

Отговорът на въпроса, как поправя даден творец, би завършил само с емпирични натрупвания, с ненужно изследване на „талаща“, останал след създаването на творбата, ако не ни доведе до необходимостта от отговор на друг вид въпроси — защо се поправя, как в ново са внесли поправките (или преработките)* в идейно-методологическо и естетическо отношение, най-сетне — как но (на ново равнище) взаимодействието между изследваните варианти функционира не само спрямо окончателния вариант, а и спрямо развойните линии на творчеството на автора, които са детерминирани от променената социално-естетическа среда. Само при това положение текстологичните операции биха имали значение на операции от аналитичен тип, биха подпомогнали вникването в психологията, творческото умение, морала на автора. Но те биха подпомогнали и нещо много по-важно от гледна точка на конкретния анализ на интересуващата ни творба — съпоставката на различните варианти ще ни разкрие не само мъките на творчеството, но и основанията на това творчество. Заложените в окончателния текст идеи и мотивноформалната им дълбочина ще се разкрият във възможно най-изкрystalизирания си характер. Това е в края на краищата пътът, по който може и следва да се преодолее опростенческо-дидактическите прийоми на заниманията от текстологически характер.

И така — пред нас са четири варианта на поемата „Градът“ от Николай Лилиев:

1. В сп. „Наш живот“ от 1912 г., кн. 3—4, с. 132.

2. В писмото на Николай Лилиев до Николай Райнов от 2 март 1915 г.*

3. В стихосбирката „Птици в нощта“ от 1918 г.

4. В стихосбирката „Стихотворения“ от 1932 г.**

Именно последният вариант на поемата се смята с пълно основание за нормативен, всички по-късни издания на Лилиевата творба са съобразени само и единствено с него.

Един поглед върху посочените по-горе варианти ще ни доведе до следните по-характерни наблюдения:

А. Пунктуация — очевиден е стремежът към опростяване, изразен най-ясно в постепенното премахване на запетаята с тире(—)и тирето(—)за сметка на запетаята(.). Първите два знака са по-„претенциозни“, те привличат повече вниманието върху себе си, докато запетаята поради значително по-честата си употреба не изисква акцентуване на читателското внимание. Очевидно поетът, поначало твърде чувствителен към всички естествени промени в езика ни, и тук следва тенденцията към пунктуационно опростяване на българската графика. Примери в това отношение има много, но те едва ли биха интересували читателя, поради което му предлагам да приеме на вяра твърдението или пък да направи сам сверката. С пунктуационните изменения е свързан и въпросът за изписването на отделни думи с главни букви. Маниерното изписване на „Нужда“, „Те“, „Тълпи“, „Градът“ и т. н. в 1. и 2. се заменя от по-опростеното. Изписване с малка буква. И тук, както и в споменатия случай с пунктуационните редакции, поетът явно се съобразява с измененията на новото време.

Б. Графика на стиха и строфичните цялости — никакви съществени различия тук не се наблюдават. По-голям интерес будят частите, започващи с „Аз не послушах сърдечни моления“, „На страшен съд вървят тълпи“, „И всеки тленен ден, когато тъжний звън“. Очевидно е установеното отношение на Николай Лилиев към отделните строфични и стихови цялости.

* Вж. по въпроса: М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С. 1965, 375—416.

** Една щастлива находка в новосъздадения музей на пловдивската литература към НБ „Иван Вазов“ в Пловдив съдържа пет писма от Н. Лилиев до Н. Райнов. Тези писма са писани през периода 1912—1915 г. от Пловдив и Свищов, където поетът е учителствувал. Писмата са коментирани и отпечатани в Годишника на ПУ „П. Хилендарски“ за 1983 г. от автора на настоящото научно съобщение. Споменатото тук писмо съдържа цялостен вариант на поема, изпратена очевидно по молба на Н. Райнов.

В 2. той явно експериментира със стълбичното раздробяване, но не се връща към него. Например:

2. — Аз не послушах
сърдечни моления —
тръгнах към чужди
земи. . .

1.,3.,4. — Аз не послушах сърдечни моления,
тръгнах към чужди земи. . .

Най-интересна е работата на Лилиев върху частта, откриваща се със стиха „На страшен съд. . .“. Тази част съществува в три варианта. Ето примери от тях:

1. — На страшен съд
вървят тълпи —
не спи, кипи
градът.
2. — На страшен съд вървят Тълпи.
не спи, кипи Градът.
- 3.,4. — На страшен съд
вървят
тълпи,
не спи,
кипи
градът.

Очевидни са тук колебанията на поета. В резултат — намерена е най-удачната графична редакция, която създава по-голяма раздвиженост на частта в сравнение с организирания по класически начин други цялости. Така се акцентира върху ритмико-интонационното и идейното различие на тази част спрямо другите, което следва да подсказва, че тя е своеобразен обобщителен център, „скрита“ доминанта в поемата. На този въпрос ще се върнем в по-нататъшното изложение.

В заключителната част — „И всеки тленен ден. . .“ — дейността на поета се е концентрирала върху разграничаването на отделните стихови цялости чрез интервал между тях. В 1., 2., 3. са дадени три интервала, а в 4. остава само един — пред възклицанието-поанта „О призраци в нощта, бездомни мои братя“.

В. Лексикални промени — те показват стремежа на Н. Лилиев не към цялостни лексикални корективи, а към епизодични поправки. Ще дадем само някои от по-интересните в това отношение случаи. Например:

2. — . . . тръгнах — и в спомена —
цял свят пред мене е. . .
- 1.,3.,4. — . . . тръгнах — и *ето* че цял свят. . .

В 1. и 2. — „Трепетни зори обаждат /ден в огромний Град“ е заменено с „Трепетни зори обаждат /в разтленний град“. В 1., 2., 3. — „На живота несмълкният грохот“, а в 4. спитетът е „безспирният“; в 1., 2. — „незайни, *потайни* страни“, а в 3., 4. става „далечни *незайни* страни“. Има и още примери, но те не са от принципно ново естество и представляват интерес само от гледна точка на текстологична гледна точка. При всички случаи лексикалните промени обаче показват, че поетът многократно се е връщал към творбата си, че я е оглеждал от всички страни, което най-ясно проличава от следващите наблюдения.

Г. Брахиологични и плеонастични редакции — тук въпросът е най-сложен и труден за изясняване. В това отношение различията между четирите варианта са най-големи, съществени и провокиращи към по-цялостно изследване.

** Отсега нататък за краткост ще цитираме само цифровите обозначения на вариантите. Напр.: „В 3. поетът. . .“ и т. н.

Нека като начало приведем откъс от писмото, което придружава изпратената на Н. Райнов поема:

„Това е то „Градът“, мой драги Николай, който ми искаш. Чувствителни поправки не съм направил — и намирам, че най-добре ще бъде да се съкрати съвсем. Защото и този „Град“ е една неспособна работа, каквото е, впрочем, — цялото мое „творчество“ (К, во кайш?).“

Ще подминем твърде скромната преценка на поета за собственото му творчество. На това творчество времето никога не е слагало кавички. Ще отбележим обаче това, че Николай Лилиев не удържа обещанието си да съкрати поемата. Напротив, във варианта към писмото той е прибавил две строфични цялости, които не са публикувани в сп. „Наш живот“. Те липсват и в по-късните варианти и затова ще ги цитираме дословно.

И така след стиха от втората част — „в пропасти мрачни без вожд“, поетът вмъква:

Хлопат се пътници
трамваи, приручени
в своя безропотен
бяг, —
гонят площади
навеки заключени
в стръвни възбуди и мрак;

Тези непознати от другите варианти стихове се продължават от вече известните — „буря се носи над град и селения. . .“ и т. н.

Другата непозната от различните варианти строфа е поместена между строфите, започващи със стиховете „Трепетни зори обаждат“ и „Сред трясък и тревога“. Тя гласи:

Будна утрин ги е сбрала,
с будния си чар,
да извиват на спирала
блуден булевар.

Приведохме тук тези два непознати пасажа заради информацията, която представляват за познавачите на Н. Лилиев, но по-късно отново ще се върнем към тях, водени от други по-същностни съображения.

Нека отбележим, че в 1. и 2. липсва третата (по нормативния текст) част от поемата — двете деветстишнни строфи, започващи с „Трепти умората на сънний град“. Означаваше ли това, че тя е по-късно създаване? Не, защото има солидни сведения, че редакторът на „Наш живот“ Антон Страшимиров е предложил тези две строфи да отпадат, тъй като звучали много оптимистично, а цялата книжка е била посветена на трагичната гибел на поета Димитър Бояджиев. Как обаче да си обясним, че тази част липсва и в писмото до Н. Райнов? С възприемането на варианта от списанието ли? С желание именно с този вариант да бъде запознат приятелят? Но тогава защо е било необходимо прибавянето на вече цитираните и нефигуриращите в журналиния вариант строфи?

Ще отговорим веднага на тези въпроси. В момента на изпращане поемата до своя приятел Н. Лилиев е възприемал творбата си по-цялостна без „оптимистичната“ трета част. Върху подобна трактовка безспорно се отразява настроението на поета и заобикалящите го след двете войни, тревогата от идващата трета, от обезумяването на света. Точно поради това неуместно биха звучали стихове от рода на „утрото, надежди и спасение, /разгъва своята лазурна дреха. Животът се пробужда вечно млад. . .“; „мечтите неродени се възеха“ и пр. Без създадената вече, но непубликувана все още тогава част от поемата творбата на Лилиев звучи значително по-цялостно и в унисон с тревожната 1915 г. Това е въпрос не само на художнически такт, а и на гражданско светоусещане, защото ние можем да обвиняваме символистите в много отношения, но не и в това, че не са безукорни като синове на народа си, че имат обществено-политически грехове.

Да продължим по-нататък. В стихосбирката „Птици в нощта“ (1918) Н. Лилиев не само включва частта, за която говорихме, но и две нови строфични цялости. Първата следва непосредствено двете строфи, начеващи с „Трепти умората на сънний град“. Тя гласи:

Пред мене се разлистя цвят огромен —
градът замрежен вечно в прах и дим —
градът, де аз се губя обездомен —
за себе и света неуязвим.
И миналото тъне в тъмен спомен,
за който не заслужава да скърбим.

Втората добавка към поемата следва окончателната пета част и предхожда частта, започваща с „На страшен път вървят тълпи“. Тя гласи:

О, тоя грохот на града —
безбрежен — тъмен — неизбежен —
под скръбний шъпот на дъжда —
о, тоя грохот на града!
Изплитат своя свитък нежен
безшумно паднали тъми
и в неизведената вечер —
не аз ли стъпям — заплепен —
и в упоение прочитам
извасните в миг слова —
словата на нечуван ритъм?
О, тоя грохот на града!

Тези две добавки в окончателното (нормативното) издание на „Стихотворения“ (1932) са изхвърлени и днес не се познават от никой друг, освен от онези, които са си поставили задачата да изследват по-пространно творчеството на Н. Лилиев. Естествено, ние отново ще се върнем и към този въпрос, но и тук ще отбележим, че включването, а впоследствие и изключването на тези стихови цялости има конкретен, психологически и свързан с естествените творчески колебания характер.

За какво става въпрос? Известни са тесните другарски и творчески продуктивни контакти между символистите и особено Подвързачов, Дебелянов и Лилиев. Тези връзки са на основата на безкористно и при всички случаи плодотворно другарство. Но близките контакти понякога крият и опасности, те могат да уеднаквят, да „нивелират“ специфичното за характера и творчеството. За радост това не се е случило при споменатите автори. И все пак в годините непосредствено след смъртта на Дебелянов неговите най-близки другари отново и отново преглеждат публикациите на поета, готвейки за издаване книгата му. Пък и сама по себе си традицията на Дебелянов е доста силна, неговите стихове излъчват флуидите си и те не са могли да не повлияят на онези, които са имали душевно устройство, близко до неговото.

Така първата от двете цитирани стихови цялости звучи напълно дебеляновски. В нея има нещо много от атмосферата на „Пловдив“. Прецизното око на Лилиев по всяка вероятност е открило тези „наноси“ и с твърда ръка поетът премахва онова, което придава вторичност на вдъхновеността му. Но по-важното е друго — двете строфи твърде много акцентуват върху индивидуалните изживявания, върху пряката нагеса на лирическия аз, което е в разрез с преобладаващо обективния патос на творбата. Решението на Лилиев да отстрани тези две части е несъмнено с оглед липсата на по-обемна и психологически пълноценна информация, която те следва да съдържат. По същество те не пресъздават нови движения на чувството, не внушават никакви качествено различни представи за състоянието на героя. При това вклиняването на втората от двете части между „неизгледни редици, тъй много /где ще идат безпомощни те“ и „На страшен съд вървят тълпи“ прекъсва стремителния ход на изображението, ненужно сменя ракурса от драматично обективизираното изследване на тълпите и тяхното движение към меланхоличното самотничество на героя, което достатъчно категорично е изведено като осно-

вен мотив в първата и последната част от поемата, за да бъде преповтаряно, за да звучи рефрено-описателно в цялото на поемата.

По този начин зрелият, трезвият Н. Лилиев от 30-те години, Лилиев, който е презрял ми г новеното (но испогубилото вътрешното му равновесие) опиянение от славата и от усвояването на каноните на естетиката, довела го в края на краищата до безплодие, мъжествено отстоява принадлежността си към най-прецизните и самовизискателни творци на българското поетично слово. Това, разбира се, е общата констатация, която би могла да придобие своето конкретно звучение при по-пълното разглеждане на поне някои страни от поемата. Тези страни в светлината на разглежданите варианти и естетико-проблемни колебания на поета можем да видим по-уедрени и мащабни, а в известен смисъл — и по-изненадващи, съотнесени към цялостното поетическо дело на Лилиев.

И така, ние показваме как поправя Н. Лилиев въз основа на сравнението между четирите познати ни варианта. Но, както се подчерта още в началото, отговорът на въпроса, как би бил относително безсмислен и ненужен, ако не води до отговорите на естествено следващите въпроси — за що и в името на какво. Това може да стане само на основата на по-аналитичното вглеждане в поемата.

„Градът“ — „една творба може би с най-характерното урбанистично излъчване в нашата поезия“¹ — е създадена от творец, когото Иван Мешков определя като „артистична аскетична натура, рожба на патриархално набожна провинция“². Изследователят акцентува върху „стъклоновението на тази натура... със съвременния динамичен град, материалистична цивилизация и модернистично изкуство на Запад“³.

Осъзнатостта на подобно стъклоновение от поета е очевидна. Факт е, че той изобщо не поправя онези части от поемата, които имат проблемно-концептуален характер в това отношение. Така например първата част, в която е налице конфликтът между патриархално хармоничното и личността, излязла извън сферата на неговото влияние, първата част, която сякаш поставя трагическата теза и акцентува върху нея, изобщо не е преработвана от Лилиев. Нищо чудно — в нея са заложени основните мотиви на поемата, които впоследствие получават своята емоционална и социалнопсихологическа интерпретация: мотивите за пътя-безпътница, за изгубването на паметта за светлото, за онези „затмения“ и „съмнения“, които водят до усещането за призрачността на живота. Разгръщането на тези мотиви в поемата се осъществява чрез относителното им обективизиране в едно пределно обемно в рамките на символизма социално повествование, което получава свой синтетичен образ във финалната част, също непознаваща чувствителни преработки. По същество тази финална част се разделя на две половини, чиято съдържателно-смислова основа е в обобщението за безнадеждния живот на включената в социално несправедливата система маса и в обобщението за меланхолията на изтерзаната от самотата личност, която въпреки стремежа си не е успяла да завърши цикъла на развитието си и отново да се слее с колективното. Двуделността на тази част сякаш подчертава драмата на индивидуалното, останало социално автономно съзнание. Затова отново, вече в особено трагичен аспект, зазвучава темата за призрачното, но не само като мярка за непознатата действителност, а и като мярка за човека и неговата стойност: „О, призраци в нощта, бездомни мои братя“.

Поетическият пролог на поемата напомня предупреждението на хора в античната трагедия, нейната пределна драматичност получава потвърждение в индивидуалната изповед на героя — „Аз не послушах сърдечни моления...“. Не е страшно то ва, не е страшното, че героят излиза извън привичните рамки на живота, страшното е, че нему поначало, по родов белег, е чужда дисхармонията, остротата на противоречията плаши девствената му социална съ-

¹ Здравко Чолаков. Философски проблеми в българската поезия. С., 1979, с. 173.

² Иван Мешков. Николай Лилиев. Романтик-символист. С., 1973, с. 7.

³ Пак там, с. 7.

вест. Затова той вижда връзката вмежду скръбната действителност и бурята, но не и себе си в тази буря — тя отново и отново го кара да търси упование или в спомена, или в стремежа към индивидуално-анонимен и лишен от социална значимост жест. Така, отчужден от родното, героят е отчужден и от социалното и възприема това като трагедия. Неговите стремежи са предимно центростремителни — той търси сливане с вътрешното, духовното и това го отчуждава от изявите на обществената енергия, затваря го в кръга на обреченото самотничество, което, безсилно да се противопостави на обективността, достига до апотеоз на самото себе си.

Апотеозът на самотничеството е най-ярък в поместените в „Птици в нощта“ (1918) две части. Тези две части явно интерпретират темата за безпомощността и вътрешното величие на личността и функционално-кореспондират със социално-психологическата същност на времето след войните, когато Лилиев, подобно на честните интелектуалци от неговия кръг, се усеща духовно разгромен. Едновременно с това двете части подчертават дистанцията между поета и новите социални веяния на времето (изразени от Смирненски). Тази дистанция по-късно Лилиев се опитва да преодолее, да коригира или поне да намали, съкращавайки двата пасажа. Но това става чак през 30-те години, когато неговата житейска зрелост го тласка към преоткриване на някогашните бродове към общността.

Стремейки се да създаде пределно психологическия характер на взаимоотношенията си с действителността, поетът „чисти“ поемата от наносите на предметно-вещественото. Отпадналите други две строфи съдържат в себе си указания за съзнателно проведената линия на отказ от предметното визионерство — изхвърлени са образите на трамваите, площадите, булеварда, която не са натоварени с допълнителна символна характеристика. Така е демонстриран стремежът на школата — по-малко детайли, по-малко елементи, които имат пряко свързваща с действителността насоченост, за сметка на духовно уедреното, на конкретизацията в областта на психологическите изживявания.

И тук се срещаме с едно доста любопитно, но и мъчително за поета противоречие. От една страна, Лилиев премахва строфи и стихови цялости с явна символистическа тенденция, а от друга — провежда линията на съзнателно разграничаване от връзката действителност—художествено изображение. Различните редакции и свързаните с тях колебания достатъчно категорично посочват това раздвоение, което най-общо и съвсем грубо казано се разкрива в опозицията школа—дарование. И ако все пак каноните на символистическата интерпретация в „Градът“ са максимално преодолені, това се дължи най-вече на факта, че терзанията на лирическият герой не са абстрактно-метафизически, че са в непосредствувана връзка със социалното битие, което не може да не даде отражение и върху похватите на поетическото изображение.

Героят на Лилиев е „изгубен“, „беден син“ на вече изчерпалата своята сила общност, но все пак „пепелта на Клаас бие в сърцето му“, изживяното и надрастнатото като общовалидна ценност патриархално-родово начало заявява за себе си. Оттук произтича и стремежът за сливане с тълпите, породил най-оптимистичните по своето внушение акценти в поемата:

Аз виждам брат у всеки непознат,
и сред тълпата, що гърми край мене,
мечтите неродени се възеха.

Уви, този стремеж не довежда до новото, до осмисления социален идеал. Твърде поразена е психиката на героя, за да може той изведнъж да излезе от скривалищата, където се е укрило светлото му, но уплашено от абсурдите на света аз. Защото действителността има и опасната особеност да поразява неприспособимите към нея в най-уязвимото място, във вярата. Нека си припомним Дебеляновото — „И в своята вяра сам не вярвам аз“. Това не е само неверие във възможностите за изцеление на обречената любима. Това е неверие, което се е просмукало в порите на жадуващата живот вяра. Така е и с героя на Лилиев — той не съумява да намери у себе си сили за нещо повече от съпричастност, от готовност за индивидуален подвиг, от жертвеност, която не води до сливане с тълпите. „Да ловя желанията смътни“, „да бъда страж на тъмни и безпътни“ — ето какво единствено може героят, а то е недостатъчно и той сам съзнава това. Силите му, поривите на чистата му душа не са в състояние да променят с нещо света. Оттук идва и мъчителният въпрос за пътя на другите — „Къде отиват те?“. И веднага

като отговор — проектирането на собствената съдба върху съдбата на милионите (уви, ние сякаш не познаваме друга мярка за света освен мярката на собствените си преживявания):

те са жертви на вечния поход
към далечни, незнани страни.

Колко близко и в същото време колко далечно звучи това, съотнесено към поезията на Смирненски. И неговите братя са жертви, и неговите герои са устремени към далечните страни. Но жертвите раждат героите, далечните страни — желанието за тяхното овладяване в името на социалния идеал. И при Смирненски градът е символ на робството, но той изтърпва под тежките стъпки на пролетарските тълпи. Лилиев, както взче споменахме, идентифицира живота на своя герой с живота на тълпата, предсказвайки гибелта на устремите, на илюзиите и идеалите. Тълпите също подобно на героя са самотни, безпомощни роби на „демони зли“; животът им е лишен от социално-нравствена перспектива. Особено ярко проличава това в предпоследната част на поемата, която още в началото на настоящата статия определихме като своеобразен обобщителен център, като „скрита“ доминанта на творбата. Размишлявайки върху стиховата организация на тази част, Атанас Далчев определя опита на Лилиев като „смел и интересен“, отбелязвайки, че „стихът тук е сведен до метричната си единица: една стъпка — един стих“. В същото време обаче строгият опонент на Лилиев твърди: „Едва ли ще изтърпи един по-строг анализ този подбор от думи, някои случайни и дори неуместни, подредени само по звученето си, несъгласувани, без граматическа и логическа връзка.“⁴

Подобно твърдение наглед е твърде меродавно и близко до истината. Неговата грешка обаче е в това, че то изхожда преди всичко от предпоставките, валидни за творчеството на самия Далчев. Тук няма да е неуместно да цитираме думите на великия Пушкин: „Съдете поета съобразно законите, които той сам създава за своето творчество.“ Генералното методологическо указание, което със свойствената си изненадваща простота изказва изроденият поет, сякаш ни дава ключ към проникването във взаимно изключващите се, но невъзможни един без друг поетически светове. В тези светове действуват различни закони и ние нямаме право да ги съдим с едни и същи мерки, неотчитайки специфичното за тях. Не става въпрос, естествено, за някакъв естетически и литературоведчески плурализъм, а за изработването на способности и подходи, които биха ни помогнали да вникнем в неповторимостта на творческите интерпретации.

В случая Н. Лилиев наистина се стреми към изграждането на пределно акустично внушение, дори в разрез с елементарната логика и естествеността на българския синтаксис. Фразировката е асоциативно начупена и елиптична, недоизказаността на съжденията е очевидна, но подразбираща се. Динамиката на социално-психологическите изживявания и трансформациите им намира покритието си в динамиката на фонетичните, стилистичните и ритмико-интонационните решения. При това символистичната натовареност на тази част е пределно изчистена. Налага се образът на неспящия, кипящия, гърмящия велик и безлик град, който сякаш поглъща всичко, който символизира страшния съд над множеството. Сред него свършва вечният път на тълпите, които сякаш попадат в ада на пленничеството, ненамерили кът, трагически неспокойни. Темата за града като символ на робството в тази част добива своите най-рефлени и в същото време духовно-психологически измерения, които „компенсират“ липсата на по-предметно-вещественото изображение, което е в стила на Ат. Далчев. В тази част Н. Лилиев достига до обобщеното изложение на духовната си съпротива срещу обезличаващата сила на капиталистическата действителност, макар че не намира възможност да противопостави на бруталността социалноперспективното. Отсъствието на действителен революционен патос в изживяванията на героя го разпъва на жестокия кръст на съмнението, осъжда го на страдалческото идентифициране на тълпите чрез себе си. И затова не е случайно, че в развитието на доминиращите в поемата чувства поетът достига до осъзнаването на другите като призрци в нощта, като роби на кипналата за живот плът.

⁴ Атанас Далчев. Страници. С., 1980, с. 81.

Всъщност тук е и водоразделът между поемата на Лилиев и създаденото от новата социална поезия след войните. По своята стилистика „Градът“ трудно може да бъде отличена от някои творби на Смирненски, но социалните разрешения на юношата са от съвсем друг порядък. И не само това — както показва Никола Георгиев в една ранна своя статия — в поезията на Смирненски „често се появява ритмично противопоставено редуване на символистически и реалистически елементи, при което реализмът излиза от сблъсъка укрепенал и жизнено перспективен“⁵. Този сблъсък е роден от контраста между традиционните решения на символизма и новаторски разкритата действителност със средствата на социалистическия реализъм, като пряко следствие от това е „обезсилването на символизма“. Подхващайки мотивираното на основата на конкретен анализ твърдение на Н. Георгиев, бихме могли да го използваме и в обратната му насоченост, за да си обясним съществуването на реалистични и символистични отразявания в поемата на Н. Лилиев. Става въпрос за това, че стремежът към реалистично изображение в „Градът“ се сблъсква с противоположни идейно-художествени определители, което води до общото впечатление за принадлежността на творбата към символистичната идейно-естетическа концепция за действителността и човека. Но тази концепция не е всевластна и безметежно доминираща, тя е „ерозирана“ от наличието на исторически актуални и духовно значими акценти, от съвсем не метафизически, а от напълно социално обусловени страдания. За това едва ли е справедливо мнението на Симеон Хаджикосев, че поемата „не надхвърля познатия трафарет на символистичната образност“⁶. Едно такова твърдение е твърде категорично и не държи сметка за сложната природа на „Градът“. Пък и авторът доста осезателно набляга върху тезата си за „по-реалистичния и демократичен характер на българския символизъм“⁷, за да не си позволим усъмняването в правомерността на отношението му към „Градът“. За поемата си самият Лилиев отбелязва: „Тук съм се помъчил да отразя не само обществените борби, но само неравенството и насилията в огромния капиталистически град, но и всичко, което ми даваха улиците, тълпите. . .“⁸ С други думи, налице е осъзнатото желание да се обединят в едно социално значимата тема и рефлексите на индивидуалното съзнание. И ако все пак си позволим да не приемем художественото реализиране на така очертаната творческа задача, едва ли би следвало да подмием с лека ръка честните поетически терзания на поета, сложните перипетии около създаването на едно от най-ярките му произведения, което и в контекста на символизма, и в контекста на Лилиевото наследство има средищно значение.

От една страна — неистов стремеж към родовото, социалното, светлото, от друга — невъзможността този стремеж да получи съответстващия му социален еквивалент. От една страна — интуитивен и съзнателен стремеж към цялостна реалистична фактура, от друга — непрекъснато оттласкване по посоката на субективно-общото, безволевото, индивидуално-психологическото. Това, естествено, определя напрежението на поемата, но и води до логичен резултат — тя функционира в цялото на естетиката, която Лилиев представя в най-завършен вид независимо от съществуването на редица определители с над-или откровено извънсимволистична характеристика. Отбелязваме това не за да подценяваме създаденото от поета, а за да подчертаем още веднъж трудностите, които трябваше да преодолява духовно богатата личност, личността, която не потърси в школата параван за егоцентризма, себелюбието и самообожествяването си, а излезе към съкровеното човешко общуване.

Неистовата борба на Лилиев с поемата има своето значение, което не е само художествено, при цялостно постигнатия творчески успех. Това е и борба за нов път, за ново усвояване на действителността, за вникване в нейната многоизмерност. И не грешка, а драма, драма, заплатена с цената на честно мълчание, на десетилетна вяност към изкуството, на стоическо изстраждане на духовната криза е целият по-нататъшен път на Лилиев, който в „Градът“ осъществи най-пълното си приближаване до тенденциите на едно направление, на което принадлежеше бъдещето.

⁵ Вж. Плямък, 1968, кн. 18. Никола Георгиев. Великият преобразовател. (Традиция и новаторство в лириката на Смирненски), с. 12.

⁶ Симеон Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 55.

⁷ Пак там, с. 13.

⁸ Цит. по: Стефан Попвасилев. Езикови и мемоарни очерци. С., 1978, с. 174.