

ОСНОВНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ НАСОКИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ

Розалия Ликова

Годините непосредствено след Октомврийската революция означават бурен революционен подем. Събитията се втурнаха в сферите на литературния живот, придавайки политическа заостреност и горещина на литературните явления. През този период се слагат трайни основи в развитието на една нова литературна епоха, началото на процеси, които се развиваха и видоизменяха през няколко десетилетия по-късно.

Огромните промени, настъпили в нашия обществен живот след Октомврийската революция, узряването на голямата мечта за тържеството на народа, решителният устрем на народните маси — всичко това внесе нови духовни измерения, породиха нова идея за прекрасното, създаде тласък за нови идеи, за нови художествени проблеми. Още на времето Г. Цанев в първите си статии като литературен критик видя големия процес на възвръщане на младата революционна поезия към реалността, възвръщане на земята. В статиите „Нашиите млади поети“ (1923) и „Възторжен певец на народните маси“ (1924) той свързва особеностите на тази поезия с революционните борби след войната, с революционния дух на събитията, с характера на епохата, когато „световният пролетариат навлизаше в своята героична епоха и смело, дръзко посягаше да обсеби света“¹. Още в тези първи смели обобщения на настъпилите художествени процеси младата пролетарска критика отбелязва историческата необходимост и историческа закономерност в появата на новото пролетарско изкуство, връзката му с най-важните събития, с обществените тенденции на епохата. И още нещо — видя, че тая нова поезия се явява като отрицание на традицията на символизма, че по дух и идеи, по чувства и образи тя се противопоставя на символизма и представлява едно връщане към земята.

Младата критика видя и друго — че в тая заредена с фермента на неспокойствието, на революцията действителност се раждаше в новото революционно поколение писатели нов поглед за живота, ново отношение към света, или, както Г. Цанев се изразява в „Проблеми на днешната българска литература“, „ново чувство за света изобщо“. Има нещо много важно, когато се говори за оформянето на нов естетически идеал, за нови естетически позиции — въпросът за оформянето на ново художествено съзнание, на променено виждане на света. Както Г. Бакалов, така и Г. Цанев видяха новата душевност, новото художествено виждане на пролетарския писател, видяха смяната на едно художествено виждане с друго, забелязаха, че се менят не само идеите, че във войната индивидуалистичното съзнание отстъпи пред гласа на действителността, но и че се мени

¹ Георги Цанев. Възторжен певец на борческите маси, 1924.

ъгълът на виждане, мени се художественият поглед, скъсява се разстоянието между поет и читател — мени се адресатът на поезията и съзнанието на поета се слива със съзнанието на масите. „Новите поети, които дойдоха след символите — пише Г. Цанев, — не приличаха на тях. Те идеха с друг ъгъл на гледане, с друго самочувствие. Те носеха психологията на следвоенния човек, който, по обратен път, бе научил нещо ново, здраво от войната. Стихията на масовата смърт в толкова годишни сражения пробуди жизнения инстинкт у хората. Унизителното обезценяване на техния живот на бойното поле роди съзнанието за ценността на човека. . .“

При това нов ъгъл на виждане се изменят съотношенията на поет и действителност, поет и народ. Представата за естетичното се разширява, за да включи освен всичко човешко, освен психологическите завоевания на символизма богатата емоционална тоналност и ритъма на човешките изживявания, постигнати от нашите поети-символисти, и всичко ново, което по думите на Бакалов поднася новата революционна действителност. Новото разпъва естетическата атмосфера на времето и пролетарската критика отбелязва: нова поетическа личност, нови образи и нова идеяност. И в основата на всичко това — „връщане“ към живота, към земята, към човека, към народа.

При това бурен революционен фермент, при тези дълбоки преобразования в областта на естетичното, когато се образуваше новото естетическо съзнание на епохата в борба и отрицание с всичко старо — в живота и изкуството, — ферментът на новото по особен начин се просмукваше в изкуството на символизма, като един двоен процес — на засилващо се противоречие между закъснелите догми на символизма и действителността, като снижение на художествените и естетически мащаби на защитниците на едно исторически отмиращо изкуство и като процес — сложен, разнообразен по форма, на отказване от собствените позиции на символизма и индивидуализма под прякото въздействие на повелите на обществената действителност.

Въпросът за борбата срещу символизма, насочена предимно срещу неговата естетика, срещу трайни индивидуалистични моменти и срещу характера на неговата емоционалност, засягаше в същност основния проблем за художественото отношение към действителността. Както в европейската литература, където това антисимволистичен процес започна още в началото на века, и особено в руската поезия, където умората от символизма, отрицанието на естетиката и поетиката на символизма прие многобройни форми, сложи началото на различни течения, отрицанието на символизма се свързва с процеса на възвръщането към действителността. Промени се „ъгълът на виждането“, действителността престана да бъде завеса, зад която се крие друга, трансцендентна действителност, символите престанаха да изразяват превеса на духовното над материалното, на „аза“ над реалността и материалната действителност. В поезията на Смирненски и Фурнаджиев, в „Септември“ на Гео Милев символът промени своята естетическа функция, своята художествена плът и своето съдържание, стана звено, което свързваше поета с дъха на реалния, предметен свят, с гъстотата на обществената проблематика.

Но при тая функционална промяна на символа, превърнал се в част от нова художествена структура, елементът на онаследяване на традицията съществуваше наред с нейното отрицане и преодоляване. Не само затова, защото Гео Милев тръгна от символизма и експресионизма, за да ги преодолее, като използва най-хубавите страни на левия, революционен експресионизъм, като оплоди своето творчество и своята теория със съзнанието за една нова поетика, в която съвременната асоциативност, ролята на фрагмента играят значителна роля, отричайки статичността и описателността като художествена позиция. Но и защото най-високият връх в революционната поезия на 20-те години — поезията

на Хр. Смирненски, разкрива както преодоляването на художествената система на символизма, така и дълбоката връзка с поетическата традиция, включваща и най-добрите достижения на символизма.

1. ПОЯВАТА НА НОВ ЛИРИЧЕСКИ ГЕРОЙ И НОВА ПОЕТИЧНА СТРУКТУРА

В годините след войната излязоха редица забележителни книги на поетически символисти.

Въпреки това изобилие от стихосбирки символизъм бе осъден дори в творчеството на най-последователните защитници и поддръжници в нашата литература. В „Пантеон“ на Т. Траянов срещу индивидуалистичните догми на символизма се обявиха завоеванията на човешката култура, имената на поети като Ботев, Некрасов и Пушкин, за които Траянов написа възторжени песни; а сборниците разкази на Н. Райнов — „Сиромах Лазар“ (1922) и много по-късно „Счупени стъкла“ (1939), разкриват една нова за писателя тематика, която се обръща към социално онеправданите и към социалната трагика на големия град.

Символизмът в нашата литература носеше своите национални особености още в периода на своя разцвет, през първото десетилетие на века, когато в ускорени форми изживяваше и своя подъем, и своето вътрешно разколебаване под въздействието на нашата действителност и литературна традиция. Поетическите символисти избягаха от прякото изображение на действителността, когато тя им предлагаше гнета и духовната изостаналост на капитализма, и се върнаха при тая действителност, измъчени от своите противоречия, когато в живота налягаха революционните сили на борбата и народът се устреми към бъдещето, когато идеалът слезе от своята метафизична отдалеченост и мъглявина и придоби плът в бурното движение на народните маси, устремени към ясно и конкретно бъдеще. Октомврийската революция поздравиха Хр. Ясенов и Ем. Попдимитров, а в поезията на Н. Хрелков наред със символичните настроения навлезе тревогата на тези години и тя се обвърна с лице към приближаващите се революционни събития. Още през 1919 г. Л. Стоянов написа редица антивоенни разкази, а в стихосбирките „Святая святих“ (1922) и „Прамайка“ (1925) нахлуха нови настроения, нови мотиви и елементите на нова образност, макар че цялостният идеен и естетически прелом настъпи у него по-късно, към края на двадесетте години. Вътрешната драма на повечето от писателите-символисти приключи. Хр. Ясенов изгори рицарския замък на своята поезия, а Л. Стоянов още в разказите си осъди безплодното скиталчество на своя дух, своята надзвездна романтика.

Творчеството на писателите, скъсали със символизма след Октомврийската революция, има своя специфика. То е идеен и естетически завършек на една лична и обществена драма, то свидетелствува за измененията в идейния и духовен свят на поколението. Действителността в творчеството на тези писатели се пречупи през особения психически строй на тяхното съзнание, като отговор на наболели, налезли въпроси за личността и обществото, за мястото на поета в живота. Така се родиха онези творби, в които отрицанието, преоценката на ценности от миналото вървеше наред с въпросите за мястото на поета в живота; творби, които по косвен път отговаряха на категоричните изисквания на епохата, на проблемите за личността и колектива и на мястото на самотната индивидуалистична личност издигаха нравствените императиви на времето.

По-друго е положението на писателите-критически реалисти в годините непосредствено след войната. Писателите от по-старото поколение дойдоха със свой изграден метод, със светоусещане, оформено при друга обществена действителност. Вазов вече е в края на творческия си път, след крушението, което

живява от нещастния край на войните, макар и със запазена вяра в силите на народа и в неговия труд, макар и с неизпети още тихи песни за детството и светлата любов. А. Страшимиров още не е изживял разтърсването, което му донесе по-късно Септемврийското въстание, и макар и да написа своя реалистичен, изпълнен с хуманност дневник от войната („Вихър“, 1922), все още се намираще в плен на индивидуалистическите търсения и противоречия. През същата 1922 г. Елин Пелин издаде повестта „Земя“, в която оживява образът на алчния собственик на земя, с онези основни черти, които по-късно социалистическата литература подхваща и разви, като очисти образа от всички елементи, които замъгляваха неговата социална същност, и го подчини на друга идейна проблематика. През първата годишнина на „Развигор“ се отпечатват и светлите, жизнерадостни, изпълнени с хумор, жизнуетвърждаващи разкази на Елин Пелин, излезли по-късно в сборника „Под манастирската лоза“, които наново ни връщат към онова широко разбиране, широко художествено третиране на човека, характерно за Елин Пелин; които тълкуват философската основа на едно творчество, изпълнено с толкова живот, с толкова любоване на живота; в които животът изпъква в светлини и сенки, в единство на комичното и трагичното, на низкото и възвишеното.

В периода след войните продължава да твори друг крупен писател-критически реалист — Стаматов, който съгъсти краските на своята сатира, разбули лицемерния фалш на обществото на „Нарзанови“ и в трагичната съдба на Митя Абаров („Малкият Содом“) вложи своята страстна ненавист към буржоазното общество, своята собствена болка и самотност.

Безспорно е обаче, че новите обществени условия, сблъсъкът на две епохи роди нови художествено-естетически търсения и в областта на белетристиката. В разказите на Йовков и Георги Райчев, колкото и полюсно противоположни да бяха те в своята идейно-психологическа проблематика, в контрастните си концепции за човека, има нещо общо. Това е косвеното, усложнено отражение на действителността, променената естетическа позиция в трактовката на човека, пречупването на социалното през цялостния душевен свят на литературния субект, превръщането на човека от функция на социалния живот в художествен микро-свят. Центърът на повествованието вече се измества към съзнанието на героя. Тревожната атмосфера на съвременния град в разказите на Райчев се отразява косвено в едно също така тревожно, разкъсано от противоречия съзнание. Един друг, изменен художествен поглед премества гледната точка върху това неспокойно и трагично съзнание, еднакво угнетено от атмосферата на средата, голо и беззащитно пред суровите и жестоки биологични закони на своето собствено съществуване.

По друг път се срещат човекът и светът в разказите на Йовков. Човекът, център и мерило на красотата, е в ново художествено отношение със света; той не е вече функция на социалното, а свят самостоятелен, със свои духовни измерения. Светът на Йовков е много близо до реалния, всекидневен живот и много различен от него. Това е свят на човешки страсти, които издигат човека, на романтични поклонници на любовта и женската красота, на влюбените в езика на цветята чудаци, които сред пошлостта на всекидневието или ужаса на войната, ограбени от сивото всекидневие или недоумяващи пред безсмислените сурови закони на това, което става около тях, пренасят чист и неопетнен, ненакърнен своя огромен вътрешен свят, изпълнен с красота и хармония, който ги поставя на границата на безумието („Последна радост“, „Мечтател“). Човекът на Йовков е в пряк, непосредствен контакт с обективния свят, но той се движи сред тоя свят с една своя вътрешна магия и омагьосва всичко, до което се докосне, както омагьосва дрипите и превръща в чудо обикновената нощ в „Среднощен гост“. Човекът на Йовков се скрива зад вещите, зад предметите, жестовите, постеливите

разговори, както се скрива и сам разказвачът Йовков. Но той докосва тоя материален предметен свят, изпълва, без особени случки и произшествия, това равно протичане на дните, превръща го в част от една безкрайна хармония, където природа, бит и човек сътворяват един нов свят, една нова действителност — реална и романтична, позната и непозната, наситена с човешки преживявания и безкрайно хармонична.

Разказвачът Йовков доведе до съвършенство както реалистичното, пластично, сензуално начало на образа, така и претворяващото действителността начало, без елементите на външна деформация, без деструкция на действителността.

Духовно присъствие без сложна психологична структура, непобедимост на човешката красота, излъчваща се от тихото присъствие на човека, възвръщане към предметното, към сензуалното усояване на света, неразривно вътрешно единство между духовното и материалното, между реалното и чудесното — с всичко това Йовков дълбоко се свързва с естетическите тежнения на своята епоха, създаде нови традиции в нашата белетристика. Сюжетът при Йовков решително отстъпи на вътрешната духовна кулминация, разпростираща се върху всяка точка от разказа;¹ докосването между света и човека се превърна в незабележими детайли, естетическото разшири своя обем, като погълна в себе си, „сне“ в себе си социалното, увеличи естетическата натовареност на бита, на природата, на предметния свят и средата, обедини света, духовното и материалното, човека и всяка жива материя в едно художествено цяло, в едно вътрешно, духовно равновесие. По тоя начин, без да използва фрагмента така, както го използва Г. Райчев, без вътрешния монолог или напрегнат диалог на героите на Райчев, той премести центъра върху духовното присъствие на човека, увеличи периметъра на духовното.

Наред с темата за войната (в разказите на Йовков, в повестта „Другият“ (1920) на Добри Немиров, в „Брегалница“ на Михаил Кремен) белетристиката през първите години на десетилетието търси път към нова, модерна проза, към нови насоки на изображението, експериментира, но за съжаление безуспешно в сборника „Смърт“ (1922) на Вл. Полянов, където се чувства неасимилирано влиянието на дидактизма и с двете книги на Чавдар Мутафов: „Марионетки“ (1920) — импресии с формалистични ефекти, и „Дилетант. Декоративен роман“ (1926), където се съчетават увлеченията по конструктивизма, по ефектите на динамиката, за да се предаде атмосферата на града и индивидуалистични идеи и настроения.

По-нататъшното развитие на тези автори и на целия наш литературен живот показва, че подобни търсения, породени от стремеж към нов стил и форми, не дадоха резултати, че истинското новаторство се изграждаше по други пътища — в съчетанието на традицията с разширяване на аспектите на духовното; на социалното — с трайното и вечното в човешката психика; на материалната тежест на вещественния мир — със скрития и първичен свят на предметите, със скритата в тях неуловима духовност; на всекидневното и прозаичното — с тържеството на човешката красота и романтика, които разгръщаше творчеството на Йовков. Новото вече идваше със своите смели съчетания между реалност и фантастика в разказите на Св. Минков, с преодоляването на традиционната сюжетност и елементарна причинност, с първите белези на гротеската, на неочакваността и пародията, за да достигне много скоро до един нов тип композиция в разказите на Каралийчев, до нови смели скокове на повествованието и нови съчетания на романтика и реализъм, на съвременност и фантастика.

¹ Вж. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин] Йовков — майстори на разказа, С., 1975.

Явление, което даде облик на епохата, което превърна времето след Октомврийската революция в нов етап от развитието на нашата пролетарска литература, е появата на Смирненски и творчеството на тези, които творяха заедно с него — Кр. Кюлявков, Д. Полянов, сътрудниците на „Червен смях“, „Ново време“ и „Работнически вестник“ — А. Каралийчев, Разцветников, Хр. Ясенов и др. В творчеството на Смирненски новият метод придоби небивал разцвет, своето бързо утвърждение както поради характера на обществените събития на революционната епоха, така и поради срещата на епохата с огромния талант на поета, който изведе писателя от сферите на абстрактната идейност в сферата на живото човешко, поетическо чувствуване, който превърна дискурсивната мисъл в поетично обобщение на съдбата на поколението, на неговата психика и улови она остър прелом, който се извършваше в душите на хората на ръба между два свята, на две епохи.

Преди да говорим обаче за особеностите на новата поетическа структура, която се раждаше през тези бурни революционни години, трябва да отбележим раждането на един нов лирически герой, плод на тая контаминация между поетическото съзнание и наситената с нов революционен патос и революционни факти действителност. Наблюдавайки съветската поезия след Октомврийската революция, Е. В. Ермилова отбелязва основни явления: Октомврийската революция формира нов тип „лирическо аз“, с пряк социален адресант, с аудитория — революционните маси. Тоя нов адресант безспорно влияе обратно върху характера на лирическото „аз“, което разширява своите рамки, включвайки в себе си голям социален контекст, позволяващ оценка не само от свое име, но и от името на определена социална среда.¹ Спирайки се върху примера на различни поети като Маяковски, а след това Багрицки, Тихонов и др., Ермилова говори за това „общо“, което изпълва личността, безкрайно разширява нейните рамки, като я изравнява със света. Поради тези особености на лирическото „аз“ то много често и много лесно преминава в „ние“.

Тези основни черти на лирическото „аз“, породени в младата съветска поезия под въздействието на революцията, много ясно се долавят и в нашата пролетарска поезия след войната, особено в поезията на Смирненски. Лирическото „аз“ у Смирненски, също както в поезията на Маяковски, както в младата съветска поезия, има една определена, ясно изразена тенденция на сливане с „ние“. В някои стихотворения поетът говори направо от името на хилядите, безбройни „ний“ — безименните души, децата на майката земя, с различните идейно-емоционални превъплъщения на тълпите, на безименния безброй, с целия широк социален и исторически смисъл на тези превъплъщения. Дори при стихотворения с пряк лиричен „аз“ — изказ, като „Пролетно писмо“, „Юноша“ и „През бурята“, лиричното „аз“ преминава в „ние“; едно разширено „аз“, което се издига до образа на съвременника, естествено преминава в „ние“.

И тогава, когато акцентът пада върху „аза“, както е в „През бурята“, това „аз“ излиза от своите тесни граници; то обхваща поета и неговия размисъл, превръща се в едно надлично, философско „аз“, което поради духовната си структура вече носи своето вътрешно, художествено обобщение, насочено към проблеми от по-общ характер — за мястото на човека в борбата, за саможертвата и утрешната революция. В „Юноша“ отново се налага прекият „аз“ — изказ, но говори не авторът, а трето лице — юношата, човекът-съвременник, върху когото поетът пренася изцяло своето авторско „аз“. Един нов герой — съвремен-

¹ Е. В. Ермилова. Лирическое „я“ и поэт. — В: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971.

никът, обективизира авторския поглед върху света, говори от свое име, разкрива своя път, прави своята генерална жизнена равностметка на фона на цялата епоха. Един герой, който обогатява авторското „аз“, като го превъплъщава и умножава със себе си, като го слива със себе си.

По същия начин авторското „аз“ се обективизира, изчезва в образа на пролетария, в едно ново, обективно „аз“ в „Пролетарий“, където един широк романтичен образ носи стихията на авторското присъствие и същевременно действа и се изявява самостоятелно, освободен от прякото авторско „аз“. В отделни стихотворения, каквото е „Червените ескадрони“, лиричeskото „аз“ се проявява в своята двойствена същност — като пряк лиричен изблик, като една особена художествена конкретизация в мисъл, чувство и общение, и като едно обективизирано „аз“, потънало в образния свят на летящата конница.

Пренасянето на гледната точка върху обекта, който поради това се активизира и става самостоятелен изявител на движението, на промяната, независимо от формата на авторски лирически монолог, е обикнатата форма у Смирненски (касае се до характерни стихотворения като „Улицата“, „Това е улицата“, „Бунтът на Везувий“ и др.). Дори и когато не се обективизира в отделен самостоятелен образ, лирическият монолог е пределно насочен към определен обект, определя се от обекта, зависи от него, изпълва се целият от него, както е в стихотворения като „Москва“.

Всичко това говори, че използвайки най-различни форми на лирически израз, Смирненски създава един нов тип поетичен образ, органическа сплав от прякото лирично внушение на автора и от една относителна независимост от образа, тръгнал по пътя на драматизацията, на относително освобождаване от опека на лиричeskото „аз“ и съответно — един нов лирически герой, много по-зависим от художествения обект, който влиза в различни форми на контакти с обекта, вследствие на което разширява своите граници до границите на света, който го заобикаля, до границите на бъдещето, което се заражда и предчувства, до границите на вселената, с която духовно се сродява, на класата, на масовото „ний“, до образа на съвременния човек — пролетарий, и на цялото човечество.

Характерът на това ново лирическо „аз“ безспорно лежи в основата на художествената структура на поезията на Смирненски. Още първите критици на Смирненски — Бакалов, Г. Цанев и Мешеков — забелязаха, че това е поезия нова по съдържание и форма, с нова образност и нова емоционалност. Наистина новаторството на Смирненски е дълбоко свързано, съдържа в себе си традицията. Смирненски е близо до Вазов и „Епопея на забравените“ с основния дух на революционна романтика, с активното, динамично световъзприемане, с редица елементи на композицията и строфичния строеж, с подвижната структура на творбата, където конкретното преминава непрекъснато в общото, с подвижността на художествения ракурс и пр. Той е най-близо до Ботев по художествената мащабност, с която се отразиха епохата и нейните герои, близък по вътрешна конструкция на образи и лирически герой, по оная драматична сплав на трагика и героика, която пронизва цялото развитие на нашата революционна поезия; близък по душевна структура и възприемане на живота като широко единство от живот и смърт, като живо чувство за настоящето, в чиято жива материя се е вплела представата за утрешния ден, за бъдещето.

И същевременно всяка континуация е едновременно наследство и отричане. Това особено личи в отношението на Смирненски към символистичното наследство. Възприемайки много елементи от поетиката на символизма (музика на стиха, асоциативност, изобилие на символна образност и широка многозначност на образи и слово и пр.), обогатявайки тоналността на своята поезия и емоционално пластичния финес на образите, Смирненски превърна всички тези елементи

в компонент от нов художествен метод и нова художествена структура. Най-важното при художествената структура на Смирненски не е толкова въпросът за напрежението между елементите на символизъм, романтизъм и реализъм (каквото напрежение безспорно съществува като творещ, а не разрушителен момент), а качествено новият характер на тая поетична структура, която за пръв път се утвърждава в нашата литература.

Колкото и много образни елементи (на места език и стих) у Смирненски да напомнят за нашите поети-символисти, поетиката на символизма е подчинена на други естетически закони. Тоя въпрос е конкретно засегнат от М. Гловински в книгата му за полския поет Тувим.¹ Гловински правилно е забелязал, че при символичното изкуство сферата на образите подлежи на декомпозиция, тъй като характерното при нея е, че тя е погълната от лиричния изказ. Образът е „монтиран“ в самата лирична декларация, не съществува вън от нея, тъй като не съществува нищо вън от лиричния субект. При една структура, където действителността е напълно субективизирана и зависима от лиричния субект, доминантата стават не образите от обективната действителност, а пряката лирична изява. Загива ситуацията, изпълняваща ролята на мотивация; поетът се стреми към пълно изразяване на себе си, към автономност на собствения си вътрешен свят. Лиричен субект е абстрактният „емоционален човек“, независимо от среда, от поетична ситуация. Превръщайки се в непосредствена емоционална изява на субекта, стихът се превръща в негова интимна изповед. При това положение елементите, влизащи в състава на стиха, се отнасят изключително само към субекта, в редица отношения психологически еквивалент на авторската личност. В тоя смисъл художествените, образни превъплъщения на авторската личност са значително ограничени. Основната причина за това е, че поетът и неговият лирически герой е човек, който се намира в известен смисъл над света, с предварително създадено емоционално отношение към света, с готови истини и представи за света и вън от него. При такова отношение на поета към действителността „всичко, което съществува вън от лирическия герой, съществува за него“. Защото целта на субекта е непосредственото емоционално очертаване на всичко. В поетиката на символизма според Гловински господства конвенцията на точното емоционално описание. Точка на съотнесимост, мярка за нещата е не самата вещ или явление, а намиращият се зад тях лирически субект.

Съвсем други са съизмеримостите в поетиката на Смирненски. Основното при него е, че лирическият субект динамично оформя (както при големите романтици, за които говори Гловински) както лиричната декларация (изказ), така и елементите от сферата на образите. Още първите наши критици на Смирненски подчертаха като основен структурен момент на неговото творчество движението, динамичния поглед върху света, отрицанието на неподвижността, на статиката, на покоя; подчертаха развитието и промяната като основни двигатели на неговата поезия.

Лиричното „аз“ на романтиците, твърди Гловински — това е индивидуалност, оформяща се в тока на преживяванията. Това е образ, противоположен на човека от Просвещението, който е някакси отведенъж „готов“, неподлежащ на промяна по пътя на сблъскване със света, както и на символистическата поезия, където е оформен от чувства, също така неподлежащи на промяна.

Всичко това е резултат на отношението към света, разбираан като цялост, заедно с динамичната консеквенция на човека, който копнее да познае света като цялост.

Ако вземем едно от най-ярките стихотворения на Смирненски, където напълно се разкрива лирическият герой — „Юноша“, тоя момент на устремяване

¹ Michał Głowiński. Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka, Warszawa, 1962.

на съзнанието към света като цялост, това динамично отношение между света и лирическият субект е пределно ясно. Съзнанието на човека от „Юноша“ се променя в диалектическото взаимодействие, в живото отношение между човек и действителност. То се променя в процеса на диалектическото отношение: теза, антитеза и синтеза; то се развива конфликтно от една първоначална позиция, която се отрича в тока на лиричния монолог, към друга, по-висока идейна плоскост, към друга идейно-емоционална и философска метаморфоза на „аза“. Едно развиващо се, конфликтно, динамично променящо се съзнание задава въпрос към света, към живота и към самото себе си, търси и определя своето място в света, своето отношение към него, трансформира се в процеса на търсенето, на живата болка и движение. В поезията на Смирненски всичко е в движение — светът, човешкото съзнание, разположени върху плоскостта на една взривена от революционната атмосфера ситуация, върху подвижната плоскост на времето и в срещата между неговите различни пластове — в настоящето, заредено с минало и с бъдеще.

Поетът в стиховете на Смирненски не е човек „над“ света, а човек „сред“ света. Това определя характера на лиричния изказ, където елементите на тоя изказ се определят по линията „аз“ — светът, намиращ се вън от субекта. Поетът „сред света“ не е личност, господстваща над условията, независима от тях. Описаният свят ѝ влияе, тя реагира под формата на лирична дистанция (отдалеченост от изобразявания свят), която позволяваше да се проявят напълно емоционалните права на субекта. Лирическият субект влиза вече в стиховете като че ли е в реална връзка със събитията, за които говори; той участва в тези събития, намира се в повече или по-малко определена ситуация, поради което в значителна степен се обективизира.

Откритието на улицата, на тълпата и вливането им като конкретни образи в поезията — това е откриване на път към реалността, към всекидневното. У Смирненски тълпата и улицата не са само част от революционната ситуация, а нещо повече — одухотворени обекти, които в някои моменти от развитието на творбата изместват прякото присъствие на авторското „аз“, превръщат се в самостоятелни субекти.

Процесът на реабилитация на действителността, който характеризираше значителна част от поезията на века, в нашата следвоенна поезия започва от Смирненски с едно ярко изменение на авторската позиция, на художественото отношение към света. Преживяванията на лирическият субект стават общовалидна ценност, и както още Г. Бакалов и Г. Цанев отбелязаха, сливат се с преживяванията на масата в момент, когато тая маса се е упилила към революцията, когато е поела своя път към обсебване на света. Независимо от по-конкретната или по-обща ситуация, в която се намира лирическият герой на Смирненски, той е герой в революционна ситуация и в своята най-дълбока, най-съкровена изповед неговият поглед е насочен навътре и навън, към себе си и към света. Като цяло неговият поглед е една апробация на живота, едно приемане на света, при което поетът отрича конкретните му исторически форми.

Контактът на лирическият субект с масата, с улицата и със самата революция („Бунтът на Везувий“, „Йохан“, „Червените ескадрони“ и др.) е структурен елемент на стиха. Той определя интонацията на стиха, динамиката на поетичните компоненти, мащабността на образите, основния патос на творбата; а революционната ситуация, която се съдържа в тоя контакт, поражда своеобразно напрежение между субекта и света вън от него.

Контактът на лиричния герой с адресата — с масата, с образа на революционера или с жертвите на капиталистическия град, с улицата и с обобщения метафоричен образ на революцията — всичко това преобразява елементите на поетичния изказ, премахва елементите на описателност и осведомителност, преобразява формата на монологичната реч и поражда диалога като компонент

на монологичната форма, законспириран в нея, но определящ нейната насоченост към определен събеседник. В „Йохан“, „През бурята“, „Червените ескадрони“ най-високите драматични точки на творбата, своеобразните кулминации са тези, при които монологичната реч се превръща в диалогична, когато прякото обръщение изближне под напора на набиращата се лирична енергия на стиховете, резултат от вътрешното развитие на образа. В стиховете на Смирненски вече се слага началото на тоя диалог със земята, с живота, с бъдещето, който ще намери връхната си точка при Вапцаров. При Смирненски той е по-обобщен — без да е по-малко категоричен, — както е по-обобщена самата ситуация, в която се намира героят — ситуация с широки романтични контури, — ситуация на духовното напрежение, на пределно устремяване пред прага на революцията.

В динамиката на художествената структура лежат дълбоко залегнали тенденциите на десетилетието. Движение и динамика характеризират не само стиховете на Смирненски, но и поезията на Септемврийското въстание. Динамиката лежи в езика, в ритъма, в сцеплението на стиховете, в характера на лирическия герой и изобразяваната действителност. Позицията на субект, който е част от масата и от революционната ситуация, който не е наблюдател, а емоционално участва в действието, който в някои стихотворения („Юноша“, „Пролетно писмо“, „Йохан“) е едновременно тоя, който се изявява, и художествен образ, субект и обект едновременно (както е в „Тълпата“, „Улицата“, „Бунтът на Везувий“, „Червените ескадрони“ и др.) — тоя субект е вече сам по себе си носител на динамика, на активно действие, на движение. Самото одухотворяване на предмети, на природни явления и обобщени понятия вече говори за това променено художествено виждане, за промяната на художествения образ, едновременно обективизиран и субективизиран.

Движението като нов, основен момент в революционната поезия след войната е белег както на новата поетика, която се създава през тези години, така и основа на цялостното художествено-естетическо отношение на поета към действителността. Динамиката в септемврийската поезия, динамиката в поезията на Смирненски не дойде отвън, не беше резултат на влияния от различни школи въпреки близостта на Г. Милев с ритъма на експресионистичната поезия. Тя беше плод преди всичко на ритъма на епохата, на обществените събития, на революционния устрем на масите, на драматичното сблъскване на епохите, на основните промени в съзнанието на съвременния човек, на тоя нов лиричен герой, създал се с устрема на тълпите и с жаждата по слънце и висини. Движението в поезията на Смирненски бе преди всичко позиция, а оттук и основен елемент на неговата поетика, което породило и дълбокото, органично единство на неговата поезия.

2. ОСОБЕНОСТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА СТРУКТУРА

Характерно за революционната поезия след Смирненски е, че масата, народът заживя като пряк или косвен герой, превърна се в основен лирически герой на септемврийската поезия, а писателят престана да разграничава своя лиричен, поетичен глас от гласа и изживяванията на своите герои. Процесът на сливане на лиричното „аз“ с народа, намерил върховен израз в поезията на Смирненски, продължава да дава тон и на септемврийската поезия.

Плод на конкретна обществена ситуация, естетическите позиции на септемврийската литература изразяваха и общата за европейската поезия от началото на века антисимволистична и антитрадиционна насоченост. Заедно с болката от поражението като някаква дълбоко жизнена реакция, като резултат от психическа и естетическа съпротива спрямо миналото се роди едно ново поети-

ческо светоусещане, нова естетическа насоченост, която връщаше писателя на земята не само в идеен, но и в духовно-естетически смисъл.

Тоя процес на естетическа и художествена реабилитация на действителността, започнал у нас с огромен замах при Смирненски, а в европейската поезия още в началото на века, характерен за Аполинер и Пол Елюар, за Незвал и Ана Ахматова, улякъл целия предметен свят в поезията на Маяковски, бе отбелязан още на времето от критиката като процес на „възвръщане“ към живота, към материалния свят, като реабилитация на сетивата и художествено преоткриване на реалността.

Повратът към сетивната, чувствено възприемана действителност, към жизнения опит и доверяването на сетивата внасят в тая литература аромата на място и време. Септемврийското въстание скъси разстоянието между света и човека, приближи до неговия видоизменен художествен поглед вещното, конкретно съществуване на света. И същевременно освободената от всякакви канони естетика рушеше както поетиката на символизма, така и на традиционното поетично виждане, поетиката на натуралистичното копиране и механична зависимост от буквалната достоверност на нещата.

Въстанието внесе основни промени в съзнанието на съвременника, освободи полета на фантазията, крилете на въображението. Динамиката и драматизмът на септемврийските събития създадоха нов поетически хоризонт, при който ни поглъща променливият образ на света и непрекъснатото движение. Писателят е включен в орбитата на тоя пламенен, шеметен и кървав ритъм на битието, в който пространство и време загубват своите реални измерения, в чиято пределна интензивност се сливат противоположните крайности на чувствата.

Светът в движение — това означава нова динамика, скокове на паметта, облъскване на спомени и настояще, разкриване на широките хоризонти на света и техния допир с малкото и конкретното, заличаване на границите между духовния и материалния свят, неочаквани скокове от реалното към приказното и фантастичното, смели асоциации, преодоляване на строго логичното, дискурсивно мислене.

Септемврийската литература установи нови връзки между неща и явления. В тая езически-сетивна поезия няма граници между земя и небе, мъртва и жива природа, смърт и живот. Едно всеобхватно чувство за живот приближава контрастите, смело съчетава психическото с физическото, руши външната, елементарна достоверност на нещата, за да изгради един свят от абсурдни на пръв поглед асоциации, пределно обективизиран и пределно субективен.

*

В една своя статия Б. Ничев говори за вътрешните разслоения, които Септемврийското въстание внася в миналото и в бита на народа, разбивайки една патриархална или полупатриархална идиллия. Това разколебаване на хармонията в отношението човек—бит, а оттука и на хармонията в съзнанието на човека, за което говори критикът, има и своите художествено-естетически аспекти.

В един свят с разрушени традиционни понятия и с бит, разкъсан от острата класова борба, от погрома на едно въстание, въпросът за хармонията между света и човека се поставя по друг, много по-усложнен начин. На мястото на цялостния бит идва фрагментът от една разрушена, разпокъсана цялостност, на мястото на хармонията бит—човек идва гневното заклеимяване на палачите и острата конфронтация между елементи от патриархално съзнание, от недоумение пред ужаса (героите на Каралийчев) и облъскването им с жестоката действителност; идва отричането на патриархалната вяра и търпение у героите на Фурнаджиев. И най-важното — идва усложненото, драматично съзнание и въз-

приемане на действителността, при което отрицанието и естетическото, пронизано от витална жизненост утвърждение на живота се срещат в една неразривна, диалектична, художествена цялост. Хармонията и красотата в тая поезия се превръщат в многоплоскостни, многостранни понятия, в едно многопластово отношение към света, постигнати чрез живата сила на емоционалните крайности и противоположности, чрез естетическо възприемане на болката, на ужаса, на абсурда и гротеската, чрез разтърсването на непознати по сила пластове на човешката душа и извеждането им на една нова художествена и философска степен, където светът се приема като едно противоречиво, драматично, отворено към бъдещето развитие.

В тоя смисъл за едно описателно отношение към един заостенял, неподвижен бит в периода след Септемврийското въстание не може да се говори. В диалогичното отношение човек — действителност битът влиза не като обект на описание, не като тема и самостоятелен проблем, а като част от сложното отношение: подвижен, вътрешно усложнен човек в една подвижна, разкъсана от противоречия действителност. Използуването на бита в септемврийската поезия е твърде условно, като елемент от една не толкова битово-правдоподобна, колкото символна образност. В творбата със заглавие „Сватба“, асоциираща битово определено, елементите от бита служат за изразяване на представи, които отразяват пълното разрушаване на бита, на неговата цялостност и неподвижност и отвеждат към битово неопределена образност, към друга, по-обща хармония между човек и космос, човек и първичните корени на неговото битие в миналото и в природата, между човек и революция.

Битовите елементи в септемврийската литература са натоварени с различна функция:¹ Понякога това са контрастиращи белези, напомнящи духовния уют на една разбита хармония и човечност:

Боже мой, в мойто кандило
капе кръв вместо божие масло.

(Фурнаджиев)

В други случаи класовият конфликт, срещата на човешкото съзнание с действителността се извършва на стилистично равнище, като среща на грубото всекидневие, на снизена образност, на елементи от селския бит с готови, завършени представи от друг, възвишено романтичен стил, като конфронтация на противоположни стилистични пластове. Това са обикновено срещи между природни явления — облаците, нощта — с първични образи от селския бит, които внасят рязък дисонанс в готовите поетични представи, нарушават познатото, привычното, внасят тревогата и динамиката на едно съзнателно оварваряване, така характерно за Фурнаджиев и Гео Милев.

В трети случаи елементите на бита влизат в една раздвижена динамична образност, при която използването на битовите представи носи многозначен характер — внушава личната обвързаност на поета с родната земя и народа, внушава движението на времето и концентриране на миналото в настоящето, сродява дълбоко представата за революцията със сватба, с голямото, значителното, празничното в душата, в бита и съзнанието на народа.

Елементите на бита освен това влизат и като част от космичността на образа и безкрайността на движението — два елемента на битието, свързани с безграничността, които по силата на вътрешното напрежение, на единство и отблъскване се спират на елементите на конкретното, земното, жизнено реалното, на необходимостта от приземяване на образа. В тая поезика колкото конкретна, толкова

¹ По въпроса за възвръщане към „родното“ подробно пише П. Зарев в „Панорама на българската литература“ (т. III).

и символно метафорична се съединяват двата полюса на художествения образ, единият край на който е в битовото, а другият край в безпределността — на ужаса, на болката, на революционния устрем или дионисиевската радост от живота.

В редица случаи образите, свързани със селския бит, по-скоро със земята, със слънцето и плодonoсния дъжд, са повече символи на едно витално естетическо преживяване на света и един начин да се излезе от чисто личното художествено световъзприемане, да се слезе до езическите недра и светоусещането на народа, до неговото приказно, фолклорно въображение и чувствуване, до езически обредното, до онези поетични жизнени пластове на народната душа, където слънцето, вятърът, водата се свързват с представата за плодonoсното начало на живота, за вековните стихии на движението, раждането и смъртта.

По друг начин е трансформирано битовото, рамката на сватбения обред в „Хоро“ на А. Страшимиров. Тук писателят е използвал гротеската, зловещото докосване на двата полюса на човешките представи за живот и смърт, за светост на обряда и поругаването на всичко човешко, използвал е лишената от съдържание, пародирана традиционна форма, за да внесе нейното противосъдържание, представата за битовата уравниовеност, за сватбата като символ на човешки-нормалното и неговото отрицание чрез ужаса, безчовечието, ненормалното, антинародното. В самата фабула и нейното динамично развитие в рамките на едно денонощие е залегнал и абсурдът, невероятното докосване на крайностите, откъдето се ражда постановката на зловеща гротеска, чувството за реалност и нереалност и символно съгъстена образност с драматичния апогей на самото хоро.

Напълно прав е Е. Мутафов, когато твърди, че разколебаването на хармонията в отношението човек — бит, а оттук и на една пластична хармония в съзнанието на човека ражда „странните“ и „неочаквани“ разкази на А. Каралийчев, разкриващи нови развойни насоки в литературния процес, наред с диаволичните разкази на Св. Минков. Разликата между двамата автори е огромна. Ако Каралийчев разкъсва на фрагменти цялостната представа за бита, за да го конструира в нова, изпълнена с тревога и драматизъм образност, където белият и черният овен, животът и смъртта си дават среща, приказката и реалността, творческата жажда и разрушаването се преливат и врязват едно в друго, все пак писателят мисли с образи от селото, с болка по нарушената трудова хармония между човек и природа.

Лудият езически вихър на неговата динамична образност руши каноните на старата поезика, на сюжетност, традиционна пластичност, еднолинейно развитие на сюжета, завършеност на образите, на еднозначността на образи и чувства. Но в тоя деструктивен художествен процес лежи скритият копнеж по хармония, която и по-късно успокоеният стилowo Каралийчев търси в детството, в приказката, в мечтата по романтично прекрасното.

Напълно противоположен е Св. Минков, който се прощава с милите фолклорни илюзии на стария бит със смях, като превръща елементите на бита в средство за хумористично принижаване на мистичното, за да насочи постепенно сатирата си срещу всеки битовизъм, с ненавист разрушавайки устоите на сантименталната и традиционната поезика, на всичко неподвижно и закостеняло. И ако нещо все пак естетически свързва двамата писатели, това е основата на разколебания традиционен бит, надбитовизмът, съвременното естетическо отношение към бита.

В процеса на движението понятията губят своята елементарност и еднозначност. Еднозначните представи за оптимизъм — песимизъм, болка и вяра, поражение — революционен патос отстъпват пред емоционалната и съдържателна многозначност на представи и образи. Тези важни елементи на масовата и инди-

видуалната психика се включват в по-широката естетическа представа и възприятие на света като свят в движение и единство, свят, излязъл от опростителската статичност, спокойствие и равновесие. Встанието, погромът и неугаснатата революция, болката и възторгът, опиянението от действието и ужасът — това са съставни части на един цялостен исторически и психологически процес, при който светът и представите за него никога вече няма да се върнат в точката на неподвижност, търсейки своето пълно, цялостно, революционно разрешение.

Наистина в разглежданото от нас десетилетие на мястото на нарушеното „равновесие“, на мястото на един разрушен бит и хармония не се изгражда нова хармония, ново равновесие. Светът е разсечен от страшния класов двубой, хармонията е разрушена от пролятата кръв, от новото социално, класово съзнание на човека. Неслучайно в по-късните септемврийски творби, в разказите на Г. Караславов от „Кавалът плаче“, в „Бялата пътека“ на О. Василев се правят опити да се отрази това ново самоосъзнаване на човека сред класовата действителност, осъзнаване — идейно и политическо, на обществените явления, на самото встание и причините за него, на идейните и психологически резултати в съзнанието на обикновения човек, като белег на придвижване на самосъзнанието на народа.

Но точно при това остро рушене на познатото и установеното, започнало още след войната и достигнало връх в Септемврийското встание, се ражда новото художествено съзнание, в основата на което лежи промяната, концентрираното усещане за времето, за неговото усилено, бързо протичане, за пресоване на минало, сегашно и бъдеще, което се извършва при всеки голям обществен прелом. Встанието не бе завършено — то не разреши обществените противоречия, а ги заостри, — светът в съзнанието на твореца също не бе завършен; раздиран от класови противоречия, той се допираше в съзнанието на поета със своите полусни състояния, срещайки се във върхове, възлови моменти, в една синтетична представа за творчество и рушене, разкриваше се в своето разпадане и в своята изконна жизнена цялост, в неочаквани и странни връзки между неща и явления, като едно допускане на неочакваното и невероятното, като едно съединение на реалното и нереалното, като едно естетическо приемане и въвеждане на изключителното и чудесното.

Е. Мутафов в своята кандидатска дисертация говори за „смешението“ като „модел“ на следдеветосептемврийската литература. За естетическото смешение и многопластовост, за синтетичността на съвременния художествен образ са писали и редица други автори, като Кр. Куюмджиев, Тончо Жечев, Ст. Каролов и др. Но тоя процес могъщо навлезе още в годините след Септемврийското встание, установи се трайно в десетилетието на 20-те години. Нехомогенност на представите, многозначност на образите, сблъскване на различни стилистични пластове, многозначност на словото, широко въвличане на гротеската и на чувството за чудесното, новото отношение към фолклора и мита — това е художествен модел, който дълбоко и трайно се установи още в поезията и белетристиката на 20-те години.

Тая нехомогенност на представите в литературния живот на десетилетието се реализира на няколко равнища, в няколко основни, диалектично допълващи се и преливащи се едно в друго противоречия:

На първо място трябва да отбележим смешението между предметност, земност, сетивност на образите и символност, незавършеност, многозначност на образи и език. Пределната конкретност и осезаемост, битовата определеност на образите се среща със засилената метафоричност — белег на движение, синтетичност и подвижност на представите, на асоциативно движение на художествения поглед, търсещ сходството, вътрешните връзки между явленията, сближението

между нещата, раждането от това движение на нещо ново. Характерно за символиката и метафоричността на образите на Г. Милев, Фурнаджиев и Разцветников не е метафизичната отвлеченост и завършеното душевно състояние, психическата неподвижност, а едновременно обхващане на няколко явления, незавършеността и „ставането“ на физическите явления и душевните процеси, движението и неговият по-дълбок, вътрешен, символен смисъл. Това са символи, които не отвеждат към друга действителност, а водят към едно по-дълбоко, душевно, психическо прозрение за един по-дълбок, вътрешен пласт на явленията, за същността на нещата.

Друго противоречиво единство и смешение е докосването на различни стилистични пластове. Смешението между битово принизяващото и романтично-извисеното, между гротесковото и баладичното в многобройни вариации заема голямо място както в септемврийската поезия, така и в цялата поезия на двадесетте години.

Това смешение ражда образи с нова художествена структура. Нов е образът на народа в „Септември“ на Г. Милев, при който възвишено-поетичното и съзнателно принизеното в стил, език, представи се срещат, за да родят огромното напрежение и динамика, а от социалния, вертикален разрез на образа избликва огромният възторг и преклонение пред величието и сублимността на понятието „народ“. Противоречието и напрежението като двигатели на образа се раждат в резултат на редица стилистични конфронтации — на съгъстяването на отрицателните определения и непосредствения възторг, на изброяването, натрупването на вътрешната енергия на стиха и лиричния изблик, на количествения скок и качествено новото състояние на представите и пр.

Без това смешение и противоречивост на стилистичните пластове не би могло да се роди образът на поп Андрей, неговото естетическо новаторство, като съединение на обикновеното и необикновеното, на депоектизиране и опоектизиране на образа; без смешението на суровата историческа логика и революционната патетика не би се родил и знаменитият завършек на поемата „Септември“.

Цялата поезия на Фурнаджиев е конфронтация и съединение на различни стилистични пластове — на сурово оварваряване, на протичане на сурови земни сокове в стиховете, на предметно-битово приземяване и депоектизиране на образи и език и една пределна духовност и комплицирана емоционалност, която също е резултат от допира на полусни духовни състояния, от непознатото дотогава единство на противоположни емоционални потоци, на взаимноотричащи се състояния. Художествената условност и художествената реалност тук взаимно се допълват в един нов художествен синтез на по-дълбоко знание за човешката същност и преживяване. Живият човек с противоречивостта на неговия непосредствен емоционален поток влиза тук не под формата на вътрешен монолог, на „поток на съзнанието“, а като една раздвижена, динамична представа за света и човека.

Разложение и синтез, жив, пряк, емоционален отзвук на реалността и художественото претворяване на тая реалност, образи-метафори, отдалечаващи се от моментната, статична снимка на явленията — всичко това са поредица от конфронтации, от допиране на противоположности, които създават нова художествена представа за света, които бележат ново художествено съзнание и обрност.

Синтезът навлиза в тая поезия като резултат от раздвижения и вътрешно-противоречив образ на света, като непосредствен импулс да се обхване светът, животът в неговото сложно, противоречиво, конфликтно единство. Той е резултат както на естествената художествена реакция на едно развълнувано художествено съзнание спрямо една динамизирана действителност, така и на едно раз-

вие на художественото съзнание, на едно желание да се отрази не само видимостта на явленията, а преди всичко същността на живота.

В тая синтетична художествена сплав, в това единство на противоречията се раждаха нови художествени измерения, от нови художествени ъгли се откриваха непознати художествени и психологически плоскости. Така се роди измерението за чудесното, за духовното чудо в разказите на Йовков, като една пораснала духовна мярка за човека, като едно чудесно преобразяване на реалността, на познатата битова действителност. (Колко тясно се разбира понякога допирът на традиционния бит и новата духовна мащабност, коренно променената естетическа и художествена мярка на Йовков към фактите на тая позната реалност, превърната от него в нещо ново и непознато, в една сплав от реалното и чудесното, в една нова естетическа реалност!) Образите на Люцкан, на Боянов, на Чудото, на земляците от едноименната повест — това не е просто нов психологически периметър на човешката типология, а променено естетическо отношение и променена поетика, променени духовни мащаби и ъгъл на зрение за духовното, за срещата между материалното и духовното, обикновеното и необикновеното, реалното и чудесното; едно ново, усложнено художествено виждане за реалния факт като материална тежест на непосредственото съществуване на предметите и като знак на духовното, дълбоко човешкото, на изконната тайна на човешката душа и човешките отношения.

Тоя променен ъгъл на виждане едновременно приближаваше света и художествено го отдалечаваше чрез вътрешна перспектива — чрез дистанцията на хумора, на иронията и самоиронията у Далчев, чрез двойната перспектива на пределно близкото, пределно конкретното, скъсената дистанция субект — обект в поезията на Багряна и вътрешното присъствие на цялото — на безкрайността на всемира, на целия вътрешен всемир на човека като духовна жажда и бунт, като генерално отношение между света и човека.

Принципът на движението роди художествената амбивалентност, породил двата полюса на измерението — смърт и живот, болка и възторжена жизненост, както и сблъсъка между традиционни и модерни представи.

Новото отношение към фолклор и мит се забелязва още в „Иконите спят“ на Г. Милев, където поетът, верен на своето разбиране за модерното изкуство като изкуство на асоциативните връзки и на фрагмента, използва образни елементи, фрагменти от образи или асоциации, навеяни от народни мотиви, за да създаде своя самостоятелна образност, движена от съвсем други, различни от народнопесенните мотиви.

Традиционното в тези „Пет вариации на народни песни“ не е отречено, но то е творчески преодоляно като цяло от мотиви, образи, ритъм, като един художествен свят, различен от тоя на поета. То не интересува поета като сюжет и стройна система от връзки и отношения, а като отделни пробиви в изконночовешкото, като източник на въображение, свързващо във вътрешно напрежение две различни художествени системи. Решаващо тук, както в цялото творчество на Г. Милев, не е материалът, не е и завършената структура на народната песен; определящо е творческото начало, субективно-творческото отношение на поета, който разкъсва традиционната структура не за да я отрече, а да въвлече елементите ѝ в нов художествен свят, все още твърде субективизиран.

Подобно съчетание между две системи, между готови, завършени библейски, митологични представи и съвременност, ще срещнем и в баладата на Разцветников „Кани“, където библейският образ се е превърнал в символ със съвременно обществено съдържание, при една напълно свободна творческа интерпретация на мотива за братоубийството.

Всичко това говори за едно променено естетическо равнище, за развитие на художественото съзнание, в което се извършват редица процеси, характерни

за европейската поезия още от началото на века. Промяната на художественото съзнание означава промени на художествената мисъл, на художественото виждане, води до цялостни промени на художествената структура. Погледът се е придвижил към гъстотата на обществените явления, разкрива естетическата стойност на материалния свят, сложността и противоречивостта на психическите процеси; разкрива движението и промяната като основа на художествения свят, на художествената амбивалентност, тайната на конфронтиращите противоречиви елементи, обаянието на по-високото, претворяващо света художествено единство. По този начин в поезията на двадесетте години се извършват промени, които определят далече напред редица насоки в развитието на литературния ни живот, кореспондиращи дълбоко с нашата литературна съвременност.