

комуто Некрасов отвори портите на поезията, не можеше да носи костюма на изтънчения аристократ. Както днес би било смешно за пролетарската поезия да възпее подвига например на пролетарския герой Георги Димитров в куплетите на „Евгени Онегин“, — така и за Некрасов се явяваше негодна прекрасната инак, за своите други класови цели, форма на Пушкиновата поезия. “Тия думи на видния наш критик може да се нуждаят от уточняване, от нюансировка, но по същество неговата мисъл е права.

Идейността на литературата и изкуството е свързана пряко, произтича от техния образен и емоционален характер, тя е художествена идейност. Известно е, че в миналото, особено през периода на култа към личността, специфичните проблеми на литературата и изкуството бяха силно подценявани. Проблемата за идейността на художествените произведения се опростяваше, свеждаше се до илюстриране на философски и политически идеи. Трябва да се каже обаче, че не само през оня период, но и от най-дълбока древност е съществувало правилно разбиране на идейността в литературата и изкуството, изхождащо от образния и конкретно-чувствен характер на художествените произведения, в центъра на които стои човекът с неговите вълнения, мисли, преживявания и т. н. Следователно разглеждането на идейността в литературата и изкуството като съдържание на творбите, като позиция и цел на твореца датира още от времето на Аристотел. Именно художествените образи, които трябва да се разглеждат като форма и съдържание в изкуството, отличават последното от науката, от другите форми на познанието, на човешкото съзнание. „Ако издадат, — пише Аристотел, — някакъв трактат по медицина или физика, написан с мерена реч, то обикновено наричат неговия автор поет. А между това между Омир и Емпедокъл няма нищо общо освен метриката, поради което първия справедливо наричат поет, а втория по-скоро физиолог, отколкото поет.“

На Балзак принадлежат думите: „Героят на художественото произведение — това е идея, станала персонаж.“ Не може и не бива да се говори за идейността на художественото произведение вън и независимо от художествените образи, от това доколко правдиво и високохудожествено са изградени тия образи.

През последните няколко години марксистко-ленинската естетика, теория и критика направиха и правят много повече от когато и да било за разкриване спецификата на художествената идейност. Но в този правилен стремеж понякога се стига до други крайности, които са не по-малко вредни, отколкото догматизмът, схематизмът и илюстративността.

Някои теоретици и критици, говорейки за идейността на дадено произведение, се задоволяват само да кажат, че тя е художествена идейност, без да си направят труд да покажат в какво всъщност се изразява тая идейност. Вместо това те преразказват съдържанието на творбата, съдбите на героите и пр. Идейността в изкуството е изразена преди всичко в художествените образи. Но това не означава, че тия образи, настроения, линии, багри, звукове и пр. не са носители на общественополитически, нравствени, естетически и пр. идеали, проблеми, вълнения. Истинският художествен анализ предполага разбиране и разкриване същността на художествения образ в аналогия с това, което е породило тоя образ — със самия живот. Това ще рече, че когато разкрива същността на даден образ, критикът не може да се ограничи само в рамките на даденото произведение. Той трябва да има пред себе си, да познава картината на самия живот, да познава прототиповете, които са послужили за основа на тоя образ, да оценява и

живота и изкуството от най-прогресивните за времето (за нас от марксистко-ленински) позиции.

„Марксистическата критика — пише Луначарски — се отличава от всяка друга преди всичко по това, че тя не може да няма преди всичко социологичен характер.“ Едва ли някой може да обвини Луначарски в неразбиране или подценяване на спецификата на изкуството. Неговият тезис за социологическия характер на марксистко-ленинската критика е логическо следствие именно от ленинското разбиране за литературата и изкуството, за самата литературна критика като особено, специфично, но все пак идеологическо оръжие, чиято главна цел е изграждането на новия човек — човека с комунистическа нравственост. Това разбиране няма нищо общо с вулгарния социологизъм, схематизма и илюстративността, които са вредили толкова много на марксистко-ленинската естетика и творческа практика.

Но когато пред някои критици се предявява изискването за социологичен анализ на художествените творби, те заявяват, че това било връщане назад, че прогресивните критици от миналото правели такъв анализ, защото използвали художествената критика за пряко политически цели, че е достатъчно да се говори само за художественост, но не и за идейност на художествените произведения и пр.

Да твърдиш само, че идейността на дадено произведение е художествена, това още само по себе си нищо не означава. Както шеговито отбелязва Марк Твен, то е все едно да кажеш за идеята на една опера, че това е „оперативна идея“. Ако за дадена теория кажем, че тя е научна, философска и пр., без да разкрием каква е всъщност нейната научност — реакционна или прогресивна, представлява ли някакъв принос или не, едва ли някой ще остане доволен от нашия отговор, от общото родово определение, което даваме. Същото важи и за определението „художествена идейност“.

Още основоположникът на марксистическата естетика у нас Д. Благоев дава научна методология за истински художествен анализ. „Кои са необходимите елементи — пише той — които правят едно блетристическо произведение да бъде действително художествено?“ И отговаря: „Първият необходим елемент е щото произведението, или по-право образите и картините, които го съставляват, да бъдат верни с действителността. . . Вторият елемент, който прави едно произведение действително художествено, то е изображението на най-характерните страни на действителността.“ По-нататък Благоев свързва всичко това с дарбата, с таланта на автора. А за задачите на критиката той пише: „Критиката има за цел главно да определи основната идея на произведението, или „тайната“ му, както казва Брандес, да оцени тая идея, да изтъкне стойността ѝ. Подир това целта на критиката е да покаже доколко идеята на произведението е турена в съответна форма и доколко тя е съгласна с действителността.“

Мисля, че има още много и много да работим, за да изпълним както трябва докрай тия изисквания. Може би някой ще възрази — художествената идея на дадено произведение не се изчерпва с една дефиниция. Но нито Благоев, нито който и да било сериозен теоретик е искал това. Гьоте, един от най-големите творци и теоретици в немската литература, пише: „Питат ме каква идея съм искал да въплътя в своя „Фауст“? Като че аз самия знам това и мога да го изразя! Наистина, какво би било, ако аз се опитам такъв богат, пъстър и във висша степен разнообразен живот, който съм вложил в моя „Фауст“ да нанижа на тънката връвчица на една идея за цялото произведение.“

Но означава ли това, че критиката не може и не бива да разкрива идейното съдържание на творбите? Далеч не. В противен случай тя би абдикирала от задачите си. Най-добрите критици от миналото са ни дали блестящи примери за цялостен идейно-художествен анализ. При цялото богатство и многообразие на идейността на художествените произведения, все пак в тях като патос, като основно съдържание преобладава една или друга идея. Известни са определенията на Л. Толстой за „Война и мир“ и „Ана Каренина“ като романи за народа и за семейството. Той, великият художник, съветва: „За да бъде съчинението увлекателно не е достатъчно една мисъл да го ръководи, то трябва цялото да е проникнато от едно чувство.“ Ето това е основната идея, това е патосът на истинското художествено произведение, който критиката е длъжна да разкрива. Затова тя е наука и изкуство едновременно.

Може би най-пълното, най-цялостното определение на същността на художествената идейност е това на Белински в неговите забележителни статии за Пушкин: „Изкуството не допуска до себе си отвлечени философски, а още по-малко разсъдъчни идеи: то допуска само поетически идеи; а поетическата идея не е силогизъм, не е догмат, не е правило, тя е жива страст, тя е п а т о с.“ Но разкривайки същността, ключа за проникване във вълшебното царство на поетичното, на художественото, великият критик не само че не престава да говори за идейност в изкуството, но напротив — сочи пряката зависимост на художествеността от идейността. „От дълбочината на основната идея — пише той — и от силата, с която тя се организира в отделните особености, зависи по-голямата или по-малката художественост на романа.“

Няколко думи за традициите и новаторството и разбирането на естетическата същност на социалистическия реализъм.

В своя доклад Ал. Обретенков заяви, че социалистическият реализъм не бива да се разглежда като механично съединение на реализма с комунистическата идейност. И това е така, макар че подобни разбирания са все още твърде разпространени. Те са прокарани в съветския учебник по марксистко-ленинска естетика, преведен и у нас. В книгата на В. Иванов, излязла през 1963 г. в Москва „О сущности социалистического реализма“, тази теза последователно се отстоява. В нея четем: „Социалистическото реализъм — това е реализъм, съединен със социалистическа идеология“, или — „социалистическият реализъм „това е реализъм, поставен на служба на социализма“.

Крайно време е да уточним или по-право да разграничим понятията реализъм и реалистичност. За р е а л и з м да говорим, когато става дума за метода на реализма, а за р е а л и с т и ч н о с т — като качество на всяко правдиво, естетически значимо изкуство. В противен случай се получават не само недоразумения, но се стига и до погрешни и в крайна сметка вредни разбирания. С оглед на това и в доклада на Ал. Обретенков трябва да се уточнят такива формулировки като: „Социалистическият реализъм е най-висша точка от развитието на реализма“, или „Социалистическият реализъм е обогатен реализъм, издигнат на по-висока степен“.

Ако ние така разглеждаме социалистическия реализъм, то се губи качествената разлика между него и реализма, респективно критическия реализъм. И което е по-важно — обедняваме изкуството на социалистическия реализъм, като го ограничаваме в рамките на художествените завоевания — начин на художествено обобщение, принципи, средства — на реализма. А както сам докладчикът подчерта, такива методи и направления

от миналото като романтизмът в литературата, импресионизмът в изобразителното изкуство и др. имат немалко достижения, чийто пряк (а не само косвено, посредством реализма) наследник е и трябва да бъде социалистическият реализъм. Това ни най-малко не подценява значението на реализма, на неговите принципи и изразни средства, които заемат централно място в палитрата на социалистическия реализъм.

По доклада на Г. Цанев: В него се съдържа богат историко-литературен материал, който убедително показва кое е положителното в развиването на традициите, кое е новаторство и кое е псевдоноваторство. Но когато стигна до съвременната литература докладчикът си послужи с примери, които с по-голям успех могат да се използват като аргументи за псевдоноваторство, отколкото за истинско новаторство. Може да се възрази, че цитираните автори са талантиливи, че те са доказали това, а и бъдещето е все още пред тях. Но нима навремето Гео Милев, Д. Дебелянов, Пенчо Славейков, П. Яворов и др. са били по-малко талантиливи? Но това не е попречило на докладчика да посочи конкретно техните заблуждения по посока на индивидуализма, символизма, експресионизма и пр. И когато днес, в условията на социалистическа България, при тържеството на социалистическия реализъм поети като Ст. Цанев излизат с декларации и поетични произведения, които са явно отклонение от революционните и реалистични традиции, които са в противоречие със задачите на съвременната литература, то произведенията на такива поети едва ли могат да послужат като пример на новаторство!

Според мен неправилно е да се изтъкват като примери за истинско продължение на традицията и проява на новаторство в литературата и такива произведения като „Мъртво вълнение“ на Ив. Петров и „Матрьонин двор“ на Солженицин. Като талантилив белетрист Ив. Петров в общи линии отразява закономерностите в развитието на нашето село. Но неговата позиция, емоционалният акцент в „Мъртво вълнение“ са погрешни. Според мен образът на Бойчански, който така много се издига от някои като художествено откритие, е една схема, противоположна на ония идеални комунисти, които срещаме в литературата през периода на култа към личността. Помислете само: Бойчански е бил един от сълбовете на комунистическото движение в добруджанския край. Той, народният учител, читалищният деец е пренебрегнал всички облаги, които му предлагат новите условия и остава да работи на село. И в устата на този герой авторът влага следните думи: „Селянинът никога не е разбирал революцията и няма да я разбере. Той е една тъмна стихия, която е стояла на опашката на всички събития“ и пр. и пр. Чий са тия думи? На сектант-тесняк от градските клубове през 90-те години на миналия век или на селския комунист учителя Бойчански? Същото противоречие, без каквато и да било аргументираност, имаме и в развитието на характера у Бойчански. Всъщност в романа този характер не търпи никакво развитие. Дадено е тезисното положение — отначало един героичен образ през годините на фашизма и сега — един човек-звяр. Някога Елин Пелин в безсмъртната си повест „Гераците“ запази за вековете един от най-характерните епизоди от живота на българското село — разпадането на патриархалния бит, нахлуването на капиталистическите нрави и закони в семейството на Гераците, разрушаването на това семейство. Нещо подобно ни дава в романа си и Ив. Петров. Но докато в „Гераците“ симпатиите на читателя остават изцяло на страната на народа, на пролетаризиращите се селяни, то в „Мъртво вълнение“ картината е точно обратната — с много по-голяма любов, по-убедително и художествено са обрису-

вани тези, които пречат на кооперирането, на утвърждаването на новото в селото! Според мен „Мъртво вълнение“ беше крачка назад за автора, по сравнение с „Нонкината любов“. И понеже вместо аргументирана критика романът бе разхвален и награден, авторът направи и следващата крачка назад — „Ако нямаше брегове“. Разбира се, художественото усвояване на съвременната действителност е един труден и противоречив процес. При него ще има успехи, ще има и поражения. Но задачата на критиката е не да върви след творците, да повтаря и засилва техните грешки, а да помага за преодоляването на тия грешки.

Като погрешно разбрана традиция се разглежда и разказът „Матрьонин двор“ от Солженицин. Народът, който извърши Октомврийската революция, който пръв изгражда комунистическото общество, отдавна е възпитал у себе си достатъчно много нови добродетели и носители на тия добродетели, за да се изтъква една набожна старица, останала в развитието си с цял един век от своя народ, за „солта на земята“. Това не означава, че подобни жени не съществуват, че те нямат свои добродетели и пр. Целият въпрос е в позицията на писателя, в неговото умение да обхване цялостно живота и когато описва отделно явление, то да намери своето място и своята оценка.

Разбира се, последна и решителна дума в решаването на тези проблеми има самият живот, безпристрастният съдник — времето. Важното е, че те се поставят на разискване, изказват се различни мнения, а в спора, както е известно, се ражда истината.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО И ПРОБЛЕМИТЕ НА ИДЕЙНОСТТА

Васил Колевски

Едва ли има по-ярки и по-убедителни аргументи за разкриване същността на разглежданите въпроси за традицията и новаторството, от проблема за идейността в литературата и изкуството. За съжаление, когато се говори за традиция и новаторство, ударението обикновено се слага върху второстепенното, върху производното, върху въпросите за художествената форма, дори още по-ограничено — върху изразните средства и много по-малко се разкрива същността, изменението и развитието на идейното съдържание в изкуството, което до голяма степен определя художествената форма, изразните средства, похвати и пр.

Както се изтъкна в докладите на Ал. Обретенков и Г. Цанев, традициите — това са принципите, художествените достижения, които за своето време са отразявали връхната точка в развитието на литературата и изкуството, които служат като основа, като база, сочат пътя на творците за нови художествени завоевания, чрез които да отговорят на идейно-художествените изисквания на новото време. Всеки, който се откъсва от този път, който пренебрегва традицията, се излага на опасност да изпадне на космополитични позиции, да се откъсне от реалните задачи и средства за тяхното осъществяване, да изпадне в субективизъм и формализъм. И обратно — всеки, който ратува за традицията, но разбира тая привързаност като приповтаряне на това, което вече е било, се обрича на застой, превръща се в епигон, спъва идейно-художественото развитие.

Как тия общи положения намират израз в областта на идейността на художествените произведения?

Известна е характеристиката, която Ленин дава за трите етапа на революционното движение в Русия: „Отначало — дворяните и помещиците, декабристите и Херцен. Тесен е кръгът на тия революционери. Страшно далече са те от народа. Но тяхното дело не пропада. Декабристите разбуджат Херцен. Херцен разгръща революционната агитация.

Тя бива подхваната, разширена, засилена, закалена от революционерите-разночинци, като се почне от Чернишевски и се свърши с героите на „Народна воля“. Кръгът на борците става по-широк, връзката им с народа по-близка. „Младите кормчий в бъдещата буря“ — ги нарече Херцен. Но това още не е самата буря.

Бурята — това е движението на самите маси. Пролетариатът, единствената докрай революционна класа, застава начело на тях и за пръв път вдига на открита революционна борба милиони селяни.¹

Тая периодизация до голяма степен се отнася и за идейния облик на литературата и изкуството през тези три етапа — дворянски, разночински и пролетарски. Тая характеристика с общите си положения има интернационален характер, съобразявайки се, разбира се, със специфичността на националното развитие на всеки народ.

Какво характеризира обществения живот, революционното движение от първия период? Това е бунтът на прогресивното дворянство, това е бунтът на отделната личност, която не може да се мири с крещящите противоречия в обществото, но която исторически е изолирана от народа, няма неговата подкрепа. Литературата и изкуството, които стоят на най-прогресивни позиции през този период, отразяват правдиво този конфликт. Безсмъртни ще останат в историята на културата образите на „излишните хора“, изваяни от Пушкин, Лермонтов, Херцен. Вулгарните социолози с късна дата искаха от тези творци да създадат герои — последователни революционери, свързани с народа и т. н. Колко по-вярно, конкретно-исторически навремето Белински разкрива идейната същност и художественото съвършенство на тия произведения! Той показва историческата ограниченост, безпомощност на „излишния човек“ не като някакво лично качество, не като лична слабост, а като беда за героя, като преграда, която той е безсилен да преодолее. Ето неговата характеристика на Печорин: „Този човек не е пламенен младеж, който ламти за впечатления и се отдава изцяло на първото от тях, докато то не се заглади и душата му не поиска ново. Не, той е преживял напълно младежката възраст, този период на романтичен възглед за живота: той вече не мечтае да умре за своята любима, произнасяйки нейното име и завещавайки на приятеля си кичур коси, не взема думите за дело, порива на чувството, макар и най-възвишено и благородно, за действително състояние на човешката душа. Той много е прочувствувал, много е обичал и от опит знае колко нетрайни са всички чувства, всички привързаности; той много е мислил за живота и от опит знае колко безнадеждни са всички заключения и изводи за онези, които гледат истината право и смело, не се утешава и не се залъгва с убеждения, в които вече сам не вярва. . . Духът му е вече узрял за нови чувства и нови мисли, сърцето му иска нови привързаности: р е а л н о с т — ето същността и характера на всичко това ново. Той е готов за него; но съдбата още не му дава нов опит и презирайки стария, той все пак по него съди за живота. Оттук това безверие в действителността на чувството и мисълта, това охлаждане към живота, в който вижда ту оптическа измама, ту безсмислена игра на китайски сенки. Това е преходно състояние на духа, в което за човека всичко старо е разрушено, а новото още го няма и в което човекът е само възможност за нещо действително в бъдещето и същински призрак в настоящето. Тук именно у него се ражда това, което на прост език се нарича и „мъчителна неудовлетвореност“, и „ипохондрия“, и „мнителност“, и „съмнение“, и с други думи, които далеч не изразяват същността на явлението и което на философски език се нарича р е ф л е к с и я.“

Но ето че идва нов етап в развитието на обществото. Към средата на миналия век в центъра на общественото внимание застава селският въпрос, борбата против крепостничеството. Оставането на позициите на индиви-

¹ В. И. Ленин, Съч., т. 18, стр. 15.

дуалното бунтарство, на дворянската прогресивност е вече далеч недостатъчно. Герои като Онегин и Печорин са вече архаизъм. Животът властно изисква в литературата и изкуството да бъде пресъздаден с присъщите му език, бит, светоразбиране и пр. различие, революционера, който отива сред народа, бори се за народа. Отговарянето на това изискване е истинско следване на традицията. И не случайно през този период в центъра на общественото мнение застават такива художествени произведения като „Какво да се прави?“ от Чернишевски, поезията на Некрасов, сатирите на Щедрин, в областта на теорията — статиите на Добролюбов, Чернишевски, Писарев, в областта на художествената публицистика — бележитият „Колокол“ и др. Дори писатели, които не само произхождат от средите на дворянството, но изпитват и дълбоко съчувствие и любов към него, са принудени под напора на повелите на времето да покажат новите хора. Ярък пример в това отношение е романът на Тургенев „Бащи и деца“.

Оставането на позициите на дворянския либерализъм през този период е вече лош традиционализъм, израждаща се революционност, която безпощадно ще бъде осмяна от Щедрин, Чехов, Горки. Истински продължители на делото на Пушкин, Лермонтов, Гогол и Херцен са творците революционни демократи, тези, които застанаха на страната на мужика, на страната на унижените и оскърбените. От тая гледна точка трябва да се преценява новаторският характер на творчеството и на такива великани на художественото слово като Достоевски и Толстой. Това народно начало лежи в основата на творчеството на передвижниците в живописа, то определя същността, новаторския характер на музиката на Глинка, Мусоргски и пр.

Третият етап от революционното движение е периодът на истинската буря, на истинското свързване на революционната теория с масите, с техния устрем — пролетарския.

Най-големите новатори в литературата и изкуството от този период са тези, които застават докрай и последователно на позициите на марксизма-ленинизма, на позициите на социалистическия реализъм.

Разбира се, по своя път социалистическата революция има да решава много други предварителни и допълнителни задачи, особено в изостаналите в своето развитие страни. В тоя случай и в областта на литературата и изкуството ще има един богат спектър от прогресивна идейност — от последователно марксистко-ленинската до общодемократичната. Но истински продължители на традицията и същевременно истински новатори — това са пролетарските творци, творците социалистически реалисти, чийто най-виден представител е Максим Горки.

Това положение може да се илюстрира с многобройни примери и от нашата литература и изкуство. Когато в края на миналия и началото на нашия век критическите реалисти като Иван Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Георги Стаматов и др. сочеха тежкото положение на народа, жигосваха безскрупулната буржоазия, която тъгуваше с интересите на нацията, те стояха на прогресивни позиции, макар че поради неразвитостта на класовата борба не стигаха до социалистическите позиции в своята критика и в посочване на изход от тежкото положение. Но когато народът се вдигна на масово въоръжено въстание, когато обикновените работници и селяни узряха за идеите на комунизма, за творците бе непроситимо да се мирят с християнския демократизъм, да остават на патриархални позиции.

Пролетарският етап от развитието на революционното движение в България намери вдъхновен, високохудожествен израз в творчеството на Христо Смирненски. Идейното новаторство на Кирков и Полянов, пред-

вижданията на Д. Благоев намират своя истински разцвет в поезията на Смирненски, която е едно изключително явление не само в българската, но и в световната пролетарска литература! Под влияние на Великата октомврийска революция, на масовите революционни движения и у нас, към новата социалистическа идея се насочват едни от най-значителните творци. Те разбират, че само социалистическата революция е в състояние да разреши „проклетите въпроси“, че само тя може да освободи човека от оковите на собствеността, да му осигури един хармоничен щастлив живот.

Фашистката диктатура, която се утвърждава след разгрома на Септемврийското въстание от 1923 г., попречва за нормалното развитие на този процес, унищожава физически много от тия творци. Във всички области на живота фашизмът връща развитието на страната с десетилетия назад. Всичко това създава своеобразна обстановка, която налага обединяването на всички прогресивни сили. Това дава отпечатък върху идейността на литературата и изкуството през този период. Ето защо в конкретния анализ на художествените произведения от периода преди 9. IX. 1944 г. трябва да се подчертава и изтъква всеки проявление на прогресивност, на симпатия към народа и ненавист към фашизма. Но това ни най-малко не нарушава изтъкнатата закономерност, че най-последователни защитници на народа, най-верни продължители на революционните традиции и истински новатори през този период са творците социалистически реалисти.

Но ако през оня период това бяха отделни творци, гонени, преследвани и измъчвани от фашизма, то днес, в условията на социалистическа България цялата наша литература и изкуство имат възможност да вървят по този път — по пътя на социалистическия реализъм. Тук трябва да се търси източникът и за истинското новаторство. И когато отделни теоретици и творци през последните години искаха да заменят социалистическия хуманизъм, комунистическата партийност с някакъв абстрактен хуманизъм, с някаква „човечност“ въобще, нашата критика трябваше решително да се противопостави на тези опити, защото това означаваше връщане на нашето изкуство назад.

Творческите търсения през последните години показваха също така, че са безплодни усилията на ония творци, които, пренебрегвайки конкретно-историческата действителност, искат да отразят някаква бъдеща „модерна“ личност. Безплодни се оказват усилията и на тия, които не виждат, че нашия селянин е захвърлил ралото и управлява трактор, а синовете и дъщерите му не се скитат немили-недраги по градовете, а строят заводи, станали са учени, инженери и пр. Не само несъстоятелни, но комични са напъните на някои младти творци в името на новаторството да възкресяват отживели декадентски явления в литературата и изкуството.

Когато говорим за различните етапи на революционното движение, на революционната мисъл и на тяхното отражение в изкуството, трябва да имаме предвид, че това не става механически, че всяко усвояване на нова тема, всяко откриване на нов герой представлява един революционен акт в изкуството, който води след себе си преобразяване на цялата изобразителна система. Това именно се има предвид, когато се говори за определящата роля на съдържанието в изкуството, за решаващата роля на идейното съдържание в процеса на новаторските търсения. „Новото съдържание търси да се облече в нова форма — пише Г. Бакалов в една статия за Некрасов през 1933 г. — Новото съдържание на Некрасовата поезия не можеше да се облече в пушкиновски и лермонтовски стих, без да произведе комично впечатление, т. е., без да изпусне своята цел. Грубият селяк,