

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ПРОЦЕС В НАЧАЛОТО НА 20-те ГОДИНИ

КРАХЪТ НА ИНДИВИДУАЛИЗМА И НОВОТО ХУДОЖЕСТВЕНО СЪЗНАНИЕ

Пантелей Зарев

Новият период, който настъпи в развоя на българската литература след Октомврийската революция и Първата световна война, бележи едновременно и продължение, и крах на традициите. Продължена бе до някъде онази индивидуалистична насока, която се утвърди от началото на века. Същевременно откри се перспективата и за нейния крах, за неизбежното и поражение. Зароди се нова пролетарско-революционна литература, която догонваше по-високата скорост и напрежението на текущите обществено-исторически събития.

При обстановка на социално-политически и литературни борби индивидуализмът бе принуден да отстоява себе си. Някога заимствувани или току-що създадени у нас индивидуалистични идеи и настроения дифузираха свободно в творчеството и на реалиста Пенчо Славейков, и на писатели символисти като Теодор Траянов, Николай Лилив, Димчо Дебелянов и дори в отделни произведения на Елин Пелин и Йордан Йовков. Това бе израз на развоя на художествената индивидуалност в напредналото вече буржоазно общество и на противопоставянето ѝ на обществото, на стремежа ѝ към духовно освобождаване от неговата опека. Индивидуалистът творец не бива в никакъв случай да се отъждествява със собственика буржоа, който бе себично въвлечен в настървената стихийна конкуренция на буржоазния пазар. Той, индивидуалистът, бе по-особено духовно-културно явление. И все пак индивидуализмът независимо от сложния си характер и настроенията, които отразяваше, довеждаше при последна сметка до затварянето на писателя в неговия личен свят. Той се измъчва в своята философска изолираност (П. П. Славейков). Той се вижда като героична и трагична личност, заключена зад прозрачните стени на своята самота (Яворов). Художническата личност страда в своето отчуждено противостоене на масата и на обществото. Тя се сражава сама с обществото и ражда от себе си своята независимост — въпреки външното си подчинение на условията (Дебелянов). Както и да утвърждаваме ценността на създаденото от писатели като Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, Николай Райнов и т. н., не може да не признаем, че индивидуализмът им ги водеше не само към психологическо самовглъбяване и философска размисъл, но и към известно откъсване от конфликтите на обществото, към затварянето им в един обособен свят, за да противостоят така на сили, враждебни на духа и културата. При тези обстоятелства вътрешният драматизъм бе неизбежен, а идеята за изкупване на знайна или незнайна вина — едно самонаказание.

Войната и настъпилите след нея събития обезцениха духовната стойност на писателя самотник. Те го извеждаха неизбежно на житейската арена. И ако той бе безсилен там, заменяше го вече нова издънка, появяваше се друг тип писател, склонен да разбира народните чувства по-иначе и да им дава свой израз. Цялото литературно развитие в началото на 20-те години бе твърде експлозивно, макар че то бе сложен процес на смесване и на смяна на поколенията. Вазов, покрусен от националния разгром, пишеше интимни изповеди, Теодор Траянов и Лилиев продължаваха традицията на символизма, свързани и с традицията на Пенчо Славейков и Яворов. Творци като Христо Ясенев и Гео Милев вече се мятаха в прехода към нови художествени схващания. Появяваше се като изгряващо светило на хоризонта оригиналната фигура на Христо Смирненски. Смут бе настъпил у мнозина творци — от Георги Райчев и Николай Лилиев до Антон Страшимиров и Елин Пелин.

Индивидуализмът преди Първата световна война, макар и да не беше единен — в смисъл, че не беше литературно течение — се налагаше все пак като белег на времето. Художникът тогава не плуваше върху вълните на онзи народностен ентузиазъм, който изгря в предосвободителската борба. Той малко следваше даже критическите реакции от края на 90-те години и началото на века. Духовните ламтежи за култура, контактът му със западната философска мисъл и с руската символистична и индивидуалистична литература улесняваха откъсването му от миналото. Личността се чувствуваше в своя духовен свят свободно извисена, независима, като стигаше в отделни случаи и до песимизъм при все по-голямото си потъване в самата себе си.

Войната, Октомврийската революция и масовите социални движения разтърсиха дървото на познанието и от него опаваха старите плодове. Бяха подложени на преоценка предишните естетически митове. Заимствувани най-често от другаде, те търпяха крушение. Раздвижените маси след войната и след Владейското въстание се изнесоха напред, овладяха сцената. И художникът вече неизбежно бе привлечен от магнита на текущите събития — ставаша у нас и на север — и се сблъска с традицията. Традицията, която не само идваше от миналото, но бе и съзнателно поддържана с идеите за вътрешната самосъщност и за самопознанието на твореца. Подхранването на индивидуализма при новата обстановка имаше идеологически мотиви, тъй като и така можеше да се противостои на новите вълни на живота и на революцията, 1919, 1920 година бяха време на изострено настъпление на работническата класа срещу българската буржоазия и нейната „законност“. Широките маси от трудещия се народ заедно с комунистическата партия бяха приветствували въодушевено Октомврийската революция. Още на 2 декември 1917 г., когато войната по фронтовете на Балканите не бе затихнала, в София се състоя митинг, на който Димитър Благоев, Христо Кабакчиев и Георги Димитров говориха и за значението на Октомврийската революция, и за мира. Във взетата резолюция, разпространена в хиляди екземпляри под наслов „Руската революция и мира“, се настояваше да се приеме предложението на съветското правителство за „общ мир без анексии и контрибуции, на основата на правата на народите за самоопределение“. Това извикваше жива ответна реакция и на фронта, и в тила. Даже преследванията вече говореха за нахлулия в душата на управниците голям класов страх. От 29 август до 17 декември 1918 г. Георги Димитров се намираше в софийския централен затвор „за подстрекателство на военнослужещите във военно време против чинопочитанието и дисциплината“.

Войната приключи, отшумя и Владейското въстание. Но кризисната ситуация и страхът на българската буржоазия не пресекнаха. През март 1919 г. партията на тесните социалисти участва в основаването на Кому-

нистическия интернационал като един от неговите учредители. А през май 1919 г. тя се преименува на Комунистическа партия (тесни социалисти). Нейното влияние нарастваше неспирно. Тя ставаше народна партия. На 1 юли 1919 г. стачкуваха пернишките миньори, на 26 декември бе обявена 55-дневна стачка на транспортните работници (железничари, пощенци, пристанищни работници).¹ В нейна подкрепа бе обявена и всеобща политическа стачка (от 29. XII 1919 до 3. I. 1920 г.). И всичко това след Владайското въстание, при революционния подем, настъпил и у българското селячество. Нима можеше при тази обстановка да не се използва и индивидуализмът като идеология за нови текущи вече класови цели, при все че и писатели, и литературоведи го подхранваха и от други, културно-естетически настроения — Гео Милев или поетите символисти Лилиев и Траянов. Разбира се, не бива да се пропуска сложността на обстоятелствата. Николай Лилиев не служеше пряко никому, нито бе напълно самоизолирала се от света личност — той реагира на войната, като написа великолепно стихотворение „Аз не извиках от външение“. Той вече бе публикувал „Грады“ и „Тълпите“, с които се приобщаваше към хората („Аз виждам брат у всеки непознат“). Теодор Траянов излезе със своите „Български балади“, изпълнени с български поетически митове, изживявания и тревоги. Българският индивидуализъм бе твърде „бунтовен“, неединен, но това не пречеше да бъде той използван косвено и за особени идеологически (обществени) цели, тъй като битуваше в нашата литература вече при нови условия, съвсем различни от тия на миналото.

При създадала се обстановка това бе неизбежно, мимо волята на самите творци. Така положението бе двустранно: от една страна, литературата имаше свои естетически задачи, свои традиции, свои експериментаторски увлечения (Гео Милев), от друга, косвено обслужваше не свои обществени цели. Тази двустранност не бива да ни учудва, тъй като тя е често явление в духовно-културната област. При създалите се политически условия бе особено бурна защитата на Октомврийската революция. И това еднакво смущаваше и властите, и техните поддръжници идеолози. По случай тригодишнината от Октомврийската революция в бр. 100 от 3. XI. 1920 г. на „Работнически вестник“ четем: „В чест и защита на братска Русия! (По случай три години от първата победа на всесветската пролетарска революция.) Неделя 7 ноември 10 часа сутринта в театър „Ренесанс“ общо събрание на трудиците се народ, оратори: Васил Коларов, Георги Димитров.“ В същия брой е поместена уводна статия от Георги Димитров „Тригодишнината от руската революция“². За речта, произнесена на митинга, той е подведен под съдебна отговорност и известно време е принуден да се укрива, а през декември 1920 г. напуска даже пределите на България. Тежка и напрегната бе класово-политическата обстановка и махалото на литературния живот се люшкеше неизбежно от силните тласъци на онова, което ставаше в живота.

¹ Вж. книгата на Георги Димитров, „Поражение и победа. Общата стачка по железниците, пощите, телеграфите, пристанищата и мините“, Комунистическа синдикална библиотека № 2, София, 1920 г.

² В „Червен смях“ е отпечатано стихотворението на Смирненски „Москва“, което е удивително съзвучно с речта на Георги Димитров пред IV всерусийски конгрес на профсъюзите. Ето част от тази реч: „Москва е пътеводната звезда на пролетарската борба в целия свят. Москва, това е слънцето, разсейващо мрака на непроницаемата нощ в капиталистическия свят. Москва гордо и напълно заслужено е застанала начело на международната сплотеност на професионалните съюзи, което е необходимо и неизбежно условие за пълното тържество на международната пролетарска революция.“ Споменете си акцентите във всеки стих на Смирненски: „Москва. . . Москва“, изобико поетичните повторения в стихотворението, напомнящи синтактичните структури в горния пасаж на Георги Димитров.

От север идваха и революционни, и художествени вестии, отразявани върху страниците на печата. В „Червен смях“ 1920 г. започнаха да се появяват и стихотворенията на Смирненски, които вещаха вече с пророческа сила световната победа на пролетариата.

Бяха отчасти известни у нас и новите поети на революцията В. Казин, С. Городещки, които на страниците на новите съветски списания (на страниците на „Кузница“) известяха ерата на пролетарската литература. Те въставаха срещу „мъгливите чудеса“ и „неизречените тайни“ на по-старото поколение писатели. А това имаше известно отношение и към литературата у нас. Тези поети и писатели са за земното слово, за пророческата революционна мисъл, за ярките и контрастни багри и за експресивната стилна изразност. Настъпил бе в началото на 20-те години преломът в развоя на руската литература и с духовното преустройство на Блок и на Брюсов. Блок бе написал „Скити“ (1918), стихотворение, в което възпяваше „дивата“ страна, страната сфинкс, възправила се на кон и препуснала през снежната виелица, както някога в битката с татарите. В тая творба отекваше призивът на руската маса, на руската народна душа, увлечена в романтиката на самоосъзнаването си. Още по-определено това се чувствава в написаната непосредно преди „Скити“ поема „Двенадцать“¹, където зад уличните препирни, зад пьяните викове и престрелките по ъглите се усещаше световният полъх на руската революция:

Ветер, ветер, на всем божьем свете!

В декларацията на Брюсов за вяръност към революцията бляскаше медта и силата на новата мисъл, обгорена и от любов, и от омраза. Всичко това се усещаше у нас, влияеше и върху мислите, и върху настроенията.

При тази революционна, политическа и литературна обстановка адептите на символизма и на закъснелия индивидуализъм все още мечтаеха за твореца самотник, който, затворен в духовните си кули, създава своите художествени педьоври. Към такова разбиране на художествената личност и на творческия процес изобщо се придържаха следвоенните естети теоретици: Гео Милев във „Везни“ — началото на 1919 г., Владимир Василев и неговото духовно общество около „Златорог“ (началото на 1920 г.), Иван Радославов и съидейниците му в „Хиперион“ (началото на 1922 г.).

Тези глъкуватели на литературата в споменатите издания не можеха или не искаха да разберат голямата историческа драма, прелома, който се извършваше. Някои от тях едва по-късно осъзнаха значението на революционизирането на масите и на цялостния исторически процес. Те бяха напоили духа си с онази атмосфера, която се бе създадала у нас и в Европа преди войните. Гарант за големи художествени постижения за тях все още бе писателят, който е „независим“ от обществото. Те все още ратуваха отвлечено за духовната свобода като творческо условие, което противосгои на всяко участие в обществения живот. Те бяха още неспособни да разберат трагедията на вече безпомощния индивидуализъм, нито пък да забележат как върху индивидуалистичната основа се наслагват и нови идеи, и нови емоции и настроения. Тази своя неспособност да видят новото някои законсервираха завинаги, като обслужваха идеологически усилията, борбата за запазване на обществения строй. Отклоняването от индивидуализма бе за тях обикновено политическо проявление, а не неизбежност, с която воюваха срещу актуалните тенденции в литературата, а по-късно и срещу творчеството на Гео Милев и Христо Смирненски.

¹ И двете творби са написани през м. януари 1918 г. „Двенадцать“ от 8 до 29 януари, „Скити“ на 29 и 30 януари.

Противоречията и рязката литературна поляризация идваха от дълбочина, произтичаха неизбежно от новите социални отношения, несравнимо по-сложни и повече конфликтни от тези преди войните. Буржоазията бе принудена да запазва своето превъзходство в общественно-политическия живот с нови средства. Войните оставиха разрушения, недонмък и масова безработица и всичко това усилваше недоволството срещу виновниците, т. е. срещу класата, която управляваше. Бунтът преминаваше и в духовната сфера. Търсеше се вече нов тип свобода — не за индивида, а за колектива, за потиснатите класи, за народа. Натрупан бе значителен исторически опит относно „греховете“ на българската буржоазия, а взривните настроения усилваха революционността и на поетическите чувства.

При такава обстановка се нагърбваха да бъдат щит на старото защитниците на миналите идеали — идеалите на индивидуализма. Наред с това търсеха се и други духовни цели — запазването на националистическото въодушевление, оправдаването на поражението, изживяно след войните. На страниците на списание „Златорог“ се сплиташа традиционните, индивидуалистично-естетически тези със защита на „националния идеал“ в националистичен дух, така както го разбираше буржоазната класа, провалила народната ни кауза за обединяване.

Още в първата книжка на започналото да излиза списание „Златорог“ (1920) Владимир Василев направи „литературен анализ“ на военните разкази на Йовков. Това бе и литературно есе, и апотеоз на войната, утвърждаването ѝ в духа на шовинистичната литература от 1915—1918 година. Той писа в статията си „Маршът на победата и на смъртта“: „Войната призова на състезание стихийните първични сили на нацията и в двубоя със собствената си съдба тя (става дума за нацията, б. м.) освободи нови, редки, изключителни достойния на единицата и на цялото. Тя събуди колективитета, извади го от състоянието на потенциалност, в което се намираше, и го призова към една сила, без която по-нататък няма да се върви. Първите нейни прояви бяха изживени в трескави борби, в които националната душа се открои с нови възможности и с една амплитуда на движение, до която не знаехме, че може да се развърне. Но войната беше същевременно и за личността един рядък вътрешен подтик. Това е емоционалното богатство на една нова психика, към която я приобщи комплексът от неповторими, екстерни преживявания, които се слагат в нейната основа като един нов елемент на самопознанието и на творчеството. Защото творчеството намира у тях мотивите и на една нова красота.“¹ Това плуване на мисълта над действителните предели на общественото настроение, това опоетизирано виждане на войната — след пресните рани, нанесени от нея на опустошената страна, едва поемаща си дъх — бе характерно за отдалечеността на Владимир Василев от реалността. Подкрепата на национализма ставаше в нови превъплъщения — с идеите за „единна психика“, „емоционално богатство“, „неповторими екстерни преживявания“, „самопознаване“, „творчество“, „красота“. Апологетът на крайния индивидуализъм тук възпяваше колективността, но онази колективност, която се вижда не в социалните борби, а във войнишката масовост на фронта. Година по-късно, пак в сп. „Златорог“, Борис Тричков напечата една философска апология на войната, омасловена „Пред истински национален изгрев“. В тази статия авторът твърди: „Друго, и то най-крупно явление в нашия масов политически живот е войната. По своята същина, по своята процедура, ако щете, тя е вече едно дело, в което държавата апелира към народа, търси живата му сила, за да ѝ възложи задачите, на които досега е служил и той със своите методи, но не е могъл да ги доведе до край. По си-

¹ В л. В а с и л е в, Маршът на победата и на смъртта, Златорог, кн. I, год. I, 1920.

лата на своето естество тя означава национализиране, популяризиране на една кабинетна — досега дирижирана отгоре — политика и като такава и тя — войната — има своето голямо значение на белег, отразяващ същата главна тенденция в най-новото ни развитие. Значението обаче на това небивало по своята големина разтърсване на народната маса и живот е далеч по-голямо от това на един симптом: тя е същевременно и най-крупният фактор за общото ни национализиране и за национализиране на нашия дух. Силните усещания и чувства, които събужда у нас тя със своите щастливи и нещастни превратности, радостите и главно болките, които преживяхме, са от грамадно психологическо значение за пробуждане на нашето съзнание като народ. Когато искаме да пробудим някой спящ или хлороформирани субект, ние го щипем, бодем, пръскаме с вода и пр.¹ Казано с други думи, според идеолога на „истинския национален изгрев“, войната с ужасите и страданията, които причини на нашия народ, като го изправи и пред национална катастрофа, е спомогнало за „пробуждането“ му.

Това бяха нюансите на общополитическото и идеологическото мислене у тези среди. Но индивидуализмът се утаяваше и в кристално чистия потир на духовните съзерцания. Става дума за позицията на Боян Пенев през тия години. Този голям и много заслужил в българската литература критик и историк подхвана, доразви и закрепи тъкмо някои от основните принципи на индивидуалистичното естетическо светоотношение. Нещо повече, той именно му придаде духовна дълбочина.

Някога Пенчо Славейков отхвърли идеята за колективността и за изобразяване на масова психика в изкуството. Той отричаше участието на художника в социално-политическите и национално-исторически борби. Нека припомним това, което бе писал: „Само второстепенни таланти, ограничени във възгледите на своята задача, си привързват таланта и ума о временни партизански начала и обществени тенденции. И в това отношение те добре правят. Те извършват пряко онова и само онова, което е странична работа на сериозните художници. Обикновено те умират, докато са още живи, т. е. с изживяването на даден исторически момент те изфирясват из съзнанието и паметта на хората *der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen* — това е съдбата на ония художници, чието сърце подяда червеят на публицистиката, които не наблюдават живота освен от някой нисък бинек на пазарището“ (П. П. Славейков, Българска литература).

Боян Пенев доразви тия идеи на Пенчо Славейков с един по-общ поглед върху нашата литература. При това той искаше да измести посоката на литературното ни развитие към по-крайни „духовни прозрения“ от религиозно-мистично естество. Така той дори се отдели и от П. П. Славейков, като постави пред твореца след Първата световна война нови литературни задачи. В статията си „Основни чърти и посоки на българската литература“ Боян Пенев бе критичен спрямо традиционно реалистичното начало в литературата ни. Според него в периода до Освобождението българската литература е грубо тенденциозна, а в периода след Освобождението в нея се долавят „сравнително позначителни художествени елементи“. Забелязвал се стремеж да бъде изместен антихудожественият тенденциозен реализъм с един реализъм художествен, близък до западноевропейския, който се отличава и с дълбоки проникновения в душата на човека, и с проявата на силата и вглъбеността на творческата личност. Тая тенденция според автора е набелязана в следосвобожденската ни литература, без да се е осъществила напълно. Той бе прав донякъде, когато твърдеше, че още е прекалено силна битовата линия в литературата ни, която

¹ Б. Т р и ч к о в, Пред истински национален изгрев, Златорог, кн. 1, год. II, 1921.

ограничава духовните прозрения: „Ние сме още далече от реализма на големите руски, английски и французки художници, от техните прониквания в човешката душа и от истинската поезия, що облъхва творенията им.“ Но не бе прав, като акцентираше и з к л ю ч и т е л н о върху творческото самопознание на личността: „Не сме се доближили до това, което във висшите сфери на реализма никога и от никого не може да бъде отречено: поезията на образите, вдъхновението из свободното пресъздаване на най-важното — личността на твореца.“¹ От това следваше и друго, че творчеството на нашите писатели е съвсем лишено от вътрешно съдържание, че то остава след себе си „бездушна форма“, която трябвало да се преодолява.

Причината за тая „ограниченост“ на нашите писатели — според Б. Пенев — трябва да се търси в туй, че те наблюдават и отразяват живота твърде непосредствено и твърде предметно. Българският писател е затворен в „кръга на една външна действителност“. Той в „твърде редки случаи“ успява да откъсне погледа си от нея, от нейните разнообразни и пъстри форми. За него като че ли не съществува друг свят освен околния. Той се забравя в неговите картини и положения, оглушава в неговия шум, ослепява в неговия блясък и намира една от главните си задачи в изображението на околното, действителното, достъпното на външните сетива.

„Образите, що създава, са твърде предметни и външни. Мени се обсегът на наблюденията, ту по-тесен, ту по-широк, ала те самите остават неизменни в същността си. Това е отличително за българския роман и разказ, за цялото наше епическо творчество. Преобладаващият стил на поезията ни и изобщо на нашето изкуство може да се нарече реалистичен“ (пак там). Под реалистичен обаче трябва да се разбира ограничен, прекалено обществено-предметен и обществено целенасочен. На нашите писатели според Пенев не са свойствени интереси и влечения към дълбоки нравствени и религиозни проблеми, към истински откровения, които изразяват „дълбочината“ и „силата“ на една художествена литература. Дори в контактите, които търсят съзнателно и доброволно, например като изучават руската литература, те проявяват интерес пак към нейния реализъм, „като че ли те нямат никакво съзнание за нейната истинска нравствено-религиозна същност“.

Така през 1921 г. в един изявление, но отвлечено идеалистичен стил се сочи като цел на българската литература една „нравствено-религиозна същност“. Боян Пенев се вълнува твърде много от това, че нашите писатели се отличават със здрава духовна организация, че са чужди на една болезнена изтънчена психика, че в съдържанието на техните творби няма нищо „демонично“, нищо, което да напомня за „фантастичния свят на Едгар По“ и за неговите сомнамбулни видения.² Като олицетворение на такова „здраве“ според критика се явява Вазов — „болното го отблъсква даже с гениалните си прояви“. Здрав в поезията си е Пенчо Славейков, макар че той „знае цената на това, което не може да нарече здраво“. Ето защо в творчеството на нашите писатели ние не срещаме нищо, което да ни напомня за болното „опиянено“ възбуждение на Бодлер или пък за неспокойната, анормална и „необикновена“ мисъл на Хьолдерлин. Чужди са на „нормалната възприемчивост на нашия писател“ и онези психични състояния, които изобразява Достоевски, и поради това в нашата

¹ Б. Пенев, Основни чърти и посоки на българската литература, Златорог, кн. 4—5, год. II, 1921.

² Нека отбележим, че през 1920 г. излязоха в превод поемите на Едгар По. Преводач Георги Михайлов. С помощта на френски и руски преводи той бе успял да представи в едно томче творби като „Гарванът“, „Нели“, „Елена“, „Анабел-Ли“, „Елдorado“, „Юляюли“ и др., и то в хубав и звучен стих, запазвайки характерната експресивност на автора. Развоят на българския стих и неговата музикалност и дълбочина, постигнати вече, бяха улеснили задачата на преводача.

литература липсват образи като Разколников и Альоша Карамазов. В нея не е изобразена „тъмната психология на един престъпник, на един еротоман(!), на една сложна, изключително болезнена индивидуалност“. Изобщо на българските писатели са непознати сферите на ирационалното, на духовно-религиозното, на метафизично-надвременното, на болезнено-еротичното и т. н. Това Боян Пенев смята за съществена слабост на творчеството им, така той разкрива дълбоко индивидуалистичните принципи и на своя мироглед.

Всичко това ставаше през 1920—1921 година. Тъкмо тогава, когато литературната мисъл и естетиката трябваше да се приземят, да се срещнат с човека, с хората, с времето, когато бе нужно да се осъзнае чудотворната сила на историята.

Нека отбележа, че в тоя хор на индивидуалистични и модернистични псалмопения се чуваше и гласът на философията. В две статии д-р Спиро Казанджиев разглеждаше на страниците на „Златорог“ още през 1920 г. преводите на „Тъй рече Заратустра“ на Ницше. Това бе необходимо не само за да се сверят български и немски текстове, а за да се засили интересът към най-модерния и най-съвременния немски идеалист, към гносеологията на Ницше, към неговата мисъл, отричаща социалната практика.

Така — при драматичния кипнеж на борби и събития непосредно след войната и Октомврийската революция — се онаследяваха и подчертаваха традициите на идеализма и индивидуализма, насочваха се нашите писатели към духовно самовглъбяване, към религиозен екстаз, към тъмната психология на човека. Изобщо първото слово на литературната критика от посочените по-горе издания бе: индивидуализмът е духовен израз на духовната свобода и той е сега предстоящата съдба на литературата ни.

Главната позиция на всички горепосочени автори бе току-що започналото да излиза списание „Златорог“. Но и другите издания не оставаха настрана: сп. „Везни“ на Гео Милев, сп. „Хиперион“ на Теодор Траянов, даже вестник „Развигор“ на Ал. Балабанов (начало на издаването 1920 г.). Всаждаше се настойчиво илюзията за превъзходството на индивидуализма и за правата на свободната творческа личност. Тази илюзия поддържаха освен традицията на литературното минало още и страхът от изострената класова борба. Личи стремежът да се отдалечи литературата от социалните битки и да стане тя дело на свободната и откъсната от общественото битие индивидуалност. Но ние ще съберкаме, ако пряко отъждествим схващанията на Боян Пенев и на другите от неговия кръг с тия на новоизлюпената публика от средата на следвоенната буржоазия. Иван Генчев писа:

„В нашия театър сега има друга, нова публика. Отде се взе тя, каква е? Това са младите потомци на познатия на всички ни търговец на „гюлово масло“, бай Ганю — от една страна, и от друга — домочадието на довчерашните дребни търговци, фабриканти и предприемачи и висши магистрати, на разни авантюристи и детективи — тази паплач и смесица от най-разнородни и долни елементи, на които кървавата и пакостна за народа война създаде пребогатото материално положение и ги направи господари на живота в страната. Заграбили незаконно материалната култура на народа, те незаконно се провъзгласяват владетели и на духовната му култура, без да знаят колко глупаво и смешно е да се мисли, че само който е богат, само той е умен и никой друг.“¹ И по-нататък: „Вижте ги! Те ходят облечени с модни, европейски дрехи, носят украшения, покриват пръстите си с пръстени, влизат само в богатите кафенета и ресторанти, пушат, пият и преяждат, ходят по концерти и театри и дните на целия им земен живот се изнизват и изчерпват само с тия висши кул-

¹ Иван Генчев, Театър и публика, Ново време, кн. XV, год. XIX, 1920.

турни нужди. А какво носят те в себе си? Най-низшите и неизживени страсти на своята необузdana плът!“ Тези, които бяха в професорските кабинети и в литературните редакции, не всякога бяха поддръжници на естетиката на буржоазната тъпa и често воюваха и се разминаваха с нея.

Паралелно с патетичната посока на индивидуалистичните естетически съждения се развиваха и други идеи и схващания за свободата на художника, които обаче не изключваха и детерминизма на творческата личност от обкръжаващата я действителност и от социалните борби. Това бяха идеи, свързани с пролетарската литература и с онова социално развитие, което в бъдеще ще доведе до освобождаването на твореца от съпътяващата го принуда на обществото. На практика творчеството на Смирненски примерно решаваше проблема за свободата чрез изява на художника в духа и при условията на необходимостта. Така нееднакво звучаха различните гласове на епохата. Те се събираха в една висока сфера с идеала за свободата на твореца и все пак твърде ясно се разминаваха с различията в практиката. Творчеството на Смирненски сочеше, че са неотстраними реалните обстоятелства и че те именно подтикват литературата да служи на живота. То черпеше правдата си от реалността — освен като нейно пряко изображение, но и като изповед на човешкото сърце, развълнувано от протичащото, поело и претворило в себе си поетическата природа на света.

Така именно в самото творчество противостояха нееднаквите тълкувания на свободата. От една страна, свободата като завоювано съзнание и мощ на индивида, затворен в себе си — естетиката на индивидуализма и творчеството на Теодор Траянов, Николай Лилиев, Гео Милев, Людмил Стоянов. От друга страна, свободата като осъзнавана необходимост, детерминирана от обществото, от борбата, от човешкото страдание и човешките надежди — младата революционна естетика и творчеството на Смирненски, на съвсем ранния Асен Разцветников. Нека отбележим, че не бяха малко пукнатините у писатели индивидуалисти и символисти: творци като Христо Ясенов се преустройваха и приближаваха изцяло до второто разбиране, отхвърляха каноните на индивидуализма, скъсваха с илюзията за вътрешното самозадоволяване и се втурваха да служат на живота и на неговите цели.¹ У Лилиев не бе заглъхнал копнежът по живота на улицата и кипежа на „тълпите“, някакъв далечен резонанс от времето, когато бе писал стихове и за фабричните комини. В прозата на Людмил Стоянов и Николай Райнов имаше колебания по посока към реалността и истината, да не говорим за сложността на естетическите изживявания на Гео Милев, който, когато печаташе стихосбирката „Жестокият пръстен“ (1920), държеше в папките си революционните си „грозни прози“. Времето вечаеше краха на индивидуалистичната естетика. То отричаше нейните традиционни принципи и нейните сега действащи идеи. То противопоставяше на разбирането на художника като чиста духовност, изолирана в свой свят. Но за мнозина процесът на ориентиране бе мъчителен и сложен. Изправяше се пред преоценка и цялото ни художествено наследство.

От страниците на „Везни“ — статията на Людмил Стоянов „Две основни течения в българската литература“² — се отричаха Стоян Михайловски, Антон Страшимиров, Иван Вазов, писатели с твърде изострено обществено чувство. Възвеличаваха се Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Теодор Траянов. Творчеството на първите според автора е едно трагично зрелище на житейска правдивост, а творчеството на вторите един прометеев пламък, който се люлее в ръцете на понеслите го вдъхновени адепти на чистото изкуство.

¹ Христо Ясенов, който написа още през 1917 г. революционното си стихотворение „Петроград“, издаде през 1921 г. стихосбирката си „Рицарски замък“ като прощаване с миналото.

² Людмил Стоянов, Две основни течения в българската литература, Везни, кн. I, год. II, 1920.

Първите водела към безизходност, вторите към висота, към хладната гордост на поета, поставил се над масата и над тълпата. „Два пътя следва новата българска литература отпреди Освобождението до днес. Инстинктивно може би, а може би по внушение от чужбина покрай безцветната популярна литература за народа изниква като внезапно светило творческата личност — романтично настроената душа — свободното аз — художникът: това е Христо Ботев. Тая златна жила върви през Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Теодор Траянов и по-нататък. Другият път начева от Любен Каравелов, бащата на бездарната поезия у нас, антихудожникът, човекът, служител на тълпата, възсъздателят на бита, а не на духа, вдъхновението, което се влечи в праха на живота, вместо да лети в горните сфери, съзнанието, сковано от Днес и чуждо на великото Утре, Любен Каравелов, с неговия мек характер, с неговия угаснал поглед и почти заспал дух. . . Този идеал именно бе доведен до съвършенство от корифея на българската литература — Иван Вазов. Вазов въздигна в култ нещастната идея да се пише за всичко и във всяко време. Той бе чужд на мисълта за самоцелния дух, за изключителността на творчеството и за превъзходството на твореца над тълпата.“¹

Такива идеи напиреха на страниците на „Везни“. И те съвпаднаха с мислите на естетите „златорожци“, с идеите на Боян Пенев, изразени в „Основни чърти и посоки на българската литература“. Боян Пенев също отричаше гражданско-реалистичната литература, също смяташе, че силният лост за по-нататъшния ни развой са традицията на Пенчо Славейков и индивидуализмът. Оттам трябва да тръгне съвременният писател през 1920 г. и според Людмил Стоянов — за да върви напред. Той не трябва да затъва в „плиткото“, да се движи в битовото и близкото до живота, сред онова, което го лишава от въображение, а трябва да търси тайните и загадките в дълбините на своята личност, да открива неслухани преди художествени хармонии в собствената си духовност, в своята полумистична извисеност. И колкото и странно да изглежда това, тъй като по-късно Людмил Стоянов и Боян Пенев враждуват, учителят и за двамата е все недоразбраният според тях от новото време Пенчо Славейков. Положително звучеше само идеята, че като него нашите писатели трябва да живеят в изнемогата на непрекъснатата борба за културно извисяване. Но тези автори не бяха снизходителни към „реалистичното“, т. е. към гражданското и социално звучене на художественото творчество. Съвпадат дори гледищата им за отделни писатели, като Боян Пенев отрече освен посочените от Людмил Стоянов Стоян Михайловски, Антон Страшимиров и Иван Вазов още и Алеко Константинов. Той слагаше и върху неговия гръб тежкия камък на своите индивидуалистични и субективистично-естетически изживявания.

В началото на 20-те години фронтът бе общ на индивидуалистите „традиционалисти“, приемници на линията на сп. „Мисъл“ (Б. Пенев и „Златорог“) и на декадентите (Людмил Стоянов и „Везни“). Всеотричане на гражданско-обществената насока в литературата, всеутвърждаване на духовното самопознание и на индивидуализма. Литературният процес обаче следваше свои закони: Йовков пишеше с реалистичен замах последните си разкази за войната (разказът „Последна радост“), Иван Вазов издаде стихосбирката „Люлякът ми замириша“. Появяваха се произведения като „Брегалница“ на Кремен, „Царица Неранза“ на Георги Райчев и „Без път“ на Антон Страшимиров, в които се чуваха гласовете на народната болка, ропотът срещу войната на воиншката маса, надеждата за нещо различно от това, което е било.

¹ Людмил Стоянов, цит. съч.

Може би имаше основание да се говори против битовото приземяване на литературата ни. За това, че тя не надниква достатъчно в дълбините на човешката душа и не озарява по-сложни вътрешни драми. Че в нея няма полета на едно богато и силно въображение. Но индивидуалистичната насока бе пагубна — като отдалечаване от текущия живот и като обличане на литературата ни в небългарска форма, като изискване за някакъв мистичен романтизъм, за какъвто нямаше почва в нашия живот.

Бихме признали като положителни и критическите изисквания за по-голяма култура и за повече оригиналност, ако не се натъквахме на предпочитанията на чуждото, което можеше в същност да обезличи българската литература и да я лиши от нейната близост до нашия живот и от философско-народностния ѝ и критически дух.

Ето я тази опасност, прозвучала в статията на Гео Милев „Родно изкуство“, излязла пак на страниците на „Везни“¹. Авторът отхвърля понятието „родно изкуство“. Според него това понятие, наводнило българската литература, имало неползено съдържание. То е заточило изкуството в една затънтена битова провинция. Какво означава понятието „родно изкуство“ според Гео Милев: „Възвръщане към духа на широките народни маси в страната, в провинцията — против висшите естетически стремежи на литературно-художествените школи в градовете, — природа вместо литература.“ Това „родно изкуство“ искаше да бъде само едно: битово изкуство, естетиката на „родното изкуство“ слага в основата на изкуството — преди всичко н а р о д н и я б и т, с всички негови особености и отличие от всеки друг народен бит. „Родното изкуство“ е повик против онова изкуство, което имаме днес.“ Както се вижда, Боян Пенев, чиято статия „Основни чърти и посоки в съвременната литература“ излиза през 1921 г., имаше свои предходници, които на страниците на „Везни“ още през 1920 г. подхващаха някои от по-късно развитите от него мисли. Разговорът се водеше далече от идеята за изкуство, синхронизирано с историята, израз на индивидуален живот, вътрешно определян от обществена духовна среда. „Модерните“ (Гео Милев, Людмил Стоянов) и „традиционните“ (Боян Пенев, Владимир Василев) настойчиво изискваха да се повиши духовната сила на изкуството чрез самовглъбяване. При това нюансите не са несъществени. При все че „Везни“ и „Злоторог“ вече вояваха на живот и смърт, особена разлика в принципите им засега нямаше.²

Въпреки главоломните и застрашителни взаимноотрицателни преценки връзката помежду им бе несъмнена. Ето колко близо са мислите на Гео Милев в статията „Родното изкуство“ до тия на Б. Пенев: „Масов продукт на националното чувство е битът — народното богатство, натрупано в безбройни етнографически и исторически факти. Върху тези факти слага „родното из-

¹ Гео Милев, Родно изкуство, Везни, кн. 1, год. II, 1920.

² Гео Милев пише за Боян Пенев: „Нека ми бъде позволено да приема за абсолютна истина речената от Пенчо Славейков истина, че главата на всеки професор, учен, филолог, изобщо „граматик“ е седалище на глупостта, т. е. — да приема тази истина за истина, която е валидна за всички времена и всички професори, включително и проф. Боян Пенев, нека проверим разбиранията, вкуса и изобщо духовната енергия на Б. П., нека проверим неговото книжовно дело.

Първо: студии върху книжовни дейци (не писатели) от доосвободенската епоха — Паисий Хилендарски и пр. Те показват едно само: накланост у Боян Пенев към ровене на затрупани в прах архиви — архиварски качества и стремежи — т. е. отсъствие на чувство към живота, това що животът ежеминутно изправя пред очите ни чрез светкавичната смяна на лицата си и боите. А това значи, че Б. П. не притежава никакъв естетически и архивни, с който би могъл да измери художествената ценност и значението на литературни творения не окончателно помъртвели, не окончателно затрупани в архиварски прах, още пресни в спомена и злотоата на деня. С други думи: склонността към археология не предполага никаква способност за правилна естетическа оценка на едно художество произведение...“ Гео Милев, Боян Пенев и Пенчо Славейков, Везни, кн. 5, год. 3, 1921.

куство“ основите на своята естетика, то може да бъде възпроизвеждане на тези факти. Но тук лежи естетическото заблуждение на „родното изкуство“: изкуството преди всичко не е някакво възпроизвеждане на факти; възпроизвеждането на факти има друго име: фотография, етнография, история.

А второто, психологическото заблуждение на „родното“ изкуство произтича от това, че националното чувство се извежда от подсъзнание в съзнание, от кръга на интуицията — в кръга на логиката. А художественото творчество е винаги интуитивно, винаги движение на подсъзнанието, следователно: алогично. Логичното творчество на съзнанието създава не художествени, а научни произведения, то е наука. Ако това логично творчество бъде плод на националното съзнание (а не подсъзнание) — получаваме патриотическа, политическа книжнина: вестник или етнографическа наука. Това са логическите конвенции на „родната“ естетика — и това е самото „родно“ изкуство, изградено върху бита и националното съзнание: битово-политическо изкуство.“

Не е трудно да се види, че аргументите за „етнографския характер“ на родното изкуство у Боян Пенев и Гео Милев са много сходни. Гео Милев беше повече „модернистичен“, Б. Пенев повече „традиционен“ (той признава например европейския реализъм), но общността на възгледите бе несъмнена.

Нещо повече — Боян Пенев изискваше обогатяване на родната литература по примера на романтизма на полската литература или чрез прозрения в подсъзнателните сили на душевното. Гео Милев развиваше аналогични мисли без примерите на Боян Пенев, като слагаше акцента теоретически върху подсъзнателния характер на изкуството и върху неговото значение за малцинството, за избраниците. Отрицанието обаче бе в една посока: срещу връзката на литературата и писателя с колективистичните чувства на народа. В цитираната по-горе статия Гео Милев казва още: „Такова беше изкуството на немското течение *Heimatkunst*, такова е и това, което се твори у нас като „родно“ изкуство: „Песен за селяка“, „Победни песни“, „Старият войн“, „Дядовата Славчова унука“, „Румънски изстъпления в Добруджа“ и т. н., доста-точно: вестник! С други думи, това, което в същност иска да бъде „родното изкуство“, то е изкуство за народа, изкуството обаче — съвременното изкуство и всякога истинското изкуство — не може да бъде народно, за народа, по простата причина, че в творчеството на художника не може да вземе участие националното чувство като съзнание, като логическо дадено — бит, защото художественото творчество е винаги интуитивно — винаги движение и плод на подсъзнанието“ (пак там). Не може да не се посочи, че Гео Милев признава родното изкуство, доколкото в него живее националното, подсъзнателно изразено. Но той търси едно изкуство на „общо, единно човечество“, едно изкуство, в което ще живеят „човешкият дух“, мировата душа. А всичко това по същество е отрицание на родното изкуство.¹ Ето основната формула, дадена

¹ Не може да не се отбележи, че докато модерните писатели отричаха родното в универсално естетически аспект с идея за изравняване на нашата литература със световната модерна литература, теоретичните марксиста го разглеждаха например ясно в интернационален аспект. Така например в списание „Ново време“ Благоев написа статия срещу „отечеството“ и буржоазно-патриотичния смисъл, вложен в него. Става дума за статията на Благоев „Пролетариатът и отечеството“, сп. „Ново време“, кн. 2, год. XII от 1919 г., в която четем: „Идеята за отечеството е идея по същността си за поддържане на постоянна вражда между народите, между нациите, които насаждат господстващите класи в ума на експлоатираните и на потисканите от тях народи. Тя е една от веригите, която затяга робството на работническата класа и предназначението на която съставлява да пречи, да осуетява „задружното действие“ на пролетариата за своето освобождение от иго на буржоазията. Следователно положението: „работниците нямат отечество“ не съдържа нито едно отхвърляне на обвиненията против комунистите, че искали да разрушат отечеството, както обяснява Плеханов в цитираната му по-горе статия, нито пък някакво признаване от страна на Маркса и Енгелса, че пролетариатът нямал дял в богатството на нацията. То съдържа, напро-

с разредка в статията от Гео Милев: „колкото повече и по-особени ценности пренася изкуството на един народ в кръга на Мировата душа, толкова по-голямо е неговото значение.“ От тая позиция Гео Милев направи и изводите си за българската литература. Той пита например имаме ли драма и отговаря: нито една, с изключение на една: „Страхил страшен хайдутин“ от Петко Тодоров, а тъкмо тя няма да се играе в Народния театър, защото българският сюжет е третиран не съвсем по български начин — има в нея очевидни влияния на Метерлинк (а благодарение на тях имаме една единствена драма).“ Този извод доколкото е красноречив за погрешните възгледи на Гео Милев, толкова убедително говори и за онази екзалтация, която бе обхванала духовете и се изливаше в категорични оценки.

Но не само естетическите възгледи на Боян Пенев или Гео Милев подкрепяха индивидуалистичната традиция.

Когато разгръщате още първите книжки на мъничкото спретнато сп. „Везни“, започнало да излиза на 15 септември 1919 г., то веднага ви поразява един факт. Творбите, поместени в него, са напълно откъснати от текущия живот, от проблемите на съвременността. Ето в първата книжка са включени стихотворения — от Людмил Стоянов „Ишар“, от Гео Милев „Дъжд“ и „Жестокият пръстен“, от Христо Ясенев „Приказно царство“ и „Победа“. Творби, които са далече от преживяванията и възмущенията на народа, на живите хора. И всичко това на фона на произведения за войната, появили се през 1920 г., произведения като „Последна радост“, „Брегалница“ и други. Людмил Стоянов ни отнася сред пустинята на Египет. Гео Милев се самосъзерцава във вътрешните си противоречиви изживявания, измъчва се от своите жажди да създаде нов поетичен език за бурното и разкъсано съзнание на „цивилизования“ човек:

Но — аз съм съчетан от диви танци,
но — аз съм възпътен в игра и смях
(човек за смях над всичко ти призван си)
и моят златен път ме води пак,
и всякога, към златната Вълхавя,
пред чийто праг чертата начертала
е моят сладострастен зодиак —

Това е все някакъв неудовлетворен нагон да се догони и доизживее западното модернистично изкуство, самоизпепеляване на личността, убедена, че е попаднала в света на вечното и непреходното. В своите стихотворения Ясенев ни пренася пък в приказното си царство, той копнее по Синята птица. В разказа на Николай Райнов „Човекът с факела“ действието става във Флоренция. Враговете на Лоренцо Великолепни правят опит да го убият, но той ги побеждава. Всичко това бе ли нужно някому — освен на една интелигенция, вкусила от отровните плодове на декаданса и неизработила си защита срещу неговата отрова. В същото време критичният преглед на списанието кипи от живи

тив, само отричане на идеята за отечеството, само подчертаване, че пролетариатът няма отечество. Това, което днес става в Русия, в Унгария и в Германия, дето пролетариите от най-различни страни се обединяват под знамето на комунистическата революция за общи акции, за задружно действие, за преданна борба, за тържеството ѝ, това съставлява най-бляскава илюстрация на идеята, която се съдържа в положението: „работниците нямат отечество“. Благоев развиваше възгледите за интернационалния характер на пролетариата и на пролетарската революция, които намериха отражение и в поезията на Смирненски.

Но новият литературен процес особено през 1923—1924 г. не се съобрази с „десни“ теоретизации, тъй като от родното и неговата стихия излизаха Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Гео Милев и твърде далече стоящият от тях Йордан Йовков.

мисли, от развълнувано отношение към съвременността. Авторът на повечето от статите и бележките бе Гео Милев, който се вълнуваше от всичко, което става в културния живот. Той реагира остро на естетически „неутрални“ спектакли, на художествени изложби, на проза и лирика. Той е подготвен и се чувства призван да говори за всичко. И все с „идеала“ за общочовешки стойности и „възвишена красота“.

За театъра: „Театралните спектакли след войната продължават да възбуждат жив интерес у публиката. Спекулата схвана тоя интерес. И изникнаха като гъби какви ли не театри. Но те ще загинат. Защото са рожба на преходно време. И толкова по-добре. Защото със своите леки оперети и фарсове те разхлабват, вдребняват душата, вместо да я окрилят към възвишена красота.“

За поезията: „Два вида лирика се пише у нас — два вида лоша лирика. Едната — стара, стара песен. Другата — някакъв си модернизъм, някакви си бронзирани фрази, зад които стои глупостта или хитростта на „Диамантен крал“, два вида лирици. Първите, никой не слуша. Вторите — никой не слуша.“

За живописта: „Г-жа Консулова-Вазова излага маса портрети, цветя и интериори — блажни бои, гваж, пастел. Във всичко личи опитна ръка, школувана в мюнхенски стил: ето импресионистични портрети и илюстрирано-сентиментални интериори, които всеки е гледал, гледал — до омръзване! — в мюнхенските илюстрации „Jugend“ и „Simplicissimus“ . . . остарял мюнхенски шаблон и творческо безсилие. . .“ (сп. „Везни“, г. I, кн. I, 1919).

Ще кажете какъв силен афористичен стил! Каква способност ясно и точно да се схващат нещата от определен зрителен ъгъл. И най-важното — каква сила на отрицанието. Но то, това отрицание бе абстрактно естетическо. То разсича нещата, вдига завесите не в името на конкретната и народностна истина, а на предзети, на заимствувани от Запад критерии, при това все още от изкуството на декаданса.

Гео Милев имаше проникновена мисъл. Тя преминаваше през видимостта на света, стигаше до разголения нерв и там усещаше онова, което е важно, което вълнува. Но неговата обществена съвест, нажежена и викаща, още не бе го увлякла, не беше заговорила.

Главният му повик бе „чистото изкуство“, литературата, излязла извън традицията, извън „популярността“. „Яворов беше първият, който скъса с традицията на националното, съвременното, популярното; но българската критика не узря отвъд „Калиопа“ и „Арменци“. Трябва българската литература, както всички други — да излезе извън себе си. Защото настъпва ера на пълно унифициране в изкуството; това е най-важният процес в историята на съвременното изкуство: българското изкуство, българската литература не трябва — и не може — да остане изключение: тя трябва да унифицира себе си с другата литература, трябва да достигне другите литератури. Това значи: да напусне традицията на националното, съвременното и популярното, да престане да бъде битова литература“ (сп. „Везни“, г. I, кн. 2, 1919, стр. 17). Този галоп към бреговете на всечовешкото, „унифицираното“ изкуство, на изкуството без национално лице бе опасен — така, както го тълкуваше Гео Милев. Но той бе главното и в творчеството на започналите преди войните писатели: Гео Милев, Людмил Стоянов, Николай Райнов и т. н. Те бяха изчакали края на Световната война, за да се хвърлят в страстната пропаганда на модернизма. Такова бе за тях знаменieto на времето. Даже мъртвото око на Гео Милев още не му внушаваше ужасите на световната драма и на драмата на личността. Идеята за връзки с народ и нация бе третирана като художествено кощунство. Нужно

бе друго месиянство — не национално, а чрез изравняване по мисъл и психология с модерния, „световния“ човек, с „европееца“ изобщо.

Все пак противоречието във „Везни“ бе очевидно — за разлика от спокойствието в „Златорог“. Ако художествените творби, печатани на страниците му, ни държат в някакъв полусън, отнасят ни в свят на образи-халюцинации, идейно отвлечени, то критическият преглед на списанието бодее, жили, държи ни сред действителността и тогавашния културен живот. Той е наистина преглед на времето, хроника на онова, което е било, представено често в доста драстичен тон. От този преглед можем да научим, че Кръстю Сарафов вече се е изявил в Народния театър като една голяма артистична сила. Че изложбата на Георги Папазов (художник, когото Гео Милев би трябвало да утвърждава поради близост в естетическите принципи) е една лъжа, неговият експресионизъм не може да излъже нашия зрител, въпреки „че г-н Папазов притежава преди всичко талант“. И т. н. и т. н. Този критически преглед е изпъстрен интересно и с мнения на големи творци, модернисти, мислители и философи като това на Шопенхауер, че „художникът“, творецът може да създаде нещо велико, съвършено и необикновено само тогава, когато не дава никаква цена на делата, мислите и разбиранията на своите съвременници, когато работи несмутен от това, което те укоряват и презират, от това, което те хвалят. Без това нахалство не може да се създаде величие. С други думи, излиза на показ един арсенал от заучени или тук-там намерени гледища, подходящи като идейни оръжия на adeptите на „голямото“, „модерното“, „общочовешкото“, „унифицираното“ изкуство.

Все пак тия усилия не остават съвсем напусто. Въпреки явната откъснатост от нашия живот и идейна обърканост известен тласък за търсене на нова изразност и на нови форми бе даден — по-спокоен в „Златорог“ и по-силен, по-тревожен и поривист във „Везни“.

Във времето, когато лириката достига до големи социално-исторически обобщения в творчеството на Христо Смирненски, когато епичността запази своите традиционни форми: Йовков, Кремен, Райчев, Страшимиров, Гео Милев усилено пропагандира експериментирането на формите на експресионизма и особено на фрагмента като най-присъщ жанр на новото изкуство. Той търси историческите му корени още в далечното минало, в моралистичния афоризъм на Епиктет, както и във философско-критическите творби на Новалис и Фридрих Шлегел. Предишните епохи само са познавали фрагмента, докато сега той трябва да стане характерен признак на новото време и на новата литература. „Фрагментът е рожба на новото изкуство. Новото изкуство е фрагментарно. Напълно или: недопълнено с обяснителните подробности на непосредствената логика.“ И по-нататък: „Не само една откъслечна мисъл — афоризъм и фрагмент. Днес цялото изкуство е фрагментарно. Стилът довежда до фрагмент.“ В своето собствено творчество Гео Милев следваше тая идея за новата експресионистична форма и тя оставя следа даже и в най-реалистичните му творби — „Септември“.

Важно бе и това, че се търсеше не само нова жанрово-стилова, но и нова психологическа основа за литературата ни. В творчеството изпъкваше идеята за ролята на асоциативното начало и за „забъркване“ или „разбъркване“ на представите, давани от сетивата: Николай Райнов, първите работи на Светослав Минков. Предполагаше се и по-голяма душевна чувствителност към асоциации, които не са близки, пряко осезаеми, изкуство на илюзията и алузията, на реализма, преплетен със символизъм. Поставена бе във връзка с тия търсения проблемата за жанровата разновидност и многопосочност. Гео Милев не само смята, че новото изкуство е „фрагментарно“, но отрича и такива жанрови форми като сюжетния разказвателен епос, който според него принадлежал на

старите примитивни времена и бил неподходящ за новото време. Епосът означава логика, анализ, обективност, докато лириката означава асоциации, синтез, субективност. „Лириката е изкуство на новото време. Новото време отрича обективното изкуство на старото време.“ Като потвърждение на тая теория в кн. 5 на сп. „Везни“ той печата откъсlek от „Лирическа повест“, онасловена „Черни хоругви“. Всичко в нея е наистина фрагментарно и може с основание да се каже, че е писано, за да потвърди идеята за нова жанрова структура, която носи „синтезирано“ смисъла, обогатява подробностите, веществото, формите на фактите. Това е в същност лирическа импресия. Протичат трепетно преживяванията у майстор Лоренцо. Монахът е загледан в потъмняващата Тоскана и е потънал в низ от вътрешни тревоги, които са сякаш светкавици на мисълта без връзка, несъзнателни импулси на чувството без ясна цел, разсъждения за света и живота, обогатени от представи за цветове и звуци. Ето:

„Пъстрота! Ярко! Остро! Пламенните ръце на възторга — и оксвернените падения — и отлив на порочни хорали — пияни острови, далеч, с кристално-луни брегове, дето вълните донасят чужди недостижими съкровища — о! и логичното чуване на моя черен мозък, — чудовище на моята страст, дебнещо, пред тъмните изходи на душата ми — венчални празненства в галериите на окървавени лабиринти — приветствия и ласки на щастлива ръка — ужас в усмивката — вън: факелните шествия на моята тъга — начело с черни хоругви — близост на безумието — сънища — о, милост! — призраци — огромни, плътотядни паяци, които те заплитат в своите зловонни мрежи — страх —
ха!

злоба! злоба! — жажда за ръцете за убиство — кръв, кръв —

О! тъмни очи на Флоренция помнят хиляди изстъпления, безумни отчаяния и смях —“

В този живописен набор от думи трябва да се долови истинското душевно състояние на героя. Но по-късно, доста по-късно, в поемата „Септември“ той „фрагментарен“ стил ще даде своето — в други вече идейно-образни планове, в други емоционални структури, като низ от асоциации, напрегнати, тревожни, докосващи по сложни пътища нашата душевност, предизвикващи една реакция, която може да се изрази като бунт и вик на чувството. Там, в „Септември“ фрагментарното и асоциативното ще добият своята епическа стойност като поетика обаче на революционния замах и на великолепно яростната вяра в революцията.

Разбира се, абсурдно би било да се сравнява голямата творба на Гео Милев с произведения, носещи още следите на едно възбудено търсене като „Черни хоругви“. Или пък с лириката от първата му книга стихове „Жестокият пръстен“, излязла през 1920 г. Но началото на новото бе донякъде и тука. Търсенията на жанрови форми се разширяваха: Николай Райнов като фантазър и фантаст, обличащ мислите си в слово с мозаично великолепие на многоцветието, Георги Райчев като съдържан реалист, изследовател на гърчовете на човешката душа, още младият Светослав Минков като диaboлик, който размества плановите на реалното и фантастичното. При тия търсения реалистичното световиждане не бе помрачено — през 1920 г. излезе и повестта „Жетварят“ на Йордан Йовков, а през 1922 г. повестта „Земя“ на Елин Пелин, нови произведения, написани в духа на традицията на нашата селска белетристика.

Преди да приключим със засегнатите дотук въпроси, нека отграничим още веднъж „Везни“ от „Златорог“. Писателите „декаденти“, събрани около списание „Везни“, имаха съзнание за унизителната съдба на твореца на изкуството, за нерадостния му път в едно общество, което, потънало в груб егоизъм, не проявяваше интереси към духовните властелини на изкуството. Сътрудниците на „Златорог“, макар и също настроени критично към съвременността, имаха по-високо самочувствие като автори от национален ранг, верни на голямата традиция. Те смятаха, че не са временни идейни копиеносци, а князе в своята сфера, сигурни магьосници на словото. В „Златорог“ сътрудничеа бивши дипломати като Б. Тричков и М. Маджаров, професори като Ст. Младенов и

Б. Пенев, съдии като Владимир Василев и Г. П. Стаматов, чиновници като Йовков и Райчев. Те бяха установени в своето битие люде, а не неспокойни литературни бохеми, неосигурени преводачи и културтрегери като Гео Милев. В статията, написана във „Везни“ по повод на излязлата през 1920 г. стихосбирка на Димчо Дебелянов „Стихотворения“, Людмил Стоянов се оплаква: „България е класическа страна на филистерството, дето негли само смъртта е майка на славата. Пътят на художника, на човека на духа, на твореца и мечтателя е път по камък и гранит — и животът има за него само своята великолепно омраза. Той не създава реални блага — той е лишен — натрапник — почти безделник. Какво дири той между благодрушните методични фарисеи?“ (сп. „Везни“, кн. 6, 1920, стр. 166). Това обобщение на Людмил Стоянов ни представя не само житейската участ на Димчо Дебелянов. То е съдба и на по-късните апостоли на изкуството, излезли на неравна борба с обществото. Те са някак изгнаници в него, корабкрушенци в чужд свят, паднали на полебранни войни, орисани на беда герои. Оттук и техният бунт, включително и бунтът им към материалните блага, както и скептицизмът им. В една статия на Гео Милев така е представен Маларме: „У Маларме има „презрение на всяка материална действителност“, което „се доразвива и слива с идеята за смъртта: последната безплодност, последния абсолют. Това е образът на живота у Маларме — и образът на изкуството. Животът и изкуството са едно: красота в себе си, и една тяхна цел: смърт в себе си“¹. През 20-те години не бяха ли това далечни вести у нас от бунта срещу европейската философия на човешката обреченост, философия, примесена с идеите за борба срещу „филистерското общество“. Не бе ли това и будната мисъл, търсеща освобождение от кошмарите и от тъмните дебри на буржоазната действителност. В „Златорог“ линията бе умерена, символизмът се доизживяваше, но в класическите си форми (последните цикли от това време на Николай Лилиев). Погледът бе повече обърнат към нас самите — разказите на Г. П. Стаматов, на Г. Райчев и Й. Йовков например. Тук реализмът не бе така отричан, както във „Везни“, където Людмил Стоянов подхвърляше за поведствта на Йовков: „Какво собствено ни рисува Йовков в „Жетварят“? Нещо ярко? Нещо силно? Нещо потресно? — ни най-малко. Твърде скучни, твърде неинтересни неща, забавни само с това, че са наивни.“ И по-нататък: „Авторът се е наредил съзнателно и преднамерено под влиянието на реализма и това е по-зле за него. С нескрито удоволствие говори той за кръчми, саплъци, плетища, боклук, ракийца, яхния, тезек, софра, хае и др. Битът става негова религия, в която обаче той е все още послушен. Не ще съмнение, това е лекият път за писателя да се провали. . . Реализмът налага рамки на изкуството, сякаш го стяга в казармена униформа. Нещо подобно се е случило и с Йовков.“² Такава оценка „Златорог“ не би си позволил даже и след статията на Боян Пенев „Основни чърти и посоки в съвременната ни литература“, макар че „Златорог“ не бе далече от общата индивидуалистична позиция, от идеята за модерното и още поддържаше угасналата поетика на символизма. (Владимир Василев не пропускаше да каже хубави думи за Теодор Траянов, даже написа специален очерк за него.) Такава е литературната картина, като жанрово стиловите различия между реализма и символизма се заличават. На фона на реалистичните търсения изпъкваша постоянните, познатите ни вече привърженици на символизма.

Най-верни на неговите принципи са Теодор Траянов, Николай Лилиев, Людмил Стоянов, отчасти Емануил Попдимитров. Наистина те се различават помежду си. В лириката на Емануил Попдимитров се усеща освен полъха

¹ Гео Милев, Стефан Маларме, Везни, кн. 7, год. II, 1920.

² Л. Стоянов, Жетварят, Везни, кн. 7, год. II, 1920.

на гражданствеността и повече човечност и топлина, отколкото в поезията на Людмил Стоянов. Него пръв го обвземат съмнения относно изкуството, отдалечило се от съвременността. Николай Лилиев, нежен и женствен, затрептя с пориви към родината — изстрадала и човешки тъжна след погрома. Теодор Траянов изстъпва в твърде богоборческа поза и мъжествени скадърби за своята мъка по неосъществени родни идеали. Така тези творци и запазват поетиката на символизма, и гравитират към нови духовни състояния. Но в своеобразния орнамент на творчеството им се чувства поетиката на символизма, недоизживяна у човечния Попдимитров, запазила се у нежния Лилиев и у магичния и вгълбен в своите философски емблеми Теодор Траянов.

Оригинално явление в началото на 20-те години е Николай Райнов, единствен за ония години български писател, който по примера на големи западни творци скита със знание и чувство из далечни древни светове. Той бе писал вече за тайните на българската древност („Богомилски легенди“, 1912), „Видения из древна България“ (1918), „Книга за царете“ (1918), писал бе за горещия свят на Арабия („Очите на Арабия“, 1918). И сега отново реминисцира себе си с книги за магическата женска власт, за мистиката на халдейската старина („Между пустинята и живота“, 1919), „Книга за загадките“ (1921). От своите познания за далечни светове той синтезира и статии, сложно сглобени от много и грижливо събрани факти. Николай Райнов се интересува от архитектурните паметници, от скулптурното наследство на древността, от нейното орнаментно съкровище, съчетано в сложни геометрични фигури, изразяващо отношението между числото и чертата. Тълкува отношението между царството на духа и царството на веществото, между изкуството като идея и изкуството като форма. Материал на тия му изследвания са творби на египтяни, на древноиндийци, на северни татари, на старогърци. Прави усилия да изтегли нишката от символичното старо изкуство до символичното ново, „аналитично“ и „синтетично“ изкуство. Подчертава, че аналитичното в изкуството не е като науката, че то има за основен вътрешен белег субективността. Че задачата е да се стигне до личен възглед „за потайното в света на човека“.

Такава беше сложната обстановка в единния и разнообразен лагер на индивидуализма. Противоречията в него изпъкнаха: социални — между казионното ядро на „Златорог“ и безприютната неосигурена материално бохема около „Везни“, естетически — между традиционните, признаващите реализма критици от „Развигор“ до непримиримите, неуморимите в отрицанието му последователи на модернизма от „Везни“. При това известна неустановеност и у „Развигор“, и във „Везни“, и в „Хиперион“ се отразяваше на непостоянството на сътрудниците им, докато „Златорог“ набираще умение и адепти, за да свири по-дълго първата цигулка.

Широки и пълновластни са началните стъпки на оная литература, която трябваше да даде нов тон на духовния живот и на литературното развитие, да набележи пътищата и възможностите за утвърждаване на новото художествено съзнание. Литературата, за която би могло да се каже в най-голяма степен, че носи народността виждане. Пропукванията в официозната среда бяха започнали с приближаването на края на войната, с буреносните и освещителни победи на Октомврийската революция. И тези пропуквания не можеха вече да се спрат. Нови сили разтърсваха съзнанието, разместваха традиционните пластове, даваха нова насока и на поетическото мислене. Идваха години, през които литературата и изкуството бяха дълбоко засегнати от политиката и от протичащите големи национални събития. Съживяването на

пролетарския революционен печат усиливаше процесите към революционизиране на съзнанието. Новият идеал не изглеждаше вече така утопичен и далечен, както преди две десетилетия. Създаваше се и у работничеството, и у селячеството, и у трудовата интелигенция убеждението, че ако не се постигне победа, ако не се добере човечеството до целта, чакат го бедствия, животинско съществуване в ярема на господарите. Надежди и планове за борба изпълваха привържениците на комунистическата идея в разните краища на страната, нараснали до стотици хиляди.

През 1919 г. сп. „Ново време“ възобнови своето излизане. То бе аналитично и критическо по дух. От неговите страници лъхаше истината за дълбоките противоречия на капитализма, за кризата, настъпила след войната, то изтъкваше значението за човечеството на благородната, на универсалната революционна работническа солидарност. На анализ се подлагаше и българската действителност. Предузнаваше се характерът на времето, предвиждаше се, че животът става нова школа на класови борби и че трябва да се издигне по-високо революционната мисъл и цялата организация на политическата дейност.

За съжаление списанието не подкрепяше особено много литературата. В него се печатаха съвсем второстепенни автори — поезия от Пею Андреев, разкази от Трайко Симеонов. Ето образец на революционна поезия, която е анахронизъм и със съдържанието, и с формата си:

Те са славни патриоти. . .
— над земята родна бля
не сами — а техни роби
в бранища далечни мрат!

Братството у тях е свето —
робът сетен брат е пръв. . .
Само, че — докато слепо
той пролива пот и кръв! . . .

(«Патриоти» от Пею Андреев)

В отдел книжнина се разглеждаха книги като стихосбирката „Стъпки по снега“ на Н. А. Венетов. Много от стихотворенията в „Стъпки по снега“ на Н. А. Венетов са творени през този просветен младежки период от живота ни. И от тях вее бодрост, мощ за борба, крепка вяра в тържеството на нашия идеал — комунистическото общество. А ето някои от тях „бележити“ стихове на Венетов:

Клетви, вопли вредом под небето.
Няма кътче с сълзи не облето.

Или:

Страдат имовити, сиромаси,
страдат млади, страдат беловласи.

Или:

Всякъде човекът се оплаква —
щасте чака, щасте не дочака.

Очевидно в редакцията господствува един доста старомоден вкус въпреки немалкото теоретически статии и революционни призови за развој на новото пролетарско изкуство. Още в първата книжка на списанието на последната страница редакцията заяви:

„9-о. Разкази и стихотворения изобщо няма да се поместват. Изключение може да се прави само за произведения от тоя род, които представяват нещо особено и будят, наистина, в художествена форма борчески дух.“

10-о. Редакцията винаги ще дава място на литературни критики, но само на такива критики, които разглеждат литературните произведения от гледна точка на тенденциите им, във връзка с политическите и социалните явления в България и другите страни и от гледна точка на художествените изисквания.“

В тия уточнявания има нещо смущаващо, ограничаващо. Не ще се спирам на отношението към литературното наследство — позицията на Иван Гечев, тъй като за това ще стане дума по-нататък. Все пак въпреки посочените недостатъци списанието, както и останалият революционен печат влияеха върху общата духовна атмосфера. Те формираха убеждението, че работническата класа, трудовете хора са повикани — през трудности и победни илюзии — да трасират нов път. Те атакуваха идейно-политически собствеността, властта на капитала у нас, старите буржоазни котерии, възбуждаха революционната мисъл и дело. Така се подготвяше буйният растеж на литературата, наситена с нова художествена образност и нови идеи. Христо Ясенев, Емануил Попдимитров вече бяха преминали през едно обширно духовно пространство към по-новото време, увлечени от революцията. Появи се едно ново име — Крум Кюлявков — нито художник, нито поет, но добър организатор, който заедно с Христо Ясенев основа през 1919 г. сп. „Червен смях“, първото пролетарско литературно списание, където излизаха най-революционните творби на времето.¹ Христо Смирненски, завършил своето предреволюционно развитие, редовно сътрудничеса на „Червен смях“. Неговата поезия вече вдъхновяваше работниците към голямата цел. Същевременно тя сама запълваше огромния вакуум, създаден от липсата на пролетарска революционна литература. През това време Г. Бакалов бе още извън партията. Той бе критикуван, защото заедно с Роман Аврамов поддържаше индивидуалната самостоятелност в пропагандата и търсеше известно сътрудничество с общоделците. В сп. „Социалистически преглед“, където сътрудничеса Бакалов, се забелязваше смесване на марксизма с общоделството. В началото на 20-те години се появи на кръгозора звездата на един млад марксист — Тодор Павлов. През 1922 г. той стана редактор на в. „Младеж“.

Какво бе новото, което настъпваше неуморно и с младежки жар. През 90-те години поезията на Д. И. Полянов и прозата на Кирков набелязаха пролетарската насока на литературата ни, тенденцията да се свърже художественото творчество с освободителните борби на работническата класа. Полянов превърна поезията в средство за пролетарска пропаганда. Все пак в неговата поезия не можеха да бъдат отразени с достатъчна художествена убедителност нравствената красота и слънчевата устременост на „децата“ на работническата класа, защото тази поезия нямаше за подоснова революционната борческа действителност, а талантът на Полянов бе твърде склонен към абстрактна рефлективност.

Полянов сложи началото, но растежът на класата, задълбочаването на борбите, революционният опит и революционната перспектива изискваха вече нещо ново, различно от предишното.

¹ Първият брой на сп. „Червен смях“ бе критикуван от сп. „Ново време“ (кн. VIII, 1919 г. Неделко Попов, „Червен смях“). Обвинението бе главно за това, че „Червен смях“ имал донякъде „българановски“ характер и не бил достатъчно революционен. Редакцията на „Червен смях“ отправила писмо до „Ново време“, поместено в кн. XI пак в критически бележник с признание под линия, че „Червен смях“ вече се подобрявал.

Насреща на това изискване излезе Христо Смирненски. С неговата поява вече нямаше пред пролетарската литература безплодно пространство, безсъдбовна перспектива. Възникна ново преживяване на историята — вече като реалност, като близко всекидневие. Това преживяване беше изпълнено с гнева и жертвотготовността на сега появилото се поколение герои. Те, с новите си цели, наследяваха прадеди и праотци, вдъхновявани някога от правдата на революцията. Сегашното поколение борци обаче бе ново и самовластно, то имаше свой съвременен вътрешен живот и своя съвременна съдбовна мисия. И то роди от себе си не само Смирненски, а и Разцветников, пък след тях и Фурнаджиев и Каралийчев, и революционния Гео Милев. В началото на 20-те години, когато още нито Разцветников, нито Гео Милев се бяха утвърдили, Смирненски главно бе вестителят на времето си и с него на новото художествено съзнание. Поет с нежна лирична природа, той с еднаква мощ изрази и патоса на борбата, и мъката на обикновените трудови хора. За да се разбере творчеството му, не е достатъчно да се изтъкне топлото му отношение към съдбата на неговите „братя“, страдащите в капиталистическото общество. Смирненски бе нещо повече от своето съчувствие — той бе изключително историческо явление, израз на непреодолимата жажда за промяна в новото време. У него се обединяваха усилията на предходниците му — Д. И. Полянов, Г. Кирков, Л. Дюгмеджиев и се отключваше изворът на съвсем ново вече поетическо начало. И то, смело може да се каже, и за нашия народ, и за човечеството. Защото Смирненски носеше у себе си цялата историческа епоха. Защото той почувствува издълбоко съдбовното в революционните борби на работническата класа. И в неговите стихотворения, пръснати по страниците на „Червен смях“ и „Младаж“, прозира душата на класата, съзряла вече за големи дела. В творчеството му навлезе идеята за пролетарското революционно разрешаване на проблемите на Европа. Така, рожба предимно на нашата страна, той бе певец на световната пролетарска революция, извършваща се в Съветския съюз, в Бавария и Унгария, в Берлин, Лондон и Париж. В поезията му, излязла от началното лоно на българското битие, зазвучаха химните на „онтологичната“, универсалната, световната философия на революцията.

Още преди увличането си в освободителните борби на работническата класа Смирненски прояви спонтанна отзивчивост към болките на потиснатите и онеправданите. Но творчеството му придоби революционен стил от 1920 г., след публикуването в „Червен смях“ на известното му стихотворение „Първи май“. Най-пълно този нов стил се изрази в сборката „Да бъде ден“ (1922). Тук се усеща изцяло настъплението на новия човек, както и отричането от традицията, включително и от традицията на предвоенния литературен индивидуализъм. Ако може да се говори за народностно виждане, то се изразяваше освен в произведенията на автори като Елин Пелин и Йовков, с тяхното вникване в душевността и конфликтните изживявания на народа, но и в творчеството на Смирненски. И неговите съвременници долавяха това, те сочеха Смирненски като явление на епохата, виждаха го в гигантския му ръст. По повод излизането на стихосборката „Да бъде ден“ Г. Цанев писа във в. „Младаж“¹: „Работническата класа може да се радва на един сигурен успех в областта на изкуството. Няколко години на усилена борба, на повишена до крайна степен борческа енергия бяха достатъчни да израсне от самата тая бореща се класа поет, надмогнал, овладял реалността на суровата борба и способен да я възсъздаде, възпее по един чисто художествен начин. Трите десетки стихотворения на др. Христо Смирненски, събрани в малка, с хубава външност, книжка, говорят

¹ Г. Цанев, Да бъде ден, в. Младаж, бр. 41, год. I, 1922.

недвусмислено за това.“ Георги Бакалов бе и категоричен, и възторжен: „На улицата на комунистическата поезия настъпи един празничен ден. Млад, свеж, сочен талант, в шеметната пъстрота на свои оригинални краски и образи, които извираят и се пръскат като огнен каскад, внесе тази радост. . .“ Бакалов долови народностно-партийното виждане у поета така: „Нашите противници с усмивка на пренебрежение ще се отнесат към една поезия, която носи откровено партийен характер, толкова, че може направо да се нарече комунистическа. Някои от тях смятат, че поезията е сама за себе си цел и като чисто изкуство стои по-горе от всяка общественост. Други, които допускат обществени, граждански мотиви в поезията, смятат, че тия мотиви се много стесняват, щом служат на комунизма. Но поезията, първо, не е цел сама за себе си, а е функция на съществения живот, и, второ — като всички идеологии и тя, съзнателно или несъзнателно, отразява всичката сложност на обществените борби.“ Бакалов улучи целта: той защити новото изкуство и ясно го постави над изкуството „цел сама за себе си“. Той посочи новото народностно (партийно) виждане в изкуството през времето, когато се смятаха старите литературни илюзии, когато предстоеше да изкупва греховете си управляващата класа, през времето на възмездие.

Смирненски не бе само мирогледен поет, нито пък някакъв само пропагандатор. Неговият художествен инстинкт бе изключително силен. За него нямаше граница между истината за реалния, земния свят на борбата и художественото ѝ превъплътяване, извършвано в най-сложната сфера на изкуството — пресъздаването на вътрешния живот. Поезията на Смирненски бе ренесансова, изпълнена с воля за борба и с вакхическа жажда за живот. Той възпя Октомврийската революция, видя по улиците на София бродещите слепи музиканти, проститутки и безпризорни деца. Но в поезията му намираха място даже насладата от живота, даже греховната песен на човешките желания и на плътската любов. Смирненски бе пролетарски революционен хуманист, у когото доминираха политиката и борбата, вярата в примамливата надежда на бъдещото освобождение на човечеството. Той преоценяваше историята и същевременно бе жизнелюбив певец на „всичко човешко“. Той се визираше в бъдещето с пророчески дар. (Не случайно стихотворението му „Утрешният ден“ започва с химническо пророкуване: „Аз виждам. . .“.) Комунистическата преданост, всеотдайната жертвеност се включваха в етиката на новото време и ставаха най-живата черта и на новопробудената българска революционност в творчеството на поета. Старото художествено съзнание, подхранвано било от патриотизма, било от индивидуализма — завършваше своята предопределена роля. Новото художествено съзнание се вдълбочаваше постепенно в нашия живот. И неговите корени след Първата световна война бяха в двете партийни издания — в „Червен смях“ и в „Младеж“, в литературната притурка на „Работнически вестник“ и главно в творчеството на Смирненски. С това художествено съзнание се появиха черти и на нова национална психология, и на нова социална характерност, сраснали се вече с литературата. То не се забелязваше по целия литературен сектор и не случайно Георги Бакалов предвидливо писа: „Навикът към рутината обикновено е толкова силен, че човешкото въображение мъчно излиза от рамките на съществуващото. Сякш светът се е сключил над човека. . .“¹ Но в критически и революционни епохи, а безспорно времето бе във висша степен критическо, съзнанието растеше с часове и словяваше рутината.

Първата световна война бе последният акт от гибелната за народа ни драма на Балканите. Загубихме освен възможността да обединим в едно цяло земи

¹ Г. Бакалов, Фарът, в. Младеж, бр. 27, год. I, 1921.

от запад и северозапад, но и южни земи, били родни огнища на толкова видни българи. Драмата обаче се пренесе остро и вътре, като борба срещу катастрофалните дела на българската буржоазия, като класова битка. И още като идея за интернационална общност, за класова солидарност, за единство с руския, немския, унгарския и т. н. пролетариат. С всичко това тъкмо българската литература придоби освен вътрешна, национална, но и световна стойност. В никоя друга литература — като изключим руската — не бе така възторжено възпят победният щурм на петроградските работници, никъде другаде не се вещаеше с толкова могъщ пророчески глас бъдещето. Всичко това именно създаваше особената картина на българската литература. Съкрушаваше се косвено и индивидуализмът, и патриотарството на вчерашния ден.

Известна е древногръцката легенда за птицата Феникс. Тя изгоряла и после възкръснала от пепелта. Пролетарско-революционната литература, създадена от Полянов и Кирков, бе изгубила значение за новото време на революционен кипнеж. Възкръсваше обаче от своето небитие птицата Феникс. Избистряше се съдбовна за литературата ни художествена тенденция. Колкото и да бе богат литературният живот с творчеството на автори като Вазов и Йовков, Елин Пелин и Страшимиров, Лилиев и Траянов, даже с ранната проява на Багряна, новото художествено съзнание бе тъкмо знамение на времето, маркар и незабелязвано и неотбелязвано от всички съдници на общонационалния литературен процес. На вратата чукаше въпросът за историческите пътища на литературата ни и времето трябваше да даде и неизбежно даваше постепенно отговор.

Бакалов бе писал, че войните са „мъртвата ивица в историята на нашата литература“. Тази мъртва ивица беше прорязана.