадъчни сфери, в които се загубва човешкото. Тук имаме най-ярък пример на пряко влияние на буржоазната упадъчна литература. Не искам да кажа, разбира се, че авторът е съзнавал това. Той има и други разкази, които го представят в много по-благоприятна светлина. Влиянията, за които става дума, той сигурно отдавна е преодолял. И ако още — и всички — сочат все тия разкази и те се превърнаха в своего рода „класически“ примери за буржоазно влияние — изводът е: че, за щастие, това влияние не можа да вземе у нас големи размери.

*

Както казах още в началото, новаторството за нас е закономерно явление, един от ония вътрешни закони, по които се развива литературата, макар нейният развой, общо взето, да се обуславя от обществения живот. Но то не бива да откъсва литературата от прогресивните национални традиции. Новаторството е ново семе в разораната почва на хубавите национални традиции. Ние трябва да го насърчаваме, да се радваме на търсещите писатели, на ония, които не се задоволяват с постигнатото. Но трябва да бъдем критични към резултатите, да преценяваме постигнатото всеотстранно, да не се хипнотизираме в никой случай от самия факт, че то е ново. Няма защо да си затваряме очите: има „новаторство“, което е направо плод на буржоазно влияние — независимо от това дали авторът го съзнава или не. Ние трябва да бдим и да пазим чиста комунистическата идейност на нашата литература. Новаторството е навлизане в непозната земя, без проправени пътища — и търсещият може да се заблуди, да сгреша, да потъне в мрак, ако няма светилник, който да му озарява пътя. Тоя светилник е нашата марксистко-ленинска идеология, нашата литературна теория. Притежава ли ясно комунистическо съзнание, стои ли здраво върху естетическите позиции на социалистическия реализъм, има ли пред очи винаги духовните интереси на народа — писателят ще достигне успех в

¹ История французской литературы, т. IV, АН СССР, 1963, стр. 119.

своите търсения. Блужденията без ясно комунистическо съзнание и вън от нуждите и традициите на нашия собствен културен живот довеждат до отклонение от линията на партията, отклонение от социалистическия реализъм. Интересна мярка за новаторството ни дава Маяковски. „Стихотворението — пише той — трябва да съдържа в себе си пълен политически идеен заряд. Необходимо е тоя заряд да се носи от всичката най-нова техника, която надхвърля миналите стрелчески възможности. Аз лично проверявам своите стихове по две жанрови картини. Ако станат от гробовете всички поети, те трябва да кажат: такива стихове ние нямахме, не познавахме, не умеехме да пишем. Ако стане от гроба миналото — белите и реставрацията — те трябва да намерят и унищожат моя стих като напълно вреден за белите.“ Така, по въздействието върху съвременния читател, се проверява истинското новаторство. Народност, партийност, хуманизъм, възплътени във висока художествена форма с неповторими черти — ето белите на нашето изкуство.