

ЖИВАТА „МЪРТВА“ ПОЕЗИЯ

СТОЯН ИЛИЕВ

„МУЗИКА ПРЕДИ ВСИЧКО“

Известна е огромната любов на Николай Лилиев към музиката. В спомените си за него Андрей Стоянов пише: Лилиев „обичаше музиката и посещаваше концерти, но само хубави концерти, които можеха да задоволят вискателния му вкус. За неговата музикалност свидетелствува поезията му, един от съществените белези на която е изразителната напевност. Не са много стихотворенията в нашата литература, които да се претворяват така непринудено в музика, в художествени песни, както неговите. Прозвучали като песен в съзнанието на своя автор, те се стремят да се превърнат отново в песен. . .“¹

Разбира се, безсмислено е да се търси някаква пряка зависимост и механично съответствие между поезията и музиката. Тяхната връзка е вътрешна, тя се проявява не само във формалното изграждане на стиха, в неговата шлифовка, а най-вече в самото съдържание на поетическото произведение, иначе много лесно можем да обвиним поета във формализъм. Боян Пенев — не само ценител на поезията на Лилиев, но и автор на книга за Бетховен и изтънчен изследовател на музикалното изкуство — пише остра реплика по повод една несъстоятелна критика във в. „Мир“ против Андрей Стоянов, в която пряко е засегнат и Лилиев. „До тая абсурдна музикална критика — казва той — твърде много се доближават ония наши самозвани литературни критици, които считат Лилиева за голям майстор на техниката, на формата, и не виждат никакво съдържание, никакво чувство в неговата поезия. В дадения случай А. Стоянов и Н. Лилиев са жертва на едно и също колосално безвкусице, което с единия си крак стои върху поезията, а с другия — върху музиката. Съпоставям ги не само поради това. С характера и съдържанието на своите преживявания, със своя стремеж към пълна хармония между личност и творчество, към вътрешно осмисляне на своето творчество Н. Лилиев и А. Стоянов твърде много се доближават един до друг и се обособяват като нещо изключително в живота на нашата поезия и нашето изкуство.“²

Съпоставяйки Николай Лилиев с Андрей Стоянов, Боян Пенев има предвид не само виртуоза музикант, но и композитора. Андрей Стоянов създава редица оригинални творби за пиано, които са проникнати от лиризм, напомнящ твърде много „Птици в нощта“ и „Лунни петна“. Неслучайно той е композирал редица песни върху текстове от тези две стихосбирки. Несъмнено той е намирал нещо общо между себе си като музикант и Лилиев като поет. „И у

¹ Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 308.

² Б. Пенев. По повод на една музикална критика. — Златорог, 1926, кн. 2—3, с. 131.

двамата — продължава Боян Пенев — ние виждаме съчетани най-ценните качества на една артистична натура: творческа дарба, съсредоточеност и дълбочина на художественото преживяване, широка култура — вътрешно възприета и усвоена, — необикновено развит усет за формата, и за отношение между формата и съдържанието. У тях никога няма форма без съдържание, техника без индивидуално преживяване. Само че тук индивидуалността — тъкмо защото се отличава с дълбочина — не се изразява в груби външни форми. Символите, в които са затворени техните преживявания, изискват от нас една посъвършена възприемчивост. Трябва да имаме в себе си нещо от тяхната изключителна душа, за да ги почувствуваме и да се следем с тях, макар и за миг.³

Съвсем правилно Боян Пенев поставя ударението върху съдържателната страна на поетическото майсторство на Лилиев, подчертавайки, че при него „никога няма форма без съдържание, техника без индивидуално преживяване“. Освен това тези, които не са в състояние да усетят индивидуалността на Лилиев, не са в състояние да почувствуват никога дъха на истинска поезия, неговите песни не са писани за тях, те могат да се опияняват само „от словесен патос, от реторика и декларации“ и да считат възклицанията за белег на „темперамент и чувства“. Защото една притъпена чувствителност може да бъде възбудена само от шум, банален патос и кресливи ефекти. Такава критика не е нито за Андрей Стоянов, нито за Николай Лилиев. Тази „пакостна критика“ никога няма да разбере и да почувствува, че у един виртуоз като Лилиев може да има повече чувство, отколкото у всички, които „удрят патетично гърдите си или пък клавишите на пианото“. Боян Пенев не си поставя за цел да поучава, а иска да подчертае очевидната истина, че ако не вижда вътрешната връзка между форма и съдържание в поезията на Лилиев, критиката сама си е виновна, затова по-добре да мълчи, да не съди за неща, които са далеч от нея и винаги ще ѝ останат чужди.

Не е необходимо да се претендират кой знае какви познания в областта на музиката, за да се почувствува музикалната изразителност на поезията на Лилиев. Но, както посочва Боян Пенев, не бива това предимство на поета да се насочва към самия него и да се твърди, че той като виртуоз създава безсъдържателни формалистични стихове. Несъмнено Николай Лилиев разширява и обогатява поетическия стих с ново музикално звучене. Изящната, тънка и музикална форма на стиховете му представлява органическа същност на съдържанието на неговата поезия. Изтънчен поет, когато отразява душевните си вълнения, Лилиев ги отразява с тяхното музикално звучене. Той не може да твори без упойващата музика на стиха, без метрическата мелодия на словото. Той обичал да „точи римите“, обичал да пее. „И често — някаква оперетна мелодийка, която и досега не зная откъде е — си спомня Анна Подвързачова. Имаше някакво „тра-ла-ла...“ (Тогава се говореше, мисля, за „Нова Америка“). И правеше впечатление не толкова пеенето, колкото това, че той играеше, имитираше изпълнителите и това винаги биваше много ефектно — интересно за този инак стеснителен човек, който в желанието си да мине незабелязан често се блъсваше о нещо или събаряше нещо...“

А когато говореше за някого или предаваше нечий думи, той предаваше не само текста, но и интонацията, начина на изговаряне, най-характерното от човека. Това е същата способност, разсмяла моята майка, когато той имитирал „гласа на г-цата.“⁴

Николай Лилиев възприема света откъм музикалното му звучене, а не от неговата предметно-изобразителна страна. Затова в поезията си служи с

³ Златорог, 1926, кн. 2—3, 131—132.

⁴ Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, 226—227.

изключително тънка звукова материя. Сега въпросът не е дали лесно или мъчно е пишел, а че в края на краищата успява да намери вярно и убедително изразяване на онова, което е трудно изразимо, че е в състояние, по думите на Флобер, да „задржи видението“. Разбира се, много зависи от неговата тънка сетивност и от чувството му за езика, но също така много зависи и от самата материя на поетическо претворяване. В тази област импровизацията не може да достигне доникъде.

Освен тази природна даденост на Лилиев тук има и нещо друго. Става дума за естетиката на символизма като литературно движение. На Лилиев не са могли да не му допаднат борбата на символистите против натуралистичната описателност и техният интерес към тайните на духовния живот на личността, които според тях могат да се доловят единствено чрез музиката. Естетическите теории на символизма, развити в различни програмни статии и манифести, в много отношения съвпадат с неговите възгледи за изкуството. Призивът на европейските символисти да се сведе езикът на поезията до музикалното звучение съпада с неговите възгледи за поезията.

Както е известно, един от основните манифести на френските символисти е „Поетическо изкуство“ на Пол Верлен, в което поетът въстава против Парнас. Идеята на Верлен е, че поезията трябва да се слее с музиката и да се отдалечи от пластическите изкуства, че тя няма нужда от външни декорации и подробни описания, а всеки поет трябва да изразява личните си преживявания, защото тъкмо те имат значителна стойност. „Музика преди всичко“ — такава е заветната мечта на Верлен. Само чрез музика поетът е в състояние да изрази своите „смътни преживявания“, толкова нежни и неуловими, че се „разтварят във въздуха“. За поета няма нищо по-скъпо от песента, в която „определеното с неопределеното се съчетава“.

Като поставят ударението не на описанието и подражанието, а на „нюансите“, символистите възприемат творческата дейност изключително като самоизразяване на поета. Когато става дума за прозата на Бодлер, Теофил Готие пише: „Той е успял да се доближи, както никой досега, към това, което е невъзможно да се изрази, успял е да улови беглите нюанси, колебаещи се между звука и цвета, както и мислите, напомнящи мотива на арабеската, или темите на музикалните фрази. И не само физическата природа, но и най-тайните движения на душата, капризната меланхолия, сплинът, родени от халюцинациите, невротите, са щастливо предадени чрез тази форма.“

За символистите самоизразяването и описанието са обратно пропорционални величини. Затова неслучайно Верлен се обявява за „нюансите“, а не за цветовете — „нищо освен нюансите“. Поезията трябва да разкрива вътрешната, скритата същност на творческата личност и за постигането на подобна цел е необходимо да се включат всичките ѝ залежи, цялото богатство на нейния език, взет в най-чиста форма, с неговите светлосенки и асоциации. В поезията взема връх музикалната наситеност, а не предметното описание и конкретната образност. За символистите тайната на въздействието на поезията е в това, че тя постига своя ефект не с натрупването на подробности, а чрез осмисляването от тях. Според Маларме всяка случайна подробност отдалечава поезията от търсения ефект и затова белезите на обикновеното всекидневие трябва да отпаднат от нея. Стиховете, изградени на основата на нюансите, губят своята конкретна и предметна определеност и се доближават до музикалното внушение. Това е единственият път поезията да се превърне във форма на самопознание. При музикалната поезия човешките преживявания не се раздробяват, а се излагат в тяхната динамична последователност и непрекъснатост, те се намират в процес на постоянно видоизменение и взаимно преливане, те обладават капризна неустойчивост, благодарение на която не могат

да се регламентират, едностранчиво да се канонизират, а се асоциират и се разчленяват, пораждайки нови форми.

Как да си обясним огромното влияние, което музиката оказва на поезията? Според символистите музиката, която по определението на Шопенхауер съвсем няма отношение към света на явленията и направо ги игнорира, владее в своя чист вид загадките на художественото творчество и следователно загадките на изкуството изобщо. Затова няма нищо неестествено в това, че поетите и художниците с помощта на музиката започват да изясняват въпроси от общоестетически характер. В кабинета на Шопенхауер висяла флейта, подарена му от Росини, а Ницше представя бъдещия тип философ в образа на Сократ, заминаващ се с музика, и сам се нарича „стар музикант“.

Ще подчертаем, че влиянието на музиката върху поезията и живописата няма формалистичен характер, както понякога се счита у нас, защото изразните средства на едно изкуство могат да се използват за подсилването на изразните средства на друго изкуство и едно такова влияние е много плодотворно. Музиката и поезията са сродни изкуства; символ на тяхното родство е древният Орфей, представен с лира в ръка.

В този смисъл Ст. П. Василев правилно отбелязва, че изразът на Верлен „музика преди всичко“ намира най-ярко възплъщение в поезията на Лилиев. Той написва специална статия, посветена на „Музикалната изразителност на Лилиевите песни“. Според Ст. П. Василев след Яворов никой друг наш поет не се е доближавал до „такива музикални постижения и ефекти, и българският стих не е бил толкова звънлив и гъвкав, както у Лилиева. Поет с тихи чувства и блянове, той влага в песните си по-скоро мечтателност, отколкото живот.“⁵

Ст. П. Василев пръв в нашето литературознание прави опит конкретно да покаже как Лилиев успява да постигне музикалната звучност на стиховете си. Той правилно твърди, че вместо „художествена изобразителност чрез пластика у него срещаеме музикална изразителност чрез разнообразни поетически съзвучия“. Той се спира предимно на външноформалната страна на поетическото майсторство на Лилиев, отбелязвайки неговата рядка техника на стиха, префинените езикови и стилини средства, разнообразната ритмичност, различните съзвучия, словесното богатство, избрано и подредено с вкус. „Мисълта на поета — подчертава той — е получила форма чрез римата. Лилиев употребява всички видове ритмични стъпки, наспроти каданса и подвижността на мисълта, наспроти вложеното настроение; той си служи с двусложни, трисложни и четирисложни стъпки-леони (последните се срещат и размесени с ямб); в това отношение той задминава Яворова, който, както е известно, не написал ни едно стихотворение с дактилни и анапестни стъпки, както не написал и ни един сонет.“ (Лилиев е автор на пет сонета, които са образцови).⁶

Ст. П. Василев подчертава, че благозвучието, хармонията, музикалността на неговите стихове не биха могли да се постигнат единствено чрез римите, че са необходими и други средства, които зависят от подбора и подредбата на думите, и на първо място това са повторенията, задържащи вниманието ни на повтарящите се изрази в стихотворението. Той изтъква, че: „Повторението е изобщо крайно характерен музикален похват за нашия автор и ако то липсва от песните му или е вмъкнато случайно, сигурно бихме говорили за по-малко благозвучие и симетрия у тях.“⁷

Освен с повторенията музикалното благозвучие в неговите стихове се постига и с алитерацията. Лилиев изгражда много алитерации със звука „с“:

⁵ Демократически преглед, 1926, кн. 6—7, 439—440.

⁶ Пак там.

⁷ Пак там, с. 435.

„Събуди се дух замрежен / сред рой самолъжи“; „Съмна в сънните градини“. Освен това поетът повтаря в стиховете си цели думи тутакси една след друга или съвсем наскоро след първата. Неговите стихове са изпълнени с алитерации, асонанси, анафори и пр. Повторенията (етимологически фигури, анафори и др.), редовно използвани от него по най-различен начин, са характерни за цялото му творчество. Характерни за него са и епитетите, подбрани и подредени така, че да се получават асонанси. Ст. П. Василев е забелязал също така, че у никой друг наш поет не се срещат толкова много подбрани епитети, както у Лилиев: „безбрежен“, „бездомен“, „сънни“, „сребърни“. . . Много от епитетите и прилагателните той употребява като синтактическо определение и те имат негативно съдържание: „безнадеждна нежност“, „безотрадната колесница“, „безлунна нощ“, „безчувствени ръце“, „безмълвна вечност“, „безпощадна измяна“, „безначален ден“, „безначални сенки“, „безтрепетни звуци“, „безпаметна душа“, „безгласна душа. . .“. Лилиев много често използва и отрицателната частица „не“: „несбъднати мечти“, „несретна мисъл“, „нероден копнеж“, „неродени мечти“, „неизплакани сълзи“.

(От своя страна, спирайки се на поетиката на символистите, Атанас Далчев подчертава: „Любопитно е да се отбележи честата употреба на негативни прилагателни у символистите: незнаен, неземан, невинен, нетраен, безкраен, безутешен, бездънен, безгрешен и т. н. Тия прилагателни, няма съмнение, са дълбоко свързани с бягството от света. Символистът не само отвръща поглед от действителността, но и отрича нейните белези и качества. Неговият собствен свят е изграден от отрицания.“⁸)

Както виждаме, Ст. П. Василев се спира предимно на специфичните езикови средства, въз основа на които Лилиев постига музикална звучност в своите стихове. Той не се интересува от съдържанието на неговата лирика, не анализира емоционалната страна на лиризма му. Неговото изследване има по-ограничени цели и самият автор не скрива това. То е много полезно, доколкото се отнася до външната форма на стиховете на Лилиев и средствата, с които той си служи за изграждането на музикална звучност на стиховете си. „Без многообразие в мотивите — пише той — и без широк размах, тия песни, гиздави и чевърсти, се отличават с голямото и рядко външно богатство, с изтънчена виртуозност на стиха, с изящество на формата; отличават се с изискано съчетание при наредбата на звуковете, симетрията на римата, построенето на изрaza, архитектурниката на стиха, на цялата поетическа техника изобщо, и най-вече в музикалния тембър на речта, който е в зависимост от чувството.“⁹

През същата година, когато излиза статията на Ст. П. Василев, в сп. „Златорог“ се появява и статията на Борис Йоцов, посветена на стиха на Лилиев. Този автор го отнася към „общата вълна на символизма“, но не спира дотук, а го разглежда и като психологически феномен, като определена творческа индивидуалност, излизайки от реакционно-методологически предпоставки. „Трябва да заживеем по-дълбоко и по-трайно с поезията на Николай Лилиев — пише той, — да забравим света в себе си, да се понесем в ирационалните форми на своето съзнание, за да разберем индивидуалните корени на она абсолютност, за който формата е начало и смисъл на битието. Тъй ще схванем, че тоя стих е стилизиран до фанатизъм, хармонизиран, спиритуализиран живот, че е възведен до втора реалност, до щит на поезията, висша мистична абстракция на речта, условна идея, която звучи като музика на метафизическата красота.“¹⁰

⁸ Атанас Далчев. Страници. С., 1980, с. 86.

⁹ Демократически преглед, 1926, кн. 6—7, 339—340.

¹⁰ Б. Йоцов. Стихът на Николай Лилиев. — Златорог, 1926, кн. 2—3, с. 88.

За разлика от Ст. П. Василев Борис Йоцов се спира повече на съдържателната страна на поезията на Лилиев, но я разглежда от погрешни идеалистически позиции. Всъщност неговият подход към поезията на Лилиев не е нов, той е известен от най-големите теоретици на символизма като Реми дьо Гурмон и Андрей Бели. За тях поезията на символизма е художествено продължение на философския идеализъм и спиритуализъм и най-яркото доказателство за това е, че неговите представители са се ориентирали към музиката, а не към живописа. Единствено чрез музиката могат да се отразят „тайните на човешката душа“, нейните ирационални импулси, подсъзнателният живот на творческата личност.

Борис Йоцов твърди, че при изграждането на стиховете си Лилиев разчита на „определено музикално настроение“, че в основата им залягат „слуховите възприятия“. Ето как поетът асоциира представите си, за да използва внушението на звука и на тона: „утехата на глъхнал звън — вълшебна флейта не звъни — да слушаш дивия псалом на изумителната младост“. Поетът се вслушва не само във вътрешната си музика, но и в музиката на света: „Моята душа трепти като водите на заключен ручей.“ Той се вслушва и в грохота на града: „О, тоя грохот на града.“ В стихотворението „Вървя самин“: „Таен глас трепти: Какви цветя, какви съзвучия в незнайна песен ще заключиш?“ Същото е и с песента му „От ранина обезумял“.

Все в тоя дух Борис Йоцов изтъква, че Лилиев измежду всички наши поети най-пълно „отматериализира външния свят“, въвежда го във формите на студени, математически абстракции, разкрива го в стиха си със снежната чистота на мечтата. Затова той не носел бремето на външната предметност, свежестта на първичната сетивност, освободен е от реалните поводи на емоцията, а заключава в себе си сребърните ручей на чистото изкуство, органически дестилирано и трансформирано в логически неизяснима мелодия. Неговият стих е „безплътнобял“, той сякаш изразява една душевна хармония, може би нелесно извоювана, която кристализира в студените цветя на чистия, „невинния“, „белия блял“. „Неговият стих е не само музикално-преливен, предствано-нежен, емоционален, но и толкова спокоен, че не тревожи, не вълнува, а унася, примирява, разведрява.“¹¹

До формализъм и „чисто изкуство“ може да се достигне не само като се анализира външната мелодика на стиховете на Лилиев, но и когато се направят погрешни обобщения, отнасящи се до съдържанието на неговото творчество. Борис Йоцов напълно в духа на корифеите на символизма Маларме, Андрей Бели, Вячеслав Иванов твърди, че в символистическото изкуство на Лилиев намира отражение „мистичната музика на съня, на Платоновите идеи, на ирационалното битие“, а те не са отражение на вътрешното богатство на личността, формирала се при определени обществени условия.

Почти няма изследовател на Лилиев, който да не се спира на музикалната страна на неговото поетическо майсторство. Както казва още през 1932 г. Георги Цанев, банална ще е констатацията на оня, който би се заел да докаже, че стихът на Лилиев е най-музикалният в българската лирика. В неговата поезия намираме най-голямото разнообразие на ритмични, строфични и тонови богатства. Толкова очевидно и общопризнато е това, както неоспорими са точността, чистотата и хубостта на неговия език. Но, както казва Георги Цанев, когато се изтъква, че музиката е нейният основен патос, трябва да се подчертае, че „всички тия звукови ефекти и градивни похвати не са толкова външни средства, колкото необходим израз на вътрешния живот, естествена и задължителна форма за изповед на душата, която възприема света като ме-

¹¹ Златорог, 1926, кн. 2—3, с. 88.

лудия, като песен. И тази музика увлича и опойва не само четеца — тя е може би и за самия поет е най-добрият изход от суровите противоречия на живота. Друг изход за неговата пасивно-съзерцателна природа няма. Тук той намира спасение от кръсците на деня. Тук, в музиката, се реализира хармонията, която той жадува. . . .¹²

Поетът иска да избяга от съвременната му действителност и постига това чрез музиката на стиха. Той умее да се издигне над първичното, мимолетно впечатление, да се изтръгне от дребните житейски и битови детайли и да заживее с вечните въпроси на духа. „И най-конкретните образи, взети от суровата действителност, с каквато е богата тази поезия, влезли в нея, се пречистават, добиват особен цвят, зазвучават по нов начин. Понякога те тръгват от органичното и се насочват към безкрая, за да придобият силата на космична категория. Изпълнени с някаква тържественост, те ни грабват и ни отнасят някъде вън от времето и пространството.“¹³

Тъкмо затова Лилиев се противопоставя на външното правдоподобие. Той изисква преосмисляне на външния жизнен опит и не бива това да се определя като индивидуализъм или субективизъм, а като опит за „самоизобразяване“ и естетическа реакция на безличните шампи и безкрилата описателност.

В стиховете на Лилиев непрекъснато долавяме едно „самоизтезаване“ и желание да покаже, че не е така лесно да се разкъсват веригите на действителността:

Аз не помня смеха, аз не помня словата смирени,
твоята тайна мълчи, твоята тайна се слива в нощта,
и в минути на скръб, и в минути на черно падение,
изоставен, забравен, далек от света,
моите стъпки звънят, моите стъпки се смеят над мене
с демоничния смях на смъртта.

Аз не помня смеха, аз не помня словата смирени.

Поетът съзнателно се представя в ролята на слабосилен, с всичките предпоставки на една сложна и благородна човечност, неспособна да се примири с живота, нито пък да отхвърли властта му над себе си. В поезията му едва-едва помръкват цветовете на веществения, на материалния свят, в нея плахо звучи гласът на собствената му душа със сподавените ѝ и неразкрити страсти, със заглушените стонове, изтръгнати от земното съществуване. Затова в страдалческият песимизъм на Лилиев долавяме някаква смътна, полузадъхваща се мечта за преодоляване на жизнените кошмари и всичко земно и делнично се превръща в сън. И тъкмо в изобразяването на тези особени състояния на душата, когато самата действителност се възприема като сън, Лилиев постига високо поетическо майсторство. На него му е по-леко, когато се изтриват границите на жизнените явления, когато се разпада вещественото битие и неговата „безплътнобяла мечта“ открие своята „призрачна земя“. Понеже душата на поета е самотна, тя има нужда от изключителен начин на живот, има нужда да открие своята богиня Мечта. Това е своего рода странна болест. Вследствие на някакви негативни закони на живота, когато на първо място се поставя ползата от нещата, любовта към мечтата винаги се съпровожда от някаква мъка. Всичко безусловно красиво, хармонично в едно и също време и възхищава, и причинява мъчение, възвишава и потиска. И тази мъка и потиснатост още повече се усилват, когато контрастът между красотата и видимия свят е твърде непреодолим и рязък. Лилиев иска да докаже, че красотата на нашия свят е твърде

¹² Златорог, 1932, кн. 2—3, 56—57.

¹³ Пак там.

много окаляна, твърде заземена, безкрила. И кой ще ни върне веселия празник на чувствата и музиката на света, ако не поетът? Кой друг?

Затова Боян Пенев има основания да твърди, че за възприемането на стиховете на Лилиев е необходим не само музикален слух, но и изтънчена чувствителност. Който не ги притежава, не ще може да долови в тях нещо повече от това, което е на повърхността. В поезията на Лилиев има и един втори пласт, vyplътяващ невидимите и неосезаеми преживявания на поета, намерили израз в музикалната звучност на поетическото слово. За едни тази звучност е достъпна, за други тя не е достъпна. Всъщност всеки възприема неговите стихове, като ги пречупва и осмисля въз основа на собствения си духовен опит. Всеки може да получи от него това, което може. Зависи както от културата на читателя, така и от неговите сетива. Затова стиховете му при всяко препрочитане откриват нови страни, ново емоционално съдържание, нови смислови оттенъци и ново музикално звучение. Защото поетическият език на Лилиев е концентриран продукт на развитието на нашия поетически език. В своя стих той умее да съсредоточи безкрайно изтънчени мисли и чувства. В борбата си с непокорността на словото той достига удивително съвършенство, което се доближава до музиката:

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Ти безбрежна шир събуди,
звънна в моите стъкла —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Затрепяха изумруди,
цяла мрежа светила —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Когато четем тези стихове, си задаваме въпроса: можем ли със сигурност да твърдим, че те са създадени от ръката на поета? Колко трудно можем да си го обясним! В тях не се чувствава напрежението на поетическото слово, те са леки, летящи, неуловими, изплъзващи се, ефирни. Това е музикално явление, а не просто поетическо майсторство. Лилиев достига до такава граница на съвършенството, отвъд която започва безжизненото и безкръвно формо-творчество. Ако се възползуваме от определенето на Пол Валери, това е „абсолютна поезия“. За поета това означава търсенето на ефекти, обусловени от отношението на думите в стиха, т. е. използването на „всички сфери на чувствителността на речта“. Затова в поезията на Лилиев познатите предмети изглеждат като че ли „омузицирани“ — те се съчетават взаимно и стават съзвучни на нашата емоционалност. Като излиза оттук, Пол Валери открива дълбоко сходство между поезията и съня: поезията подобно на съня има такива вътрешни закономерности, които по удивителен начин се отличават от обикновените възприятия.

Поетът умее да изгражда музикално уравновесени поетически форми, в които да разкрива вълненията си, така че те от само себе си, без никакво напрежение, възбуждат чувствата ни и доставят по-рано удоволствие на слуха, отколкото на ума. Но това е някаква измамна повърхност, която може да подведе читателите да заживеят с илюзията, че много бързо са разбрали поета и неговите вълнения са станали тяхно достояние. Те могат да изпитат чувството,

че отделните образи и ритми възникват от само себе си и често неговите стихотворения се обуславят и поддържат не от значимостта на съдържанието, а от музикалното звучение на поетическата реч, което в дадения момент ни пленява. Лилиев притежава изтънчено усещане за хармоничното и прекрасното. Той като че ли без никакви усилия, съвсем естествено излага възвнението си, без да ги лишава от завладяващата меланхолия. Вътрешната хармония на чувствата му се разгръща със свободна грация и чрез музикални ритмически движения. Лилиев усеща тайните на поетическите ритми, много сложни, тънки, изплъзващи се, трудно уловими, изтънчени. По израза на Хораций, той се проявява като истински маг, пренасящ ни там, където пожелае. За такъв поет да се каже, че е просто майстор на стиха, е съвсем недостатъчно. Майстор на стиха може да стане всеки старателен ученик или студент с вкус към мерената реч. В поезията на Лилиев майсторството е органическа част от неговия талант, а не „принадена стойност“ към него. Той е майстор на стиха, защото е роден поет, а не е поет, защото е майстор на стиха. Трябва да умеем да различаваме тези две страни на поетическото творчество, за да не се заблуждаваме.

Неговият стих ни завладява не само с музикалността, но и с простотата си. Благородното изящество на стиха му е чуждо на външния блясък. Четейки го, ние не усещаме никаква външна сложност и претрупаност, които могат да ни изморят или отежат. С възхищение следим неговия полет сред прозрачния въздух. Няма нищо чудно, че витайки в кристално-прозрачните сфери на ефира, той се освобождава от представите ни за всичко дребно, пошло и ниско. Предметите, видени от звездни висоти, се оказват окъпани в лазурна светлина. Неговите „неизвестни далнини“ са лазурно покривало, поставено над предметната действителност. Един от първите ценители на неговата поезия, Константин Константинов, пише още през 1921 г.: „Една поезия дълбоко субективна, но поезия истинска, и затова непосредно действаща. Неговите стихове са абсолютно безплътни, в тях няма пластика, няма движение, няма устрем. Има само музика, единственото може би, което е необходимо да бъде стихът — поезия. Те са изплетени от безкрайна нежност и трептят като лепета на болно дете. Но новите образи, новите усещания и новите настроения, които донесе Лилиев, искаха и нови начини и средства за изразяване. Тук е другата страна на неговото голямо дело. Той даде на българския стих невидена до днес музикалност, той очисти поетическия език с едно префинено внимание, и го направи крехко, почти неосезаемо изваяние, което дори в своята причудливост и капризи стига до шеметна виртуозност. Той разви стихосложението, чувството за ритъм — външен и общ, изискаността на римата, пълна, непълна, двойна, тройна — до невероятни предели, и всяко негово стихотворение е блестящ образец за всичко това заедно.“¹⁴

Поет с толкова нежна и крехка чувствителност не може да не бъде изтънчен лирик. Той се изявява като такъв още с първата си стихосбирка „Птици в нощта“. Това е забелязано и признато от всички. Лилиев умее да долавя много тънки чувства и да ги изразява в съвършена поетическа форма. Освен това той притежава дарбата да се изразява леко, но без да злоупотребява със своята лекота. Като че ли направо се е родил поет — чист лирик: без излишни усилия, без принудителна сила, възвишен по природа. Измежду тези му качества на първо място се налага едно негово важно достойнство, което го кара без всякакви колебания да доверява на другите и най-съкровени движения на душата си и в същото време да ги държи на известна дистанция от себе си.

¹⁴ Демократически преглед, 1921, кн. 8, с. 628.

ПАРАДОКС НА СЪВЪРШЕНСТВОТО

Установяват се такива взаимоотношения на Николай Лилиев с критиката, че тя е била готова да го приеме, но само като съвършен поет, без да има намерение да проникне в неговата вътрешна същност. Тя се съобразявала с европейската му култура, но без да се счита за задължена да навлезе в неговия свят. Тя чувствувала повече неговото изящно изкуство, но не и индивидуалния му темперамент. Освен самия факт на филигранното му изкуство, нищо друго не ѝ говори колко голям поет е той. За нея той се очертава повече като име, а не и като значително явление в българската култура. Основната му слабост, която изтъкват, е, че е „анемичен“, „безжизнен“, „безкръвен“ поет, че говори винаги „под сурдинка“. Оттук нататък не е било трудно да се направи и следващата крачка и да се докаже, че той чисто и просто е „мъртъв“ поет. Лирическото дарование на Лилиев винаги се е свързвало с музикалното съвършенство на стиха и често пъти дотук се е стигало с неговото признание. В това отношение не прави изключение и един такъв тънък ценител на поезията като Васил Пундев. Може да се каже, че той извежда докрай тази линия в нашата критика, според която Лилиев създава съвършени стихотворения, но като поет не е значително явление в българската литература.

Ето как ставаме свидетели на един от „парадоксите на съвършенството“, за които говори Франтишек Шалда: „Съвършенството, тази най-възвишена категория според мнението на хората, много често се оказва фатална за поетическото или за художественото произведение и често ускорява неговото остаряване и смъртта му.“¹⁵ Според Шалда съвършенството на Флобер е попретило на неговите съвременници да оценят гения му. За тях Флобер е бил „литературен виртуоз, в най-добрия случай художник-формалист, който си е поставил свръхтрудни и свръхтежки задачи, борил се е за чисти и безупречно постигнати решения, за един вид завършеност, изгладеност и безупречност; за тях той е бил не откривател и духовен творец, а литературен труженик с голям интелект и безкрайна издръжливост“. Флобер се стремил към формалния абсолютен, понеже се придържал към философията на отрицанието, тъй като не откривал в живота нищо положително. Той се хващал за „абсолютните форми“, понеже не бил от хората, които разбират позитивно „актуалното житейско съдържание“¹⁶.

През 1923 г. Васил Пундев публикува своята рецензия за „Птици в нощта“ в „Демократически преглед“. Ще подчертаем, че той не е враждебно настроен към Лилиев, не храни никакви предубеждения към неговата поезия, но му е трудно да я възприеме като ярко явление. Той дори е благоразположен към Лилиев, както съдим от тяхната кореспонденция. На 26 март 1922 г. му пише между другото следното: „Есента дойде и нищо не донесе на литературата ни; нищо не обещава и зимата. В това литературно запустение Вашите стихове ще бъдат истинска радост за тях, които тежестта на живота още не е смазала.“ Васил Пундев с особена радост прочел неговите стихотворения, публикувани в „Златорог“, и особено му харесали „Нощ“ и „Пред огледалото“, обилно възнаградил дългото му чакане. „Няма ли да съберете новите си стихове в книга — го подканя той. — Пишете ми нещо по това — нали имате такива намерения — и за работата Ви във от библиотеката.“

По това време Лилиев е в Мюнхен и всяко ново стихотворение, което изпраща оттам до „Златорог“, е очакван подарък. Вече е изпратил втората си стихосбирка „Лунни петна“ на Боян Пенев и тя е на път да излезе. Васил Пун-

¹⁵ Ф. К. Шалда. Безсмъртие на творчеството. Варна, 1984, с. 135.

¹⁶ Пак там, 211—212.

дев изразява съжалението си, че човек като Лилиев е извън България, че му липсва във време, когато „става сега у нас разлагане на обществото и интелигенцията. Режимът става все по-непоносим, а гражданската доблест и сплотеност все повече се губи. Лошо е — стоите си там, макар и при най-оскъдни средства.“ В Мюнхен е лошо, но у нас е още по-лошо и колкото и да се чувствува неговото отсъствие, по-добре е да стои там.

Така че нямаме никакво основание да се съмняваме във вътрешното благоразположение на Васил Пундев към Николай Лилиев и затова по-внимателно ще прочетем рецензията му.

Какво харесва той в поезията на Лилиев? На него особено му допада, че поетическите настроения на поета са израз на „някаква чиста и нежна мечтателност“ и макар неговите душевни движения и образи да са твърде неопределени и нетрайни, те са изразени с „грациозна извивка на линията“, която „щастливо се съгласява с простата напевност на стиха“. В „Птици в нощта“ плахо се отразяват „преливните цветове, будещи очарованието на неразбулени тайни. Млада и свежа, песента на Лилиев се заражда от интимен повод и носи в гънките си като розови пъпки капките роса, в които при ранните утра на душата поетически се отразяват нейните „ведроносни небеса“.

Това е хубаво казано, но е само първата крачка при възприемане на стиховете на Лилиев. Правейки следващата стъпка, Васил Пундев започва с уговорките: в песните на Лилиев може би отново ще оживеят много стари образи и може би в детския му стих ще проговори „цялата всемирност“, но сега песента е още твърде малка и незначителна, от нея „се разлива понякога само свежиет лъх на девственост, на първи впечатления и копнежи, на едно хубаво някога“. Според Васил Пундев хубавото в лириката на Лилиев се дължи „не на сегашното у тоя поет, а на нещо някогашино“.

За „хубавото“ в стиховете на Лилиев Васил Пундев говори „подсурдинка“, с половин уста, за да може по-лесно да премине по-нататък и да докаже, че поезията му е бедна откъм съдържание: „Сега като че ли нейното бедно и бледно съдържание се допълня от литературното възпитание на стихотворец, добре запознат и усвоен с ефектите на формата. Явяват се претенциозни и неуместни литературности, като цитат от Маларме, риданията на Бетховен в fa мажор или черният надпис на Данте над вратите на ада. Къде е границата между тия някога и сега, това читателят не знае.“

Понеже трудно открива границата между „някога и сега“ в поезията на Лилиев, Васил Пундев говори против съдържанието и формата, дори и против това, което изглежда тяхно неоспоримо достойнство — техниката. Читателят можел да бъде недоволен и от бедността на Лилиевата лирика, от значителната ѝ безличност, от това, че невинаги изразът у нея е чист от подражание и шаблон, че неспособно се свързват и редят рими като: младост — радост и т. н. Васил Пундев снисходително признава, че интересът на читателят естествено клонял „само към хубавото“, че стиховете му действували подкупващо със своята „простота и доверчивост“, но тутакси обобщава: „Лилиев не е голям поет. Той не изненадва, не поразява нито с мисъл, нито с духовен замах. Върху фона на обикновеното неговите образи и изрази не се отделят самостоятелни и внушителни. От него много не чакаш, затова и разочарованията не са големи.“¹⁷ Нашето сърце не чакало „незнайни чудеса“ от поета, към такъв поет е възможна „може би нетрайна, но все пак беззаветна обич“. Лилиев не познавал „бурния устрем напред, нито силата на горчивия спомен“, той сам признавал, че е „изгубен навсягда за устремите млади“, везните на неговото душевно равновесие едва се люлеят в сънна забрава и безбурно очакване.

¹⁷ В. Пундев. Днешната българска лирика. С., 1929, с. III.

За да докаже, че Лилиев не е голям поет, Васил Пундев използва най-силните страни на таланта му, неговата тънка душевна организация. Вниманието на Лилиев не било привлечено от яркото, а от „сънното и здрачното, от матовия отблясък на среброто“. С боязъна на мимоза душата му се свивала пред всяко по-силно движение, по-ярък блясък, по-неспокоен порив, бил той вътрешен или външен. В миньорния тон на песните му сякаш всичко е потушено, всяко по-силно преживяване е приглушено, всяка пъргавина е скована. Затова той е „безпомощен и неловък романтик сред живата струя на живота“. Ето защо не е случайно, че той говори за плахи полети и за плахите си песни. По природа затворен, Лилиев не чувства самотата като бreme, тя за него не е страдание и само по недоглеждане я нарича „ледна“, в неговата „непринудена девственост няма никакъв ужас“. Поетът не може да свърже себе си с нещо по-определено от външния свят, не може доверчиво да притисне гърдите си до „живите гърди на живата любовница“, постоянно се огражда и затваря, в него преобладава стремежът да се отделя от живота и от света, той е пленник на своята мечтателност. От струните на неговата „мисъл бледа“ се изграждат „еднообразни и недълбоки комбинации“, вече известни от нашата дотогавашна лирика. „Плаха и несигурна, тая мисъл опира понякога и до големи въпроси, но и тъкмо и до тях спира. И ако Лилиев повтаря по Данте — „оставете всяка надежда“, или на Шекспир — „да бъдеш или не“, тъй е ясно, че по-далеч от това повтаряне той още не може да отиде.“ Неговата душа е „слаба и неопределена“ и се бои да посегне към богатствата на света, да заяви решително за себе си. Неслучайно той постоянно си служи с отрицания, постоянно чувства нужда да елиминира, да отделя себе си, за да не събрка с нещо, което не е негово, и то без собствено да знае „границите на психическия периметър в своята лирика“. Лилиев постоянно се „огражда и затваря“, но докъде може да стигне по този път? Няма ли нещо противоестествено в това, че подобни отрицания се явяват в първата стихосбирка на един поет? Ако огромното слънце на живота залязва в поетическия свят на поета, ако действително неговият рог е отдавна потръбил, що ще ни каже той за себе си и живота, що ще ни покаже в „сънната галерия на своята самотна, плаха и бездомна мечта? Нима с обилните отрицания в неговата лирика собствено не се гаси светлината, която ние очакваме от поета...“¹⁸

Спряхме се по-подробно на рецензията на Васил Пундев за „Птици в нощта“, за да разберем защо според него „Лилиев не е голям поет“. Следващата му крачка е да определи тази поезия като „мъртва поезия“. Почвата вече е подготвена, всички предпоставки са налице, за да се докаже, че всъщност Лилиев не е никакъв поет, а само формален стихоплет. Силните страни на неговия талант се използват против самия него и се сочат като органическа слабост.

„ОВАРВАРЯВАНЕТО НА ПОЕЗИЯТА“

Както видяхме, всички критици на Николай Лилиев, независимо дали го приемат или отричат, признават, че той е майстор на поетическото слово, че неговата поезия се приближава до истинската музика. Всички негови ценители са единодушни, че нито един български поет дотогава не е успял да издигне поетическото ни изкуство на такава висота. Но дори и Гео Милев, който разглежда поезията на Лилиев като четвърти етап в историческото развитие на българската поезия, твърди, че богатството от емоции при Лилиев често пъти е заменено от формални вариации, че „една дума се подпалва от друга, римата

¹⁸ В. Пундев. Цит. съч., с. 119.

отпраща отблясъци към смисъла, от една рима или от едно интересно съчетание на думи се заражда цялото стихотворение“. Гео Милев сравнява поезията на Лилиев с „призматично стъкло“, по което играят самоцветни отражения, затова я нарича „поезия на формална виртуозност“. За него несъмнено това е музика, но музика от една струна, а не „динамична полифония“. Проследявайки развитието на българската поезия, Гео Милев идва до заключението, че: „Чрез Лилиев българската поезия стана инструмент, способен да изрази всичко, но същевременно — инструмент, който лесно се употребява; механизъм, който сам действа.“ Оттук нататък е лесно да станеш поет: „Ако е достатъчно да даваш красиви словосъчетания, изпъстрени със звънящи съзвучия.“ Слабостта на Лилиев като поет била доразвита от неговите епигони, довели виртуозността му до фокусничество. При тях достигнатото техническо и формално съвършенство се е превърнало в първооснова на изграждането на поезията. Високо оценявайки поетическото майсторство на Лилиев, Гео Милев същевременно подготвя почвата и за бъдещите статии против неговата поезия, когато ще я определи като „мъртва“ и „безкръвна“ и ще твърди, че поезията има нужда от „оварваряване“. Според Гео Милев вече е настъпило времето на нуждата „от едно повръщане назад към първичния източник на всяка поезия: здравата, крилата емоция“.

Според Гео Милев хвалят Лилиев като поет, защото е изящен стихотворец, майстор на поетическата реч. Това е безспорно, но никак не е достатъчно. Работата не е просто в художественото съвършенство, а в идейно-естетическото съдържание на неговата поезия. Според Гео Милев никой друг поет в българската литература не е заслужил определението „изящен лирик“ както Лилиев, никой преди него не е успял да въплъти музиката в самата тъкан на поетическото творчество до такава степен; в това е неговата изключителност, но в това е и неговата ограниченост. В това е неговата уникалност, но в това е и неговата съмнителност. Поезията на Лилиев е тази възвишена точка на поетическото съвършенство, отвъд която започва изграждането на поезията. Критическата граница, отвъд която започва истинският декаданс на нашата поезия. Нито един поет до него не е заслужил признанието, че е „съвършен“, но и никой не е бил така анемичен и безкръвен. Той е истински майстор на поетическото слово, поет паракселанс, действително изтънчен, но е поет на упадък и изграждането. Как може да се преодолее този упадък в поезията, Гео Милев ще покаже в статията си „Поезията на младите“, която публикува в кн. 2 на списание „Пламък“ през 1924 г.

В нея Гео Милев повтаря същите аргументи за поезията на Лилиев, които са познати от неговата „Кратка история на българската поезия“: „Една „мъртва поезия“, както бе наречена (има се предвид статията на Б. Боринов — псевдоним на Георги Цанев, — печатана в сп. „Нов път“, I, кн. 1 — бел. м. С. И.) тази поезия в една статия в първа книжка на списание „Нов път“. Поезия, която е типична проява на една упадъчна епоха — епоха без смисъл и ценности. Една епигонска поезия.“¹⁹

Формалната поезия на Лилиев имала своето оправдание и смисъл на времето, когато българската поезия се бори за език и стих. „Но днес, когато език и стих са вече достатъчно усъвършенствувани, такава формална поезия е безсмислен анахронизъм („Лунни петна“) — само безцелно прахосничество на готово богатство, само жалко стихолюбие...“²⁰

Сега не се наемам да сравнявам достоинства на Лилиев с достоинства на Гео Милев. Такива сравнения са твърде рисковани. Дарованието на Гео

¹⁹ Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1965, с. 213.

²⁰ Пак там, с. 215.

Милев носи печата на резките и бурни движения, на ярките пориви и внезапните избухвания. Когато се запознаваме с творческата му биография, имаме чувството, че той бегом, в галоп преминава своя път и едва ли не на скокове се движи от една крайност в друга, като никакви външни препятствия не са били в състояние да му попречат да осъществи поредната си задача. Гео Милев е „начинател“ в нашата литература, той зашеметява с яркостта, напрежението, експериментите и бързината, с които блясва. Страстен и неспокоен, Гео Милев не просто се изявява като творческа личност, той непрекъснато проповядва. Той е поет-проповедник, който иска да ни внуши предимството на своите идеи и с един удар да спечели сражението. Той е поет-борец, убеден, че на всяка цена трябва да бърза в живота, да не губи нито секунда напразно, всеки миг от живота си трябва да използва, защото не знае утре какво ще се случи с него. Понеже иска изведнъж да ни спечели за своето дело, той си служи със зашеметяващи образи и метафори, не е чужд на хиперболите и преувеличенията. Той изразява силата на ярката личност, у която преобладават жизнената енергия и непреклонната воля. С навлизането на Гео Милев в нашата литература в йерархията на художествените ценности настъпва главоломна промяна, съпроводена със съкрушителни трясци. Една огромна вълна от емоционални преживявания нахлува в нашата поезия. С нея навлиза освободената от всякакви задръжки и окови жизненост. Налага се преразпределение на фигурите, сменят се направления и вождове.

Следвайки вътрешното си развитие, Гео Милев прави извода, че: „Примерът на Николай Лилиевата поезия, гладка и фина технически — също както и поезията на Людмил Стоянов (в по-голямата си част), — е пример, лесен за подражание. Защото не се иска нищо; не се иска най-главното: *творчество*.“²¹ Гео Милев завършва статията си с повика: „*Българската поезия има нужда от оварваряване*. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да й дадат живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия“.

Сега не е трудно да се разберат грешките, допускани от Гео Милев в оценките за поезията на Лилиев. Не е трудно да се види как един поет съвсем тенденциозно се вглежда в поетиката на друг свой съвременник и иска да се разграничи от него. Лесно е да се каже, че Гео Милев е заслепен от поредното си увлечение за необходимостта от „оварваряване“ на поезията. Амплитудата на колебанията в оценките му за различни поети е известна. Когато иска да дискредитира някое явление, даже по-рано възторжено да го е приветствувал, полемистът Гео Милев пред нищо не се спира. Очистени от крайностите на критическия темперамент, неговите съждения съдържат известна истина. Той иска да подчертае, че изключителната естетическа изтънченост в определен момент се оказва вредна за поезията, когато поетът действа в един кръг от настроения и мотиви, твърде ограничени за него. Ако един цигулар свири на една струна, в крайна сметка ще има самолюбивото утешение, че публиката се удивлява на неговото изкуство, с което си поставя задачата предварително да преодолее определени трудности и да се превърне в истински виртуоз. Но едва ли ще се намерят достатъчно хора да оценят трудностите, с които се налага да се бори. Затова Гео Милев поставя въпроса за разширяване на вътрешното съдържание на поезията и за овладяване на нови пластовете от реалната действителност. Този процес той нарича „оварваряване“. Лилиев е изчерпал вече една стара традиция, когато поетът преминава към осъзнаване на собствените си усещания чрез изучаване на усещанията на своите предшественици. Тази непосредственост, тази първичност, свойствени на поети като Иван Вазов и Кирил Христов, са вече рядко явление. Преди да пристъпят към

²¹ Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1965, с. 216.

творчество, поетите създават теории за творчеството и се опитват да пишат въз основа на тези теории. Възможно ли е при подобно положение да се запази жизнеността на поезията? Нима непосредствените преживявания са антагонистични на творчеството? Време е вече поетите да се обърнат към земните и грубите впечатления. Разбира се, не бива да се изпада в „лошо варварство“, в преднамерена вулгарност, които са антипоетични, но трябва да се избягват и болезнената изтънченост, изкуственият византизъм, лишаващи поетите от жизнена непосредственост. Както казва Юрий Тинянов, има епохи, когато всички поети пишат добре, тогава гениален е „лошият“ поет. „Невъзможната“, „примитивна форма“ на Некрасов, неговите „глупави“ стихове са хубави, защото нарушават „автоматизирания“ стих и са нови.

И така, според Гео Милев изкуството на Лилиев е твърде изтънчено, той е повече майстор, отколкото поет. Гео Милев отказва да види във виртуозното майсторство на Лилиев друго, освен изящен и музикален стих, но не забелязва в него този свещен огън, без който умението да се пише се превръща в разиграването на стихотворен пасианс. Но дали е така? Не се ли заключава истинското майсторство на Лилиев в това, че той е успял да вложи в стиховете си своята изтънчена душа, че е успял да въплъти мислите и преживяванията си в изящна поетическа форма? Гео Милев не долавя, че стихът на Лилиев е музикален и вътрешно хармоничен, защото в него няма разкъсване на формата от съдържанието, че външният израз и вътрешният свят на поета са неразривни и ние трябва да умеем да разкриваме тяхната връзка и взаимна обусловеност. Нашият личен вкус е свободен да предпочита или да не предпочита такава поезия, но тук трябва да признаем, че не става дума само за формално съвършенство, а за изразяване на мислите и чувствата на един поет по съвършен начин. Само в този случай можем да разглеждаме неговата „формална виртуозност“ и музикалното съвършенство като тждествени понятия. Николай Лилиев не е поет плюс музикант, а именно изтънчен лирик, който създава поетически произведения, звучащи като музика. Едното без другото при него е немислимо. Според Лилиев поезията не просто отразява душевните преживявания на личността, а се слива с тези преживявания и читателят не бива да усеща някаква дистанция между душевния свят на поета и излязлото изпод неговото перо. В този смисъл поетът е най-добрият инструмент за сливане с музиката.

АТЕНТАТ ПРОТИВ ЛИЛИЕВ

Така или иначе почвата за окончателното отричане на поезията на Лилиев е била съвсем подготвена и Атанас Далчев използва момента, за да нанесе своя убийствен удар. През 1925 г. във в. „Развигор“ излиза статията му в съавторство с Димитър Пантелеев „Мъртва поезия“. От самото заглавие е вече ясно, че нейните автори ще разглеждат поезията на Лилиев като някакъв анахронизъм в българската литература:

„За всеки, който е следил българската поезия от войната насам, е ясно: с Лилиев започва упадъкът на българската лирика. Тоя упадък се характеризира с това, че центърът на тежестта в стихотворението се измества от вътрешната му страна към външната.

Напразно бихме търсили в стихотворенията на Николай Лилиев някакъв основен мотив или художествена идея, или искреност, въобще съдържание. Нишката на традицията, свързала толкова противоположни поети като Ботев, Вазов, Пенчо Slaveйков, Яворов, Димчо Дебелянов, при Лилиев се прекъсва.

Лилиев не продължава българската поезия, той не е приемник нито на един от нашите поети, въобще не е български поет в съкровено значение на тази дума. Чужд на българската действителност, той не е познал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба. Даже войната, когато съзнанието за народ и родина се напруга и се издига до най-висока степен, когато най-силно се чувства повелата на съдбата, войната е минала безшумно за този поет. „Към родината“ и следващите непосредствено след него две стихотворения не носят нищо от войната, от нейния трагичен патос, от ужаса на човека пред тази разрушителна стихия и неговото примирение. В сравнение със стихотворенията на Теодор Траянов и Димчо Дебелянов те са безпомощни, непреживяни, пълни със сантименталност, с общи думи и с общи поетически изрази.“²²

Измежду многото критически бележки, които му правят, на първо място е неговата безпочвеност. Откъсването от българския национален дух те отхвърстват със символизма на Лилиев. Наричат поезията му „изкуствена“, „книжна“, „безкръвна“, „анемична“ и поради това, че напълно е скъсал с традицията. Понеже българската литература с нейните най-добри представители е подчертано реалистична и изразява интересите на народа, то от това съвсем логично следва, че всяко отклонение от тази традиция е безпочвено. Като се излезе от тази теза, никак не е трудно да се направи следващата крачка и да се твърди, че Николай Лилиев не е никакъв поет.

Понеже всички ценители на Лилиев подчертават неговото поетическо майсторство, авторите на „Мъртва поезия“ изразяват мнението си и по този въпрос. Според тях „поетическото внимание“ на Лилиев не се стреми „да улови съкровените трепети на душата, да ги възплъти в образи и мисли, а е насочено изключително върху полировка на стиха“. Той търсел само красиви думи и оригинални съзвучия, пробвал всякакви размери, смесвал стъпки, създавал непълни и съставни рими и правел всевъзможни фокуси със стиха, само и само да провокира нечие впечатление. Ето механизма, с който изгражда своите стихове: „Предварително се построява формата, след това иде съдържанието и се нагажда към нея, а може и съвсем да не дойде — достатъчно е да има думи, които да носят тази форма. Не е рядък случай, когато се пише цяло стихотворение за две оригинални рими.“ Това в пълния смисъл на думата е формализъм и стихоплетство и авторите възразяват на вече утвърдилото се мнение, че Лилиев е уж „създател на изисканата форма и техниката на българския стих“. Всъщност той не бил прибавил нищо към средствата на поетическото изразяване, а само „е умъртвил българския стих, механизирал го е“.²³

Авторите на „Мъртва поезия“ любезно приканват да прочетем всички стихотворения от двете стихосбирки на Лилиев „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ и ако успеем в действителност с усилие на волята да направим това, са убедени, че ще се чувствуваме така, като че ли сме прочели само едно стихотворение. В тези две стихосбирки имало приложени най-разнообразни външни хватки, използвани всевъзможни асонанси и консонанси и други версификационни средства, но все звучат еднакво и основната причина за това е липсата на съдържание. „Зад формата не стои нищо, формата е кука: ударете я с пръст и тя ще „зазвъни“.

Две години по-късно в статията си „Поезия и действителност“²⁴ Атанас Далчев отново атакува поезията на Лилиев, но този път от философско-методологически позиции. Той я сочи като характерен пример на символистическо откъсване от реалната действителност. Неговата изходна естетическа по-

²² Развигор. Литературен лист, 13 юли 1925.

²³ Пак там.

²⁴ Изток, 1927, бр. 33.

зия е следната: „Поезията не е отражение на действителността, а по-скоро е нейно допълнение или освобождение от нея, но във всеки случай истина е, че тя е свързана и трябва да бъде свързана с действителността. Българската поезия след Пенчо Славейков през „символистическия си период“ беше откъсната не само от българската действителност, но изобщо от действителността.

Обект на поета беше абсолютното — онова, що не е ограничено ни във време, ни в пространство. Тленното и нетрайното се отричаха. И ако се приемаха, приемаха се толкова, доколкото чрез тях може да се загатне за нетленното и вечното. Същност пак се отричаха: „даденото“ биваше изпразнено от своето собствено земно съдържание, за да стане форма — „чиста форма“ — символ. Пълно пренебрежение към действителността в смисъл не на отрицание, но в смисъл на отказ от нея: ето същността на всеки символизъм.“

Атанас Далчев завършва мисълта си с вече познатата ни теза, че „символизъмът е мъртва поезия“ и че „от нашите символисти единичък Димчо Дебелянов смогна да го преодолее“. За него авторът на „Тихи вопли“ не е представител на символизма, а поставя началото на „един завои в българската поезия — началото на една нова лирика, която изхожда от действителността“.

Както виждаме, когато Атанас Далчев се противопоставя на символизма, той има предвид не само неговата поетика, но и неговата естетика. Ще оставим настрана някои неясни моменти в съжденията му като това, че поезията „не е отражение на действителността, а по-скоро нейно допълнение или освобождение от нея“. Ще обърнем внимание сега на друга страна от тезата му, намираща се в пряка връзка с неговото отношение към поезията на Лилив. В понятията „абсолютно“, „вечно“ и, от друга страна, „тленно“, „дадено“, „преходно“ той открива водоразделната граница между символистическата и реалистическата поезия. Ако беше така, не само поезията на символистите, но и на реалистите ще се окаже не само уязвима, но и компрометирана. Поезията на реалистите щеше да се превърне в безкрито описание на живота, в някакъв приложен позитивизъм, в гастрономическо изкуство. Символизъмът, който отразява само „абсолютното“ и „нетленното“, трябва да се отлъчи напълно от изкуството, а неговите представители да се зачислят към лагера на философите. Така бихме говорили, ако абсолютизираме възгледите на Атанас Далчев за поезията и използваме неговата собствена методология за творчеството на символистите.

Тази своя гледна точка за „абсолютното“ и „временното“, за „конкретното“ и „абстрактното“, за „земното“ и „нетленното“, за „почвеното“ и „безкръвното“ Атанас Далчев разкрива на много други места в своите фрагменти. Той я прилага и към поезията на Димчо Дебелянов, противопоставяйки последните му стихотворения на цялата негова дотогавашна поетическа дейност. Според Далчев реализъмът в изкуството като правило е свързан със „земното“ и „почвеното“ начало на изкуството. Този му възглед за лириката очевидно се пренася от изобразителното изкуство, където „абстрактността“ се взема като основен признак на формализма, а „конкретността“ е определяща характеристика на реализма. Тези два признака: „абстрактност“ и „конкретност“ — се превръщат в методологически принципи, в разграничителна черта между реалистичното и символистичното изкуство. Но според нас това е механично използване на един от принципите на лирическото изобразяване, когато в качеството на негов критерий се взема само един от признаците му. Критерият, който използва в критическата си практика Атанас Далчев, показва само колко е погрешно превръщането на един от признаците на лирическо изобразяване в универсален метод.

Колкото по-последователно Атанас Далчев утвърждава своята концепция за поезията, толкова по-рязко се очертават нейните вътрешни противоречия. Вече разбрахме, че за него решаваща роля в поетическото творчество играе близостта до земята. Всяко поетическо възприемане трябва да бъде веществено, почвено, поетическото творчество от всички епохи се подчинява на общия закон на земното притегляне. От тази гледна точка всяка поезия със сетивен характер е приемлива и оправдана. Откъсне ли се от действителността, тя става съмнителна. Тъкмо затова символизмът е непълноценен — при него поезия и действителност са две „противоположни и взаимно отричащи се области и всяко съприкосновение помежду им беше грях. Именно грях; може да се каже, че символизмът се явяваше един вид аскетизъм в поезията. Оттук възникна култът към „чистата поезия“: поезията да не бъде ни най-малко примесена с „проза“, сиреч действителност. Това изискване противоречеше на класическата поезия, която е цяла земна.“ И по-нататък: „Обаче при такова схващане на поезията символизмът неизбежно трябваше да изгуби всяко съдържание и, ще не ще, трябваше да стане „формална поезия“. Защото абсолютното само по себе си няма никакво съдържание. То е нищото, то е отричане на всичко земно, сиреч на всичко онова, което като човеци знаем.“²⁵

Тук ние отново се натъкваме на вече познатия „парадокс на съвършенството“, разкрит в по-оголена форма: поезията на Лилиев е съвършена, защото е безсъдържателна. А защо е безсъдържателна, ще стане ясно по-нататък.

В статията си „Размишление върху българската лирика след войната“²⁶ Атанас Далчев пак се спира на поезията на Лилиев като типичен пример на символистическо творчество: „Получила началния си гласък от поезията и преди всичко от поетическите идеи на Пенчо Славейков, лириката ни достигна своето съвършенство у тъй наречените символисти. В продължение на десетина-петнадесет години тя постоянно осъществяваше все повече и повече своите естетически принципи, растеше, закръгляше се, докато най-сетне се откъсна от почвата, която я хранеше. У Лилиев тя стигна предела на формалното си развитие, но заедно с това загуби от лирическия си устрем и връзката си с живота. Цялата поезия на Лилиев живее с поетическите реминисценции на символистите. Тя сякаш се намира под стъклен капак, изолирана от околния въздух. Действителността отсъствува напълно, думите не искат да ни кажат нищо, образите и музиката стават самоцел, един краен формализъм отличава тия стихове. Това беше край: по тая път не можеше да се отиде по-нататък.“

Атанас Далчев този път великодушно се съгласява, че Лилиев е майстор на стиха, но и той отделя поетическото му майсторство от духовната личност на поета. Като че ли Николай Лилиев е станал голям майстор изключително от тънкото владееие на стихотворната техника или под силата на влиянието на френските символисти, които той изучава и превежда, а не по силата на вътрешната си поетическа нагласа, на своя духовен свят. Атанас Далчев подчертава, че Лилиев има изящен стих, музикално-поетическа реч. Казва го като нещо безспорно, но стига дотук. Такова отделяне на поетическото майсторство от вътрешната същност на творческата личност лесно води до логичното заключение за формално съвършенство на неговата поезия, изпълнена с „мъртво“ и „безкръвно“ съдържание. Понеже се е откъснал от почвата, формалните изображения на поета са празни откъм съдържание, т. е. „думите не искат да кажат нищо“.

Както и други критици на Лилиев, Атанас Далчев не отчита в достатъчна степен обстоятелството, че в своята творческа практика той развива и утвърждава

²⁵ Изток, г. II, бр. 55 от 5. II. 1927.

²⁶ Философски преглед, 1933, кн. 4.

дава ония секрети на поетическата техника, които в своята дълбока същност са свързани с природата на поетическото изкуство и отговарят на вътрешната му природа на поет. В този смисъл по-прав е Гео Милев, за когото цялото развитие на българската поезия от П. Р. Slaveйков насам намира своя завършек в лириката на Николай Лилиев — „поет на красотата и девственост“, той „довежда българския стих до виртуозно съвършенство и с това се явява последен, *четвърти етап* в общото развитие на българската поезия. . .“. В историческото си развитие поезията ту се разлива нашироко, завладявайки нови, разнообразни страни от живота, ту се стеснява и съсредоточава в определено направление, утвърждавано от една или друга школа. Различни литературни школи и направления водят борба помежду си и се менят, но поетическата еволюция не спира, тя е органически процес с конкретно продължение в творчеството на различни поети. Всяка нова школа обявява за остаряла и „мъртва“ предишната, в такива периоди не само се отричат естетическите принципи, но се разбиват на пух и прах и формалните принципи. Затова Атанас Далчев има известно основание, като твърди, че: „... ако въпреки всичко младите поети все пак тръгнаха от Лилиев, това трябва да се разбира в малко по-друг смисъл, отколкото досега се е мислило. Младите поети тръгнаха от поезията на Лилиев, но не да я продължат, а за да я разрушат. От гледище на формата поезията ни след войната би могла да се определи, колкото и парадоксално да звучи това, като разрушение на оная поетика, която у Лилиев доби пълното си изпълнение.“²⁷

Вече добре знаем, че един от най-големите „разрушители“ на неговата поетика е Атанас Далчев. Но това не значи, че поезията на Лилиев е формалистична и безсъдържателна, както твърди Далчев. Защото не може да се вземе като единствен критерий за съдържателност на поетическото творчество неговата конкретност, земност, почвеност. В историята на литературата се срещат периоди на борба за изпълняването на някакви външни идеали, когато поетите създават дълбоко и съдържателно изкуство (Пенчо Slaveйков). Срещат се случаи, когато идеалът и действителността се „бракосъчетават“ на основата на реалния живот, както е с творчеството на Смирненски и Вапцаров, или на основата на самостоятелното духовно начало на творческата личност, както е в поезията на Лилиев. Възможни са различни отговори на този въпрос и много от тях ще бъдат неверни, ако се абсолютизира едно от началото. Ние може да искаме от поета по-голяма близост до земните потребности или по-дълбоко проникване в загадките на духа, но не можем да оспорваме правото на поетическото съзнание да решава вълнуващите въпроси на битието тъй, както намира за добре.

Съвсем ясно е, че Далчев говори за неизбежната реакция, която следва след символизма като литературна школа. Според него Лилиев е изчерпал „всички възможности от съзвучия в българския език“ и нямало какво повече да се придобива. Но задачата е не само да се определи как той използва елементите на поетическата реч. Това, разбира се, е съществено, но в него няма нищо необикновено и особено трудно, което впрочем доказва и самият Далчев. По-трудно е да се види как Лилиев трансформира опита на миналите поети в собствения си духовен опит. Той използва и опита на френските символисти, чиято борба се води под знака на сближаването на поезията с музиката. Лилиев е много старателен ученик, който не скрива, че се учи от тях. Людмил Стоянов дори назовава негови стихотворения, създадени под влиянието на френските символисти: „Има песни, които извикват духа на Верлена („Моите спомени“, „Посърнал ден очи затвори“, „В глухото поле“), на Маларме —

²⁷ Атанас Далчев. Страници. С., 1980, с. 28.

„Не зная тоя път извежда ли от миражите навън“, на Самен — „Жената, която...“, на Жюл Лафорг — „Полунощи отминаха“ и други, в които отблясъкът от любимите автори е преминал през личното подсъзнание на поета. На всички обаче личи френската „марка“. Те са изцяло просмукани с кръвта и млякото на епохата.“ Людмил Стоянов отива и по-нататък, като изтъква, че обща тенденция е едно такова сближаване на поетите от различни страни. Той говори за „широко роднинство“ в духовния свят на поетите: у Верлен има нещо от Бодлер и у Верхарн нещо от Верлен. У Николай Лилиев той открива „нещо от всички, и малки, и големи“²⁸.

Несъмнено Лилиев се бори за усъвършенствуване на стиха, разиграва поетическия ритъм, доближава го до най-изтънчените човешки преживявания. Но като всеки истински поет, трудно може да се помести в една система, еднозначно и универсално да се определи не само типът на неговата поезия, но и естетическата му позиция. Очевидно Атанас Далчев иска да сведе поезията му към едно определение — „абстрактна“, което за него означава „формалистична“.

Всяка школа и направление в изкуството имат своята правда, защото нейните представители излизат от определена гледна точка и утвърждават някакви страни от човешката личност. Всяко ново направление в поезията, за да утвърди своята правда и предимствата си от предшестващата школа и направление, се отнася полемически към нея. Аргументите на романтиците против класиците, или на реалистите против романтиците, или на символистите против романтиците са, че те са успели да постигнат това, което предшестващата школа не е успяла да постигне, че са могли да открият последната тайна на поетическото слово. В този смисъл е написан и манифестът на Жан Мореас, с който се провъзгласява утвърждаването на символизма като литературна школа. Ето че и Атанас Далчев, противопоставяйки се на Лилиев, изтъква аргументите и предимствата на своята поетика, а именно: тя е „конкретна“, „земна“, „почвена“. Атанас Далчев не се уморява да твърди, че духовното само по себе си е „нищо“, че е „безсъдържателно“, че е отрицание на земното. Неговите разсъждения в това направление съдържат известна истина, но понякога той отива твърде далече, така далече, че като се върнем към изходните му възгледи за поезията, която независимо от школите и направленията все пак е духовно творчество, не можем да ги възприемем без възражения. Въпросът опира до абсолютното и относителното, до исторически необходимото и временното във всяко творчество. За да се преодолее идеализмът в неговите разновидности, с различните му оттенъци и направления, трябва да умеем да възприемем абсолютното в неговата историческа необходимост, защото без него поезията се превръща в емпирично описание на живота.

²⁸ Хиперион, 1923, кн. 6—7, с. 357.