

БЕЛЕЖКИ ЗА ПРОЦЕСУАЛНОСТТА В БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ

НИКИТА НАНКОВ

В тази статия процесът в българския литературен модернизъм се разглежда на три равнища, в три последователно обемащи се системи. Едната, най-обхватната и най-абстрактната, е модернизмът като явление в националната ни литература; другата е творчеството на един отделен писател (Емануил Попдимитров); третата, най-тясната и най-конкретната, е една статия от автора на „Ирен“ за американския писател Едгар Алан По (1809—1849)¹. Тези три системи до голяма степен са взети произволно; те биха могли да бъдат и други. В случая по-важни са не конкретните системи, а фактът, че има различни системи, които могат да бъдат разбирани една чрез друга. Така процесът във всяка една от тях е показателен за процеса и в останалите две. Разсъжденията в статията се градят на положението, че литературният процес предполага вътрешно трансформиране на системи чрез постепенно заместване или префункционализиране на някои от елементите им, при което в известни граници системите остават самостоятелни. Причина за процеса е относителната автономност на подсистемите в дадена система и следващите от това частична небалансираност и противоречие както между тях, така и между подсистемите и системата като цяло. Всяка от трите системи ще разглеждаме като съставена от — условно казано — философско-естетическа и естетико-поетическа подсистема. Те са взаимнозависими, съществуващи и в някаква степен изразяващи се една друга. Тяхното съотношение определя етапите в литературния процес при модернизма.

* * *

Определението на българския литературен модернизъм като система трябва да започне с уговорката, че всяко време реално е преходно, несистемно. Системността е плод на познавателните ни усилия, тя е терминологична конвенция (затова Гео Милев от втория му период и Смирненски с еднакво право могат да се мислят като модернисти или като социалистически реалисти). Ето защо следващото определение не претендира да е единствено възможното; то не е и пълно в рамките, които самò си очертава.

Философско-естетическата подсистема на модернизма се характеризира най-вече с художественото и теоретико-критическо самосъзнание за разцеплението на битието на две враждуващи половини — на земна и на отвъдна действителност. Земната действителност съществува в конкретното време и пространство, тя се отявява като несвършена, грешна, тленна. Отвъдната действителност, която е във от реалното време и пространство се предпочита, тя е бленувана заради нейната хармония, съвършенство, вечна неизменност. Отвъдната действителност се проявява в две нееднозначни, преплитачи се, близки, но все пак ясно разграничими разновидности, които преобладават

¹ Вж. Поемата. — Ведрина, Кюстендил, I, 1922, бр. 2, 45—51.

последователно в хронологията и логиката на литературния ни процес: субективно-психологическото и божествено-идеалното. В първия случай духът се проявява предимно като душа, във втория — душата предимно като дух.

Наличието на тази подсистема не значи, че творбите през модернизма са до една „философски“, а само, че те като прояви на определени тенденции в националната литература притежават в крайна сметка мирогледен смисъл. Той е по-ярък в така наречените философски произведения (творбите, които по-явно боравят с актуални за литературния си момент философски знания) и сравнително трудно уловим без познаване на литературния контекст в произведения без специални философски претенции.

Раздвоението на битието не е нито само модернистично, а още по-малко само българско явление. Затова главният въпрос е как да се търси особеното, българското в модернизма. Един частен, но много съществен аспект на този проблем е изучаването на възловите понятия-образи в литературата, т. е. на разкриване на тяхното съдържание, което е резултат от техния генезис. В по-широк смисъл това означава и проследяване на промените в това съдържание поради смяната на културно-мисловния контекст. Какво е значението например на понятието-образ „народ“ у Гео Милев през втория му период, така често срещано и в критиката, и в поезията му? Дали то е с идеално-творчески смисъл, синтезиращ идеите за индивидуалното творчество от началото на модернизма и връщането към колективните ценности в края му, или има материално-историческото съдържание, каквото влагаме днес в него? И ако то се е променило, какви са причините за това, т. е. как се е променял контекстът му? Необходимо е да се помни, че тези образи-понятия имат смисъл не изобщо и изолирано, а редом с други образи-понятия, в рамките на по-цялостен художествено-критически мироглед. „Народ“ в мисловността на Гео Милев може да се разбере по-дълбоко само ако се знаят връзките му с „история“, „творчество“, „изкуство“, „любов“ и т. н. За да се отговори на подобни, а и на ред други въпроси около философско-естетическото равнище на модернизма у нас може да се върви по различни пътища. Ето някои възможности. Солидна общофилософска и общоестетическа подготовка, която да се прилага в широки и специализирани компаративистични изследвания, набелязващи особеното в нашия модернизъм след установяването на общото и различното между него и чуждия модернизъм. При по-слабата в сравнение с Европа родна философско-естетическа традиция търсенето на по-цялостни теоретични естетически системи, манифести, разгърнати творчески програми и др. под. носи частичен успех. Нашите условия ни карат да търсим и други, характерни за литературата ни форми, в които се проявява философско-естетическият характер на художествено-критическата ни словесност. Необходимо е да се изследват главните канали, по които идеите на времето проникват, популяризират се и се профанират по пътя си към творците и публиката. На практика това означава вглеждане във внасяния от чужбина интелектуален багаж, в университетските курсове, учебници, научни и научнопопулярни книги, списанията, живота на интелектуалните и литературните сдружения и т. н. Не е без значение и фактът, дали едни идеи се появяват в художествената литература, когато са още новост за културната общност и поради това са белязани с престижността на езотеризма и елитарността, или когато вече са широко достояние и са опростени и клиширани. Философско-естетическото равнище може с успех да се изучава на основата на литературните списания. В тях естетиката се проявява чрез критиката, а критиката в ръцете на майсторите става средство за набелязване на стройни естетико-литературни доктрини. В този случай формата и убедителността на естетическите положения е зависима от обекта на критиката и мястото, където тя се появява. Философско-естетически смисъл има и начинът, по който се „прави“ едно списание, неговата литературно-журналистическа поетика и ориентираността му към един или друг вид публика (списание като „литературен факт“ — ОПОЯЗ). При биещите на очи различия между Гео-Милевите „Везни“ и „Пламък“ между тях съществуват и ред общи структурно-поетични моменти. Изследването на тези разлики и прилики може да хвърли допълнителна светлина върху двата периода в художествено-критическото мислене на певеца на „Септември“, които също се характеризират със слож-

на противопоставеност, но и с дълбока и сравнително по-непрочена приемственост.

Казано по-общо и по-кратко, философско-естетическата страна на нашия модернизъм може да се изучава чрез изследване на словото (художествено и нехудожествено с преходите между тях) като формираща се памет за различните гледни точки за света, и то като се търсят неговите български исторически наложени се форми.

Същността на естетико-поетическата подсистема на модернизма е конфликтно-отричащото и трансформационно-приемственото редуване на компактния и дифузия художествен изказ². В нашата схема термините „компактен“ и „дифузен“ изказ е необходимо да се прецизират допълнително, тъй като те са изковани за цялата нова българска литература по аналогия на двата основни типа художествена изказност в историята на европейската лирика.

В първата статия на Никола Георгиев междинното положение на поетиката на П. П. Славейков спрямо двата моделни типа косвено е загатнато, а в „Тезиси“-те това ясно е посочено и, както изглежда, е оставено на бъдещите изследвачи: „Срещата и насладването на двете противоположни тенденции, дотогавашната и бъдещата (компактната и дифузната — Н. Н.), дават историко-стиловия облик на творчество като Пенчо-Славейковото.“³ Следователно такова творчество е по-„дифузно“ спрямо предходния, но по-„компактно“ по отношение на следващия период. В рамките на модернизма то ще бъде прието за компактно, а произведенията на символистите за дифузни, тъй като двата типа изказност са достатъчно осезаемо поляризирани и за тогавашните творци и читатели, а и за нас.

В работите на Никола Георгиев компактността и дифузността най-пространно са изследвани в нашата лирика. В тази статия се допуска, че тези понятия действуват и в другите два литературни рода, както и че се осъзнават от теоретично-критическото мислене на онези епоха.

Третото уточнение се отнася до обема на двата термина, който за нашите цели е необходимо да се разшири. При Никола Георгиев — ако добре го разбирам, — те изразяват най-вече абстрактно-моделния механизъм на пораждање на литературно-художествена многозначност, който се конкретизира и историзира в нашата нова литература. Тази статия се опитва да следва методиката от афоризма на В. Жирмунски „зад борбата на стиловете стои борбата на мирогледите“ и приема, че изказът има и философско-естетически смисъл, който може и трябва да бъде исторически четен.

Два примера показват, че от най-умните и тънки естетико-поетически изследвания тръгват пунктири, отвеждащи до философско-естетически въпроси. Апофтегматичността (подвеждането на частното към общото) в стихотворението „Епилог“ от П. П. Славейков⁴ напомня за творби, които далечни по време и пространство от него са му близки в някои отношения по общата си мисловност. Става дума за два разказа на Е. По — „Човекът от тълпата“ и „Преждевременното погребение“. Композицията им следва принципа „подвеждане на частното към общото“ и е резултат от американизирането на определен тип журналистически есета, широко разпространени в Англия през XVIII век. Мирогледният им смисъл най-общо е просвещенската хармония между бога и човека, подчиняването на частно-човешкото на общо-божественото. В страни със силни и добре проучени философско-естетически традиции, като Англия и САЩ, обясняването на връзката между поетиката на тези есета и общата интелектуална атмосфера на онова време не е толкова трудно. Апофтегматичността в „Епилог“ се дължи и на употребата на сентенции, близки до пословицата. Въпросът тук не е дали в българската литература има идейно-художествени направления, повтарящи със закъснение и ускорено европейските, а в какви собствени категории да се описва и изследва българският

² Според терминологията на Н. Георгиев в „Епилог“ от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поетика — Литературна мисъл, 1981, кн. 5, 60—80, и „Тезиси по историята на новата българска литература“. — Литературна история, кн. 16, 1987, 3—27.

³ Н. Георгиев. Тезиси. . . , с. 8.

⁴ Н. Георгиев. „Епилог“ от Петко Славейков. . . , 73—74.

идеен и художествен живот в епохи, в които се усещат податки за подобни на европейските, но и дълбоко различни духовни явления. Дали и просвещенската мисловност на Запада, отляла се и в определени журналистически жанрове (в посочените разкази на Е. По — кризата в американското Просвещение), и залезът на българските възрожденски ценности, изразен и чрез употребата на фолклорни структури, не са две сходно-различни частни прояви на един по-общ процес в духовната история на човечеството?

Към подобни въпроси подтикват и наблюденията за „неевропейския“ характер на категорията модернизъм в нашата литература, погледната през призмата на използването на фолклора⁵. Завършвам с предположението, че осъвременяването и модернизирането на български средновековни и възрожденски текстове чрез „иконописен стил, нов за нашата литература, известен вече в модерната живопис“, в книгата на Е. Попдимитров „Глас из дълбините“⁶ са още един шрих към самобитността на модернизма ни.

У нас през последните десетилетия естественото научно разделение между философско-естетическите и естетико-поетическите изследвания в някоя отношения е преминало в неестествен и научно непродуктивен разрыв. Преодоляването му би обогатило възможностите на съвременното ни литературознание.

Българският литературен модернизъм преминава, най-грубо казано, през три етапа, които, общо взето, са реално хронологически последователни.

Първи етап. Последното десетилетие на миналия и първото десетилетие на нашия век (Ст. Михайловски, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров, д-р К. Кръстев и др.). Във философско-естетически план се търси идеалното държавно-обществено устройство или същностно идеалното в човека въобще и в българина в частност. В естетико-поетически план изказът е преобладаващо компактен. Изглежда, че в стремежа към преосмисляне на готови митични, фолклорни, културни, исторически, национално-исторически и политически структури конкретно се осъществява връзката между философско-естетическото и естетико-поетическото равнище — структурата дава идеалната същност, която художественият изказ представя като реално съществуваща.

Втори етап. От първите години на нашия век докъм началото на двайсетте години (символистите; самите те се наричат и с много други имена, позабравени днес). Философско-естетическото равнище е божествено-идеалното, а естетико-поетическото — дифузният изказ. Двете равнища се срещат не толкова в преосмислянето на готови структури, колкото в създаването на художествени структури, в активното формо- и смислостворчество, които в много отношения съвпадат. Идеалната същност съществува, доколкото я сътворява художественият изказ.

Трети етап. От началото на двайсетте години нататък (Гео Милев от втория му период и експресионистите, Смирненски, късният Лилиев, Разцветников и др.). Във философско-естетическо отношение противопоставянето между земното и отвъдното съществува, но ударението категорично пада върху земното, разбираемо като съвършено и носещо някои черти на отвъдното — тема за „земния рай“; напрежение от преодоляване на двоумирието (поемата „Септемри“, „Червените ескадрони“, статии като „И свет во тме светитя. . .“ от Гео Милев и др.). Разнообразие в естетико-поетическо отношение: а) трансформиране на компактният изказ от първия етап и от времето преди модернизма (компактността в най-ярката ѝ форма, изследвана от Никола Георгиев) в хетерогенно-колажен компактен изказ (изследван от Александър Късов, Едвин Сугарев и др.) — Гео Милев и експресионистите; б) запазване и модифициране на дифузния изказ — Смирненски, Лилиев, Разцветников и др.

Първият и третият етап по-трудно се отграничават от предхождащите и следващите ги немодернистични периоди, с които имат и ред сходства. Днес, когато философско-естетическото равнище се нуждае от специално реконструиране, сходствата са най-осезаеми и затова научно подвеждащи в изказа.

⁵ Н. Георгиев. Тезиси. . ., с. 13.

⁶ Ем. Попдимитров. Глас из дълбините. С., 1933, с. 6.

През последните десетилетия литературознанието ни обикновено е приравнявало третия етап със следващия, немодернистичен период в литературата ни. Тази инерция не е преодоляна и до днес.

Всичко казано дотук се отнася най-вече за официалното, сериозното лице на нашия модернизъм. Много интересен е въпросът за (само)пародийното и (авто)ироничното преобръщане на тази сериозност както в границите на самия модернизъм (и не единствено в публичните, печатните изяви, а и в дружеските писма, беседи и др. под.), така и в диалога му със съществуващите редом с него не-модернистични направления в литературата ни.

Творчеството на Е. Попдимитров преминава през трите етапа и излиза извън тях, доколкото в някои отношения надживява модернизма. В днешния пантеон на българската литература този писател е сред вюростепенните божества. И причината не е само в одареността му, но и в затрудненията на по-новата ни литературна история при търсене на пътища към него. Ако се сравнят например критиката в двата му юбилейни сборника и спомените на съвременниците му с по-представителните литературно-исторически оценки за творчеството му от последните двайсетина години (а те не са никак много), ще направи впечатление, че литературната история преповтаря откъслечно мнения на критиката, без обаче да внася достатъчен свой метапласт. С други думи, критиката мимикрира като литературна история, но загубила доста от собствения си критически смисъл, съществуващ единствено в исторически определената критическа система, а литературната история невинаги смогва да се превърне в такава, без да е обяснила критическата система на вършно за нея, литературно-историческо познавателно равнище.

Затова ще тръгнем по някои податки от някогашната критика и съпоставки ги с произведения на писателя, ще се опитаме да набележим мястото му в предложената схема за етапите на модернизма. Съвременниците на Е. Попдимитров изтъкват три основни черти на модернистичната му поезия: 1) Двоемирие и предпочитание към отвъдното, което се представя като субективно-психологическо преживяване или като божествена идеалност⁷. 2) Стих, различен от символистичния (дифузия) и близък до класическия (компактния) изказ⁸. 3) Символност, но не символистичност; изразяване на отвъдното най-често посредством любовта, природата или екзотичното минало⁹.

Ето едно много характерно изказване: „... неговият (на Е. Попдимитров — Н.Н.) съзерцателен натюрел се съчетава с една идеалистична мечтателност (първата черта — Н.Н.) така, че много от неговите стихотворения напомнят това, което в живописата се нарича „идеален пейзаж“ (Ideale Landschaft)¹⁰. Така напр. в „Есен“ или „Буря“ и много други (третата черта — Н.Н.). Ако би бил по-внимателен към формата (втората черта — редовният упрек на символистите към модернистите от първия етап — Н.Н.), Емануил П. Димитров би бил парнасист като Людмил Стоянов.“¹¹

Три примера от творчеството на писателя илюстрират близостта му с първия етап на модернизма. Спомените и дневниците му от първите две десетилетия на века¹² са прозаичен аналог например на Пенчо-Славейковите лирични миниатюри в „Сън за щастие“. Главното са субективното гледище, емоцията, асоциацията, мимолетният,

⁷ Например: Тридесет години литературна дейност на писателя Емануил П. Димитров, 1906—1936 г. С., 1936, с. 13, 48; Юбилейен сборник. Емануил П. Димитров По случай 25-годишна литературна дейност 1906—1931. С., 1931, с. 9, 14, 24. Е. Попдимитров е бил сравняван с Е. По поради устремността на поезията му към божественото: „В тоя изкопен стремеж на човешкия дух към някаква свръхземна красота, към някакъв серафичен квази-неосезаем блян (перифраза от „Поетическият принцип“ — Н.Н.), изразен от поета, може да се открие родството му с големите мистични поети на миналото и с Едгар По, най-чистия поет“. — Пак там, с. 24.

⁸ Например: Тридесет години, с. 15, 16, 51; Юбилейен сборник, с. 23, 24; Вл. Василев. Емануил П. Димитров. — В: Е. п. Димитров. Купол. С., 1943, с. 5.

⁹ Например: Юбилейен сборник, с. 11, 21, 24; Тридесет години, 13—14, 72; Вл. Василев. Купол, с. 8.

¹⁰ Е. Попдимитров има стихотворение „Идеален пейзаж“ — Вечерни миражи. С., 1920, с. 23.

¹¹ Г. е. Милев. Съчинения в три тома. С., 1975—1976. Т. 3, с. 120 — по-нататък вж. Г. Милев, тома и страницата.

¹² Дневникът на самотния. 1903—1914 г. Хасково; Живот и блян. Кюстендил, 1919.

нерядко капризен душевен нюанс, свободен от законите на време, пространство и логика (макар че времето и мястото в „Дневникът на самотния“ са отбелязани, което прави нефактологичността на тази проза особено осезаема). Същността на тези работи във философско-естетически план е изразяването на идеалното в субективно-психологическото. В „Дневникът“ четем: „Сранно! Всяко събитие се обръща в мъничко чудо; всичко е в таинствена връзка с Вечността.“; или: „В тебе гори безсмъртие на самосъзнанието. Съзнато еднаж във временността, то има вечна ценност и никой не може да го заличи.“¹³ Изказът е компактен.

Това, че поеми като „Фрина“ или „Микеланджело“ от П. П. Славейков са по-известни от драматична поема като „Чатертон“ (1905) от Е. Попдимитров, в която се описват последните минути на седемнайсетгодишния английски поет от края на XVIII век, който недооценен от съвременниците си се самоубива (темата е много разпространена в Европа през миналия век), не значи, че те не са еднотипни (макар и неравноценни) художествени явления. Поемите и на двамата изразяват с компактен изказ идеално-психологическа същност чрез културен мит.

Коментирайки през 1931 г. постижия си път, Е. Попдимитров оценява стихотворения като „Нощна буря“ и „Есен“ от първата си стихосбирка „Сънят на любовта“ (1908—1911) като „борба за нова форма“¹⁴, т. е. като движение от компактния изказ на първия към дифузния изказ на втория етап.

Отдалечаването на Е. Попдимитров от каноните на символизма е усетено рано. Той не участва в редакционния комитет на списание „Везни“, замислено от Г. Милев като витрина на модерното изкуство у нас (изкуството, гравитиращо към втория етап), и авторът на „Парсифал“ в писмо от ноември 1919 г. коментира това така: „... от 1—2 години той се е обявил май за реалист; пише за някакво здраво, незабулено от мистични пари изкуство и пр.;...“¹⁵ Няколко години по-късно Г. Милев пише цитираната погоре характеристика, завършваща с думите: „В последните свои работи той дири изход из индивидуалистичните мечтания назад към колективната целина („Чернозем“).“¹⁶ И през следващите десет-петнайсет години критиката многократно говори за промените у Е. Попдимитров, които затрудняват отнасянето му изцяло към един етап от литературното ни развитие. Най-често това се формулира като непринадлежност на писателя към определена школа и търсене на собствен художнически път. Примери: „Е. Попдимитров от десетки години върви по свой път почти сам... реалистичната поезия не го е засегнала. Романтиката се обажда у него по оригинален начин. По-близо е до символиката, без да ѝ робува“; „Емануил п. Димитров е толкова символист, колкото романтик и парнасист. Влиянието на едните и другите е уравновесено в неговото творчество, благодарение на здравата интуиция на поета, който е успял да се освободи от всякакви рамки, за да не си наложи ограничението на някоя литературна школа.“¹⁷

В творчеството на Е. Попдимитров има плавни и често трудно забележими преходи между етапите на модернизма. Ще разгледаме два примера. Първият показва възможността за преминаване от началния към последния етап, благодарение най-вече на липсата на достатъчно ярък естетико-поетически показател (дифузен изказ), който е най-осезаемият критерий, отграничаващ втория етап от предходния го и в някои случаи от следващия го. Въобще, изглежда, че прозата на Е. Попдимитров от първите две десетилетия на века поради компактно-референтния си изказ по-трудно може да се отнесе специално към началния или крайния период, тя сякаш не търпи видима промяна и без особени сътресения прекрочва границите на модернизма. Вторият пример сочи, че преходът от втория към третия етап в поезията може да става и когато естетико-поетическото равнище на група творби е преобладаващо дифузният изказ (плюс

¹³ Пак там, с. 45, 60.

¹⁴ Първи стихове. С., 1931, с. 5.

¹⁵ Г. Милев. Т. 3, с. 387.

¹⁶ Пак там, с. 120.

¹⁷ Юбилен сборник, с. 5, 23.

определен набор от теми и мотиви, характерни за символизма). В този случай принадлежността към единия или другия етап се определя според философско-естетическото равнище по това, дали надделява ориентираността към земната или към отвъдната действителност. (По-силната дифузност в поезията на Е. Попдимитров в сравнение с прозата му показва, че движението му през модернизма е различно в двата литературни рода.)

В дванадесетия том на своите Събрани съчинения Е. Попдимитров е включил цикъл „Поеми в проза“ (1908—1914 г.) и цикъл разкази (1914—1922 г.). Поемите в проза са на митично-библейски сюжети, а разказите — на съвременни. Философско-естетическата ориентираност на двете групи творби се дава от престижните и несприжните родово-жанрови конотации, идващи от предходните векове, които свързват поезията (възвишените жанрове) с устремеността към божественото (абсолютното минало, висшите ценности), а на прозата отреждат описването на гленната действителност (съвременното на писателя и читателя, незавършеното. Разграничаването на двата вида творби става по три признака: поезия—проза (предварителна авторска уговорка); отвъдно — земно (традиционни културно-литературни конотации); древно-екзотично — сегашно-конкретно (сюжетност). Първите членове на тези опозиции определят творби, които като цяло са по-характерни за началните два етапа на модернизма, а вторите — за последния му етап, както и за литературата, чужда на модернизма (неслучайно ролята на прозата в „Пламяк“ е много по-голяма отколкото във „Везни“). Изказът и в двата цикла е референтен и компактен. Разглеждани само на естетико-поетическо равнище, издадени от по-общия си контекст, и поемите в проза, и разказите изглеждат по-скоро немодернистични, изразяващи конкретно-земното, и то нерядко в най-отблъскващия му, дори в натуралистичния му вид: „Устата му беше голяма, безпричинно усмихната и отворена, и в нея блестяха зъби, изпочупени под удара на тежка ръка; на шията му висеше стар остатък от някаква връв“ — четем в поемите в проза. А в разказите намираме: „Мухи обикаляха около лицето ѝ, като кацаха по бузите ѝ. Но тя не се подвижваше да ги отпъди.“¹⁸ В това отношение тези творби рязко се отличават от разказите и поемите в проза на символистите, в които грозното е естетизирано. Общият референтно-компактен изказ разколебава останалите три критерия и максимално затруднява отнасянето на някой творби към първия или третия етап на модернизма. Разказът „Татари“ е със сюжет от далечното минало, а героят е почти митично извисен в скромния си героизъм. Затова тази творба може да претендира за място и сред поемите в проза, тъй като в нея е премахната опозицията древно-екзотично — сегашно-конкретно. Положението на разказа „В болницата“ пък е двусмислено, защото в него почти е анулирана опозицията отвъдно — земно. Героят, офицер на фронта, не получава писма от близките си. В тази съвсем реална ситуация е разгърнат метапласт, обещащ почти целия разказ, в който се обсъжда един от стожерните проблеми на модернистичната естетика — самостоятелността на индивидуалното съзнание и възможността то да се превърне от реално в идеално (проблемът и в „Дневникът на самотния“). Офицерът компенсира липсата на вест: „И въпреки това аз преодолях пространството: аз навикнах да общувам с близките си чрез сънища. . . . даже и в тъмница да хвърлят свободния човек, той ще освети с мозъка си тясното пространство, ще прогласи свободата на своя дух. И никой няма да има власт над неговата мечта. . .“ На друго място героят е още по-обобщаващо категоричен: „. . . дали съзнанието не може да функционира даже и след като животът е спрял в нас? Ако душата не е вече такъв материален продукт и отражение на чисто физическия ни живот, и ако се докаже, че нашето усещане трае даже и тогава, когато е престанала да действа неговата причина, то, изглежда, че съзнанието има по-самостоятелно битие!“¹⁹ В историко-типологичния план, който ни интересува, разколебаността на критериите за определяне на тези два вида проза обяснява възможността те лесно да се приплъзват между първия и третия етап на модернизма, а с промяната на литературния им контекст да се приемат и като немодернистични.

¹⁸ Живот и бляк 1935, с. 68, 73.

¹⁹ Там, с. 83, 81.

Ето и вторият пример. Стихосбирката „Кораби“ (стихотворения от 1920—1923) е симптоматична за движението на Е. Попдимитров от втория към третия етап на модернизма. Тя е преходна поне на две равнища. Едното е включените в нея творби. Стихотворението „Нарцис“ възпява индивидуализма — централна поетична тема през първите два етапа на модернизма: „Аз самин съм влюбен в своя бледен лик./ Аз — прозрачен на душата си двойник.“²⁰ В група творби като „Ave Caesar!“, „Съдба“, „Русия“, „Българският народ“, „Еврей“, „Въглекопи“, „Сеяч“, както и в стихотворения като „Пророк“ и „Стария бог“ от следващата стихосбирка „Вселена“ (1924) главното във философско-естетически план е устремеността към колективното, една от главните прояви на земното.

Преходността на стихосбирката откриваме и на още едно равнище — във втората група творби. Всички те разработват исторически, митологични и религиозни теми и мотиви. Според някогашната критика (и в много по-малка степен на по-новата литературна история, която почти не е обръщала внимание на това) историко-библейската тематика е съществен компонент на символистичното у Е. Попдимитров²¹. Изказът на тези творби е близък до символистично-дифузия. При все това те принадлежат не към втория, символистичния, а към третия етап на модернизма — дифузият изказ в тях изразява (както и при Смирненски, да речем, макар и в различна степен; сравни стихотворенията му „Въглекопач“ и „Гладиатор“ с подобните по тема творби на Е. Попдимитров) усилието за преодоляване на двомирното, за съсредоточаване на художественото внимание върху колективното, върху земната действителност.

Литературната ни история е усещала несимволистичното съотношение между философско-естетическото и естетико-поетическото равнище в ред творби на Е. Попдимитров от началото на двайсетте години. Недооценявана е оставала обаче спецификата на третия етап на модернизма, което е водело до недоглеждане на художествените особености, а оттук и до отричане на художествената ценност на произведенията от този етап: „Не всичко, създадено през този период, е еднакво художествено пълноценно. В поемите „Русия“, „Българският народ“ и др. стихът е отвлечен и умозрителен. А стихотворения като „Пророк“ и „Старият бог“ показват, че все още е незавършен и идейният развой на поета. В „Пророк“ библейската форма е накарнала въздействието на образите, придала е мистичен отблясък на идеята за саможертва, схваната като върховно християнско смирение, като чисто етична проблема — върховно добро за благото на другите.“²² В по-нови изследвания в „Русия“ е бил изтъкван символистичният тип художествена условност (липсата на хетерогенност, контрастност, колажност в изказа, т. е. на компактността, присъща на част от творбите от третия етап), без да се анализира по-обстойно и философско-естетическото равнище в поемата и съотношението между изказ и мироглед²³.

Съотношението между философско-естетическата и естетико-поетическата подсистема в тези стихотворения, както и в художествената проза на Е. Попдимитров се мени в зависимост от това, дали те се разглеждат предимно откъм тяхната изказност, или се поставят сред по-широк културно-литературен контекст, т. е. изследват се като насочени векторни величини в националния литературен процес. Упътване за мястото на „Кораби“ в този процес намираме например у самия Е. Попдимитров: „Кораби“ (1923) е опит за нови странствувания, излизане от тихото пристанище на интимната лирика към тревожните въпроси на съвременността и живота, изпълнени в по-общи символи.“²⁴

Тази част на статията завършваме с две предположения.

²⁰ Пред вратите на любимата. С., 1932, с. 98.

²¹ Например: Юбилеен сборник, с. 10—11, 13, 14—15, 24, 25, 27.

²² История на българската литература. Т. 3, С., 1970, 847—48.

²³ А. л. Къосев. Мотивът за древното в септемврийската литература. — В: Септемврийското въстание в българската литература. С., 1983, с. 200.

²⁴ Първи стихове, с. 6.

Първото е, че така наречените лъкатушения, колебания и идейни отстъпления в творчеството на Е. Попдимитров от двайсетте години нататък, т. е. връщането към основни положения на модернизма, е възможно не само поради неговата идейна незрялост, отсъждана с по-късна мярка, а е израз на обективни процеси в националната ни литература. Общият естетически потенциал на една национална литература в дадена епоха се осъществява чрез главни и периферни художествено-критически явления. В следващата епоха те могат да си разменят местата и да добият нови форми. У всеки художник, исторически погледнато, живее усещането за съотношението на тенденциите в литературата, в която той твори. Той може да дава израз предимно на една от всички възможни линии, но може да създава произведения в руслото на различни тенденции. И при двата случая обаче в някаква форма го има противопоставянето на останалите възможни линии. Е. Попдимитров, изглежда, клони към втория тип творци — изкушения, подобно на Янус, да гледат в противоположни посоки. От двайсетте години нататък в нашата литература модернизмът започва да губи водещите си позиции, но противостоенето между него и неомодернизма, който излиза на преден план, продължава, макар и в нов облик. Актуалността на техния спор през трийсетте и четирийсетте години е едно от обясненията за високия полемичен градус в творби като „Доклад“, „Песен за човека“, „Кино“, „Романтика“, „Рибарски живот“, „Ботев“ от Вапцаров например. В литературната история като наука нерядко негласно съществува правилото всичко в дадена епоха на националната литература да се изучава и оценява спрямо водещото направление. Такава научно-ценностна бонификация е обяснима, но тя е научно несправедлива както по отношение на второстепенните явления, така и по отношение на националната литература в цялост. Националният литературен процес е не само смяна на главни тенденции, той е и смяна на съотношението между главни и периферни тенденции.

През 1929 г. Е. Попдимитров завършва голямата си епична поема „Златни ниви и бойни полета“, която в ред отношения е полюсно противоположна на модернизма в двата интересувани ни аспекта (днешният читател чете поемата „усъвършенствувана“ от . . . редакторската ножица!). Веднага след нея се появява и обемната поема „Преображение“ (1931—1932), за която днес рядко се отваря дума. Тази творба е размисъл за съдбата на модернизма у нас, тя е художествена история на възловите му етапи.

Построена е като фантастично пътуване на поета през различни светове в търсене на истината. (Тази форма, както и ред по-частни особености на произведението го сближават с жанровата същност на менипееята в разбирането ѝ от М. Бахтин.) Началото на „Преображение“ представя различни страни от земната, грешна и отблъскваща действителност (теза); средата ѝ отрича тази действителност и я заменя с отвъдна съвършена действителност (антитеза); краят е преодоляване на антагонизма между земно и отвъдно и превръщането на земната действителност в хармонична и съвършена посредством колективния труд-творчество (синтеза). Двете първи части на творбата са истински наръчник по теми, образи и мотиви, характерни за модернизма ни. Поемата подготвя за такава четене още с първата си строфа, която е вариация на Хегеловата триада (все пак Е. Попдимитров по образование е философ): „Три кръга всяко битие минава — /И ний ще ги преминем с песента:/ От подни мир — до ангелите в слава — /Към земни скют: пътеки три в света!/ Три кръга всяко битие минава!“ Към края ѝ намираме същото: „Че на безсмъртие е символ-знак /Погребаното зрънце в земна пазва!/ На в ъ з к р е с е н и е — зелени злак, /Когато стрък над почвата показва;/ А рзели клас на ж е р т в а т а е знак.“²⁵ Философският характер на поемата е схванат от съвременниците ѝ и те я сравняват с друга прочута поетико-философска творба — „Химни за смъртта на свръхчовка“ от П. П. Славейков²⁶.

Изненадващо, но и закономерно за третия етап на модернизма, същата триада откриваме и в стихотворенията „Ний“, „Първи май“, „Юноша“ (в последното местата

²⁵ Преображение. С., 1932, с. 3, 89.

²⁶ Тридесет години, с. 28.

на тезата и антитезата са разменени) от Смирненски. (Подобна триада има и в стихотворения като „Родина“, „Писмо“, „Завод“ от Вапцаров; това дава повод да се мисли, че между модернизмът и немодернизмът съществува не само противоборство, но и по-дълбинни общолитературни сходства.) Изясняването на синтетичността на третия етап изисква да бъдат конкретно-исторически и съдържателно изследвани редица въпроси — например за характера (идеално-духовен или материално-исторически) на труда-творчество в произведенията от това време. Тези въпроси оставяме за други изследвания.

Второто предположение се отнася до теоретичните занимания на Е. Попдимитров с модернизма. Известно е, че научните му интереси към тази проблематика стават особено интензивни, когато модернизмът е в третия си етап, а самият писател прави творчески жестове, в които демонстрира отдалечаването си от много негови положения. Противоречие или закономерност е това? Може да се каже — закономерна противоречивост, зад която отново стои напрежението от изживяването на модернизма, без това да означава, че той престава да съществува като явление в литературата ни. И тук биографичният факт на доцентуването на Е. Попдимитров подсилва една обективна тенденция в този сложен литературен момент. Заниманията на писателя с проблемите на модернизма не са толкова литературна критика, колкото научни и научнопопулярни изследвания. Разликата е важна, тъй като по форма, но още повече по функции тези два типа текстове се отличават. Критиката активно влага искания от нея художествено-културен смисъл в своите обекти. Академизмът е или претендира да е по-обективен; той също влага искания смисъл в обектите си, но това става по-неявно, той не цели на първо място да лансира тези обекти като стойностно художествено явление пред широка публика. Това грубо разграничение правим с уговорката, че разликите между критика и наука са относителни и се осъществяват на фона на редица връзки. В развитието на литературата научното описание на един все още жив или наскоро слязъл от сцената обект в много голяма степен носи чертите на критиката, свързана с обекта. В отделни случаи тези сходства могат да стигнат до пълно повторение, без това да означава, че научното описание по функциите си става критика и, обратно. Научните занимания на Е. Попдимитров се определят с подобни характеристики — без да са критика, те са близки по смисъл, ако не по функции на тогавашната модернистична критика и затова намират прием в списанията на късните символисти. Залезът на модернизма, а не единствено доцентурата, праща Е. Попдимитров в редиците на първите наши историци на модернизма, а не в редиците на късните му защитници критици.

Статията на Е. Попдимитров, в която се говори за Е. По, принадлежи към третия етап на модернизма. Тя е единственият значителен критически текст у нас, в който прочутият американец не се слави като предтеча на модерното изкуство (култ, внесен от Франция и Русия и добил и български акценти благодарение на П. П. Славейков, Г. Милев, Л. Стоянов и редица по-неизвестни автори), а критическият му авторитет се оспорва и отхвърля. Този прецедент е още по-знаменателен поради факта, че през двайсетте и началото на трийсетте години френските изследвачи на влиянието на отвъд-океанския творец върху френската литература и френския символизъм в частност, смятат Е. По все още за актуален за френската литература²⁷. Общото у тези литературоведи е, че те четат певца на „Гарванът“ през очите на символистите, т. е. те намират у него само онова, което символистите са внесли у него като необходим за тях смисъл. Свързаността на Е. По с модерната френска култура се мисли в първите десетилетия на нашия век за толкова съдбовна, че американските литературни историци, опитващи се да приобщат писателя към родната му литературна традиция, трябва специално да

²⁷ Виж например: L. Seyla z. Edgar Poe et les premiers symbolistes français. Genève, 1979 (първо издание — 1923, Lausanne); C. P. C a m b i a i r e. The Influence of Edgar Allan Poe in France. N. Y., 1970 (първо издание — 1927); B. A. M o r r i s s e t t e. Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste. Clermont-Ferrand, 1933.

търсят контрааргументи срещу френското му поданство, подпечатано от Бодлер и следовниците му, а онези, които смятат мрачния вирджинец за екзотично цвете в градинката на американската добропорядъчност, охотно заемат доводите на европейците за това, че Е. По е роден в САЩ по недоразумение.

Предмет на статията на Е. Попдимитров е един от централните въпроси във френския, руския и нашия символизъм — връзката между поезията и музиката. Тяхното сближаване и отъждествяване, както се знае, са проява на повишената лиричност при символизма, която е едно от лицата на субективността и модернистичното предпочитание към отвъдното. За да се разбере по-добре смисълът на статията, е необходимо да се припомни контекстът, в който тя съществува.

Още в края на миналия век модернистите ни изказват неверието си в художествените възможности на пространната проза, която все повече започва да се схваща като израз единствено на конкретната действителност. Според П. Ю. Тодоров например животът около 1900 г. е еkleктичен, индивидът е издигнат в култ и неговият интимен психологически живот може и трябва да се изследва чрез разкази и наброски, но не и с романи²⁸. Подобни идеи на различен глас се изказват и през следващите две десетилетия. Ето как се отнася към разгърнатите прозаични видове Г. Милев например, в чиято ерудирана и изобретателна критика главно през първия му период прозира една антиреалистична и антипрозаична критическа линия. Съвременната европейска литература (в критическия речник на Г. Милев това означава модерната литература) е тъждествена с поезията. Лириката е станала първостепенен литературен род. Дори когато говори за литература въобще, авторът на „Жестокият пръстен“ подразбира преди всичко лириката²⁹. А. П. Чехов е старомоден и нехудожествен като прозаик и драматург³⁰. Руската критика, която се занимава предимно с романи и драми, а нехае за лириката, заслужава осъждане³¹. Романът е „най-нехудожественият литературен вид“³². В прозата заслужава внимание и поощрение само онова, което е близко до субективно-лиричното — като книгата на Ч. Мутафов „Марионетки“³³. Ч. Мутафов е и главният прозаик в иначе оскъдното откъм проза (и не единствено поради липса на място) списание „Везни“. Българските прозаици трябва да се насочат към субективно-лиричното³⁴. Изобразяващата, копиращата живота българска белетристика, не е изкуство³⁵. Необходима е преоценка на цялата българска литература, тъй като до този момент не е имало литература, а само „книжнина“³⁶. Националният бит в литературата трябва да се замести от силната писателска индивидуалност³⁷. В центъра на новите литературни критерии трябва да застане лириката в модерното ѝ разбиране³⁸. Г. Милев в голяма степен осъществява такава преоценка в статиите си за българските поети³⁹. Най-цялостно тези разбирания са изложени в статията „Фрагментът“ (1919).

От двайсетте години с изживяването на модернизма започва и движение в обратна посока — синтезът между отвъдно и земно реабилитира обективно-епичното и в поезията ни. В средата на двайсетте години Е. Попдимитров смята, че в поезията „главното е съдържанието“, а не „формата“, а след завършването на „Златни ниви и бойни полета“ споделя, че в съвременната му българска литература „тежестта не пада върху лириката, тъй като „романът, поемата и донякъде драмата“ завоюват все по-голямо място в читателското съзнание⁴⁰.

²⁸ П. Ю. Тодоров. Събрани съчинения в четири тома. С., 1979—1981. Т. 4, с. 459.

²⁹ Г. Милев. Т. 2, 43—44, 56.

³⁰ Пак там, т. 2, 204.

³¹ Пак там, т. 2, 38—39.

³² Пак там, т. 2, 273.

³³ Пак там, т. 2, 224—26.

³⁴ Пак там, т. 2, 228—29.

³⁵ Пак там, т. 2, 349, 352—53.

³⁶ Литературен архив. Гео Милев. С., 1964, с. 190.

³⁷ Пак там, с. 191.

³⁸ Г. Милев. Т. 2, 67—68.

³⁹ Пак там, т. 3, 7—43.

⁴⁰ Емануил Попдимитров, Гьончо Белев, Николай Хрелков в спомените на съвременниците си. С., 1971, с. 66, 87.

Статията, която ни интересува, всъщност спори не с Е. По, а чрез Е. По с идеи, подобни на Гео-Милевите.

Говорейки на друго място за символизма във Франция, Е. Попдимитров е близък до учените от своето време, за които споменахме. Нашият поет учен посочва, че това направление в областта на художествения изказ набляга на връзката между поезия и музика и заменя пластично-отчетливото с неясното и нюанса; в областта на философията противопоставя на съзнанието подсъзнанието, на разума — интуицията. Като един от главните предходници на този вид изкуство във Франция и Русия е посочен Е. По⁴¹. От тези положения се оттласква интересуващата ни статия. Между статията и студията за френския символизъм няма противоречие — във втория случай Е. Попдимитров е учен популяризатор, в първия — критик. Това е един малък пример за сходствата и разликите между критика и литературна история, писани по едно и също време и за едно и също нещо.

Според статията на Е. Попдимитров в „Поетическият принцип“ (заглавието е дадено на френски) Е. По станал „неволно пръв теоретик на цялата модерна поезия“, понеже „провъзгласява за последната безусловното значение на *малката поема*, т. е. лиричната песен. В текста на Е. По съществува само първото понятие (а *minor poem*). Въведеното от нашия критик второ синонимно понятие „лирична песен“ е плоскостта, по която се плъзват по-нататък неговите доводи срещу американския му колега и символизма.

В критико-естетическата система на Е. По (и в „Поетическият принцип“) съществува опозицията дълго — кратко стихотворение (а *long poem* — а *minor poem*). Е. Попдимитров преобразува тази опозиция в друга: лирическа песен — поема и след това в трета, по-широка: сугестивно-символистично изкуство (модернизъм) — реалистично-миметично изкуство (немодернизъм). За да се разбере разликата между опозицията на Е. По и опозициите на нашия критик (съответно между основни черти в естетиката на Е. По и на символистите), трябва да бъде изяснен смисълът на опозицията при Е. По.

Опозицията на Е. По става по-ясна, ако се знае, че естетиката му съди за съвършенството на творбата не по нейната форма, а по въздействието ѝ върху читателя; за американския критик формата е средство на въздействието. Естетико-критическата система на Е. По се основава на шотландската психологическа естетика от осемнайсети век и през нея той разбира ред положения в романтичната естетика на Езерната школа и на А. В. Шлегел⁴². При Е. По опозицията дълго — кратко стихотворение дава психологически критерий за оценка на поетичната творба. Твърде дългото стихотворение според него надхвърля естествените и експериментално установими възможности за възприемане на поезия. Твърде краткото не успява да мобилизира достатъчно психиката. И в двата случая творбите престават да са изящно изкуство (поезия), понеже не предизвикват единен психологически ефект (а *unity of effect*) и не стимулират поетическото чувство. Затова те нямат отношение към двете основни категории в онзи вид естетика — вкусът и красотата. Във „Философия на композицията“⁴³, изхождайки от пси-

⁴¹ Френският символизъм. С., 1924, с. 4, 6, 17. Това са общоизвестни по онова време неща. У Л. Сейда четем: „Ако се разровим в манифестите на символистичната школа и в многобройните изследвания, посветени на тази литературна група и нейните доктрини, . . . във всички тези теории ще открием идеите на Едгар По. Не твърдим, че другите влияния не са действували успоредно с това, но влиянието на По е било преобладаващо“, с. 176. Популярно е било и твърдението на Балмонт: „Едгар По е пръв по време и значение поет-символист. . .“ — В: К. Б а л м о н т. Предисловие. Едгар По. Баллади и фантазии. М., 1895, с. IX.

⁴² R. D. J a c o b s. Poe: Journalist and Critic. Baton Rouge, 1969, p. 112—113, 152, 156, 433—34, 437—38; R. W e l l e k. A History of Modern Criticism 1750—1950. Cambridge University Press, 1983, vol. 3, p. 159, 163. Съвременниците на Е. По знаят физиологическото и психологическото обяснение на ефекта от краткото стихотворение — вж: Chivers' Life of Poe. Edited with an introduction by R. B. Davis. N. Y., 1952, p. 50—51 (бележите на Т. Х. Чивърз за Е. По са писани през 1851—1857 г.). В края на миналия век американското литературознание вече не осъзнава просещенските корени на естетиката на Е. По и затова отхвърля без уговорки твърдението му, че не може да има дълги стихотворения — вж. например: J. P. F r u i t. The Mind and Art of Poe's Poetry. N. Y., 1966, p. 61 (първо издание — 1899).

⁴³ Днес заглавието трябва да се разбира като „Ръководство по композиция“. R. D. J a c o b s. Poe, p. 434.

хологически предпоставки и свой емпирични наблюдения, Е. По определя идеалния размер на стихотворението — коло 100 стиха. По същия начин той дефинира като жанр и късия разказ в известната си статия за книгата на Н. Хоторн „Повторно разказани разкази“. За Е. По подходящата дължина е условие стихотворението да изпълни телеологично-трансцендентното си предназначение като изищно изкуство (поезия), да разкрие пред човека божествените радости: „Една поема (стихотворение) заслужава това наименование само дотолкова, доколкото тя вълнува, възвисявайки душата. Ценността на поемата (стихотворението) е в степента на това възвисяващо вълнение“⁴⁴, четем в „Поетическият принцип“. Поради прекомерната си дължина от поезията (изищното изкуство) трябва да отпадат „Изгубеният рай“ от Милтън и „Илиада“ (Е. Попдимитров не говори за Омировата творба). Единственият начин да останат в границите на изищното изкуство (поезията) е да бъдат разглеждани като поредица от кратки лирически творби (many poems, lyrics). В този случай психологичната естетика на Е. По е намерила подкрепа в някои тогавашни научни теории, според които Омировият епос е сбор от отделни песни.

В „Поетическият принцип“ не става дума за връзката между поезията и музиката в смисъла, в който говори за това Е. Попдимитров. Музиката в естетико-критическата система на американския поет е понятие, близко до версификацията⁴⁵. Термините музика и мелодия (music, melody) у Е. По и философите, от които се е учил, се отнасят към поезията като словесно изищно изкуство, а не към песента. По онова време двата термина редовно са били употребявани, за да означават стиховата метрика. Изисквало се е поезията да се чете на глас (неслучайно Е. По се е славел като речитатор на собствените си творби). Е. По е настоявал за леснота и благозвучие при произнасянето, за съвпадение на синтактичните и стиховите цялости. Психологическият ефект от сходните звукове, както е например при римата, се доближава до ефекта на повтарящите се музикални фрази. Психологическият ефект на поетичната метрика съответствува на ефекта на музикалния такт. В статията „Рационално обяснение на стиха“, занимаваща се с прозодията, Е. По изхожда от идеята, че ритъмът в поезията и музиката е аналог на общия ритъм във Вселената и предлага такова скандиране на стиховете, което е точно като нотния запис на музиката. Според американския критик това е възможно, понеже ухото на всички хора и поети е устроено еднакво — гледиче, пренебрегващо разликите между езиците и съответните им стихови системи. Според теорията на Е. По музиката и метриката са аналогични, тъй като и двете създават определени чувства, които преобразяват идеите, получени от усещането на реалните обекти или от изображението им както е в прозата. В поезията ритъмът и римата упражняват върху съзнанието хипнотичен ефект и го откъсват от външната действителност, за да се съсредоточи то по-добре върху емоционалните стимули, а не заради сугестивността, отвеждаща към идеалното, както е при символитите. Ето защо Е. По толкова държи на римата (в прозаичния си превод на стихотворенията му Маларме е отишъл срещу тези положения от теорията и практиката на Е. По). Музиката и метричният размер са съществени за психологическия ефект на удоволствието, което е обект на поезията. Музиката, разбираана като аналог на поетическия размер, подпомага създаването на психологически ефект в съзнанието и на най-слаборазвития в естетическо отношение читател (важно изискване за литературния журналист Е. По, който трябва непрекъснато да се бори за увеличаване на тиражите). Според Е. По музиката за неговите читатели трябва да е чувство без мисъл, да е само стимул без определена причина или предмет. Единствено връзка

⁴⁴ Българският превод (в: Слово и символ. С., 1979, с. 37) е неточен: „Една поема заслужава това име само когато тя вълнува, възвишава душата.“ У Е. По „вълнува“ и „възвишава“ са в причинна връзка, която изразява двойствената психологическо-трансцендентна същност на естетиката му — поетичната творба възвисява чрез вълнение. В превода между двете понятия няма причинност, те са синоними.

⁴⁵ За музиката в естетиката на Е. По използвам: R. D. Jacobs. Poe, p. 42—50, 193—96, 230—34, 315—16, 317—18, 444—47; R. Wellek. A History, vol. 3, p. 157—58, 163. В по-стари, надживени десет гледича музиката в естетиката на Е. По се разглежда изключително в романтичен и символитичен дух. Например: J. M. Cox. Edgar Poe: Style as Pose. — In: The Naiad Voice. Ed. D. W. Eddings. N. Y., 1983, p. 43—44; E. D. Shanks. Edgar Allan Poe. London, 1937, p. 91—103.

та на музиката с някаква идея ражда стихотворение. Словесната поезия като изящно изкуство е музика с идея. Думите в поезията се използват заради афективната (въздействаща върху душата) им, а не референтна (описваща) стойност. Баладите, пети от бардове и минезингери в миналото, смята Е. По, са най-въздействащият вид поезия, понеже имат идея и словото там е подпомогнато не само от собствения си стихотворен ритъм, но и от ритъма на съпровождащата музика. Според Е. По след времето на баладите поезията може да разчита единствено на собствения си поетически ритъм. Поради това за него метричната форма е истинската форма на стихотворението; тази форма е същностно поетична. Това е тъй, защото поезията като изящно изкуство се отнася единствено към чувството за красота и в това отнасяне метриката има изключително важно значение.

В смисъла на казаното трябва да се разбира и известното определение на Е. По за поезията, за стиховото изкуство: „словесната Поезия е Ритмичното Творение (или: Сътворяване — Н. Н.) на Красота.“ (‘I would define, in brief, the Poetry of words as the Rhythmical Creation of Beauty.’⁴⁶)

У Е. По естетическото чувство получава телеологично оправдание. Затова за него музиката е и област, в която се осъществява мистичният копнеж по отвъдното, доколкото изкуството има за крайна цел „божествената“ (supernal) красота. В последните трийсетина години американското литературознание е направило много, за да покаже двойствения характер на естетиката на Е. По. Тя е психологична и материалистична по средствата си и идеалистична по целите си. За разлика от Колридж например, който определя поезията (всички изкуства) с психологически понятия и акцентира на творещото въображение на поета и на трансцендентната цел, Е. По набляга върху поетическото чувство на публиката. Това се обяснява както с неговата журналистическа практика, така и с общото развитие на американската литература и култура, където просвещенските идеи се задържат по-дълго и определят в по-решителна степен интелектуалния живот, отколкото в Европа. При цялата двойственост на естетиката на Е. По, която той се опитва да примири през целия си живот, в нея поради просвещенската ѝ основа преобладава хоризонталната връзка творец — публика. У Колридж и символистите на преден план е вертикалната: творец — бог.

Ще поясня това, като припомня накратко идеите на Маларме за отношението между музиката и поезията. В неговото лице символистичните теории по въпроса добиват най-характерен израз. Маларме не смесва звуците на поезията и звуците на музиката, не иска, както нерядко опростено се мисли, поезията да се превръща в музика. Той смята, че думата в поезията трябва да достига душата така пряко и непосредствено както и музикалният тон. При френския поет музиката не взема връх над словото, понеже единствено словото може да изрази Идеята. При цялото си възхищение от Вагнер например Маларме не приема синтеза между слово и музика, който е целта на композитора, а по-скоро подчинява музиката на словото. Говорейки за музика, Маларме има предвид древногръцкото, Платоновото значение на понятието. Вселената е музикално построена; човешката душа е неин аналог. Хората не чуват музиката на небесните сфери, но я долавят като спомен от небесната музика. Небето е архетип на музикален инструмент, пеещ химни в чест на Бога. Музиката е върховна мъдрост, музиката е тишина. Музиката е душата на Вселената. Музиката е идеята, съдържаща музика и слово. За Маларме

⁴⁶ Българският превод гласи: „Поезията представлява *Ритмично Творение на Красотата*“. — Слово и символ, с. 44. В него има две неточности: 1) За шотландските философи и Е. По като техен следovníк Поезията като общо название на изящните изкуства, задоволяващи Вкуса, Поетичното чувство, включва: живопис, скулптура, архитектура, танц, музика, пейзажно-парковото поддръжане и словесното изкуство (поезията в тесния смисъл на думата). Последното е грешно преведено (или отпечатано) като „проявление на Поетичното чувство“ — Слово и символ, с. 43—44, вместо правилното „словесното му проявление“ (manifestation in words). В текста на Е. По не е „Поезия“, а един нецл дал — „словесната Поезия“, т. е. стиховото изкуство, което е и темата на „Поетическият принцип“. 2) Според Е. По в словесната поезия красотата се твори посредством ритъма, чрез поетичния стих; размерило това музиката прилича на словесната поезия. Преводът е двусмислен и навежда повече на обратната мисъл: Красотата е Поезията, Поезията е равнозначна на Ритмично творение; активна е Красотата, тя твори Поезия.

светът съществува, за да бъде изразен, транспониран музикално чрез словото, да се превърне в Книга. Естетическо удоволствие има, когато словото изрази идеята. Без да е трансценденталист, Маларме вярва в трансцендентните възможности на поезията. Такива възможности има и музиката. Поетът търси такова слово за стиховете си, което губи всекидневно-назоваващите си значения, връща се към първичния си смисъл на музика и започва да изразява Идеята. Думите стават част от Книгата, разкриваща света. Словото в поезията не търси музика за сетивата, а нечуваемата платонова музика, която всъщност е Идеята. Общото между поетично слово и музика е, че те конструират света, бягайки от конкретното и изразяват идеята за света. Идеите на думите се съчетават като музикални тонове. Музиката е точно изкуство и подобно на математиката се строи от знаци без денотати. В поезията словото-идея губи своята идентичност, своята отделност и познаваемост; веригите думи се крепят от ритъма. Ритъмът е основното и първичното в поезията. Ритъмът ражда думите и най-пълно изразява емоцията. Поезията търси в човешкия език есенцията на езика въобще, на божествения логос — първоначалото на всички неща, който е тишина. Човешкият език не може докрай да се освободи от конкретното в него, да се превърне без остатък в идея. Следователно истинският поет трябва да мълчи. Истинската поезия е мълчание, тишина.

Бодлер и френските символисти усещат у своя отвъдокеански кумир най-вече романтичното в естетиката му, понеже самите те защитават сходни идеи; това, че авторът на „Анабел-Ли“ е наследник на шотландската философия и естетика от осемнайсети век се изплъзва от вниманието им. Но идеята на Е. По за словесната поезия не е символистична. В нея няма място за поетични символи, аналогии, съответствия, тя с недоверие гледа на метафората и сравнението. У Е. По музиката не е свързана със символистичните разбирания за поезията. Това са идеи на френските модернисти, които те долавят и неправомерно подчертават у американския поет и критик. Към теориите на учителя си те добавят идеите за символа и творещото въображение в духа на романтизма. Така музиката в естетиката на Е. По започва да бъде разбирана като сугестивно-трансцендентна и имаща символически смисъл в творбата⁴⁷.

Разбирането за Е. По като романтик и баща на символизма в науката продължава докъм средата на петдесетте години на нашия век. Според Б. А. Морисет например благодарение на американския творец Бодлер и символистите усвояват някои положения на немския идеализъм, представян от Кант и английският му следовник Колридж. По същество същото твърди и Л. Сейла, чиято авторитетна за времето си книга се появява едновременно с разглежданата от нас статия на Е. Попдимитров.

В тази статия символистичните идеи за връзката между музика и поезия се свеждат до буквално изпълнение на Верленовия повик „Музиката преди всичко“. Същото откриваме и у Л. Сейла: „... прочутото стихотворение „Поетическо изкуство“ не е нищо друго освен превод на теориите в „Поетическият принцип“. Според френския учен тези преповторени теории се свеждат до: „родство на поезията и музиката, чудноватост в пропорциите, оригиналност в ритъма, необходима неяснота, отхвърляне на всякакъв дидактизъм; ... (поезията), божествена същност, трябва да бъде ответ на душевните устремии към небесното.“⁴⁸ Е. Попдимитров не си дава труда да излага така наречените идеи на Е. По за отношението между поезия и музика, а направо пристъпва към оборването им.

Тук се налага неголямо отклонение. Отказът от обясняване на ключови цитатилонизми на модернизма е нещо много характерно за това движение и има различно со-

⁴⁷ Една пародия на „Гарванът“ е остроумна закачка с опитите да се представи Е. По като символист и виртуоз на музикално-сугестивния стих:

Ravin's of Piute Poet Poe

Once upon a midnight dreary, eerie, scary,
I was wary, I was weary, full of worry, thinking of my lost Lenore,
Of my cheery, airy, faery, fiery Deary — (Nothing more). (И т. н.)

C. L. E d s o n. — In: The Antic Muse. American Writers in Parody, edited by R. P. Falk. N. Y., 1955, pp. 103—104.

⁴⁸ L. S e y l a z. Edgar Poe, p. 176, 154.

циално-литературно значение в различните му етапи. В началото на модернизма необясненият и често повтарян цитат добива, метафорично казано, статут на свещен текст. Затова допринася и фактът, че той по правило е от авторитетен и чуждестранен автор — някой от „пророците“, основателите или най-нашумелите представители на модернизма — и рядко се повтаря на чуждия език. В тази своя роля цитатът, от една страна, сплотява посветените в смисъла му, а, от друга, презрително отхвърля огромното мнозинство непосветени. Така шепата посветени добиват самочувствието на висшестоящи — социално и литературно съзнание жизнено необходимо в началната борба на модернизма за самоутвърждаване. По-късно, при епигоните, необяснеността има друга роля — тя става маска. Повтаряйки подобни цитати, епигоните претендират да са посветени и висшестоящи, но всъщност при тях вече не е задължително да знаят смисъла на цитата в дълбочина. От предимно скриван смисъл в началото на модернизма, цитатът сега функционира като предимно демонстрирана форма. Положението на епигона над другите също е проблематично, тъй като клишираните цитати междувременно са станали общолитературно достояние. Собствеността върху цитатите прави епигона само корифей на масовия итературен вкус. При отдалечаването от модернизма — такъв е и случаят с разглежданата статия на Е. Попдимитров — смисълът на цитата отново не се обяснява пряко, а косвено: той се критикува заради несъстоятелността му и така се десекрализира. Цитатът-форма пак се превръща в цитат-смисъл, но този смисъл вече се обяснява, за да се отхвърли. Епигонът се превръща в проповедник, освирква от слушателите си.

Според нашия критик Е. По и „декадентите“ „изравняват двата вида изкуство“. Това става в „музикалния стих“, в „лиричната песен“, в „лиричното стихотворение“. Опровергавайки уж позицията на Е. По дълго — кратко стихотворение, Е. Попдимитров говори срещу символистичната опозиция реалистично-миметично изкуство — сугестивно-символично и трансцендентно изкуство.

Синоними на първия член във втората опозиция са обективно-епичното изкуство (литературно-историческо определение в рамките на националната ни литература през двайсетте години) и поемата (лично-творческо определение според интересите на Е. Попдимитров по онова време). В статията поемата е оприличена на симфония: лиричното стихотворение (лиричната песен) и поемата се съотнасят както лиричната песен и симфонията. Оттук е видно, че лиричната песен за Е. Попдимитров е понятие и от поезията, и от музиката. Именно този символистичен хибрид отхвърля нашият критик.

Синоними на втория член във втората опозиция са субективно-лиричното (в рамките на националната литература) и малката поема или лиричната песен (лично-творческо определение).

Разглежданата статия, следователно, е не само израз на разместването на ценности в българската литература, но и един вид размисъл за съдбата на отделния творец. Във второто Е. Попдимитров визира и себе си, когато пише, че „даровитите представители“ на символизма са превъзмогнали лозунга за сливане на поезия и музика и са дали „безсмъртни лирически творби“.

Когато пише тази статия, Е. Попдимитров работи върху поемата — и теоретично, и на практика. Голяма част от статията е посветена на този жанр. Това влиза в обсега на нашето изследване, доколкото казаното за поемата изразява мнението на нашия писател за литературния процес по онова време.

Анализът на поемата започва със съпоставянето на най-малките единици в литературата и в музиката. В литературата това е думата, която е „условен израз (символ) на образ, представа, понятие, идея, отношение, дори и съдържание“. Думата не е еквивалентна на музикалния тон — гравидната единица на музиката, който „сам по себе си не изразява нищо“; само „съотношенията на тоновете ни въвеждат направо в емоции (а не в определени образи или идеи)“, музиката въздейства „съвсем направо върху нашата душа“. Музикалната идея е „повече от емоционален характер, а съвсем малко от познавателен“. Музиката няма нужда от словесни обяснения. Условните ком-

бинации от звучни думи без съдържание не творят поезия. Симфонията разкрива дълбоката същност на музиката.

Поемата наред с „музикалните елементи“ съдържа още „познавателни, емоционални, пластични, или идея, действие, настроение, форма“. Сложното взаимодействие на всички тези елементи води до въздействие на „поетична основа“. Малките, относително цели части на поемата не могат да създадат завършено художествено впечатление. Тази идея на Е. Попдимитров формално спори с Е. По, отричаш „Илиада“ и „Изгубеният рай“ като поезия, но по същество спори с идеи като тези, които намираме във „Фрагментът“: „Днес поезията е лирика. Епично творчество в поезията е една невъзможност. Защото съвременната психея не притежава епичната обективност на примитивните хомоерически времена. (Една забележка: Пенчо-Славейковата „Кървава песен“ е абсурден анахронизъм.) Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алюзия — асоциация, синтез, фрагмент.“⁴⁹ На субективно-лиричното, прогласявано от Г. Милев, Е. Попдимитров противопоставя обективно-епичното, срещу кратката лирическа форма се изправя разгърнатата поема. Тези две статии принадлежат към два различни етапа на нашия модернизъм.

По-нататък ще говорим за средствата, с които статията преследва критическите си цели — утвърждаване на поемата, обективно-епичното, земната действителност в разбиранията на третия етап на модернизма. Средствата са познати от ирационално-интуитивната естетика на символизма, но са префункционализирани.

Ще разгледаме ролята на интуицията при възприемането на краткото стихотворение в теорията на Е. По, както представя това Е. Попдимитров и на дългата епична поема според собствените разбираня на нашия критик. Казано иначе, ще видим, че Е. Попдимитров разбира психологическите критерии за оценяване на поезията в „Поетическият принцип“ в духа на Бергсон — поне на този вариант на френския философ, който намираме в студията на нашия писател „Естетиката на Бергсона“, появила се почти по същото време, както и статията.

За да разграничим идеите на Е. По за интуицията от бергсонизма, което му приписва Е. Попдимитров, ще разгледаме най-напред самите идеи на американския писател. И в това отношение той следва учителите си от шотландската философска школа. Когато говорим за тези идеи, трябва да се знае, че Е. По не е теоретизирал специално върху интуицията. Тези идеи са плод на съвременни научни реконструкции, изследващи общия интелектуален климат в САЩ по времето на писателя. Важността на шотландската философия в литературната критика се свежда до подчертаването на необходимостта от изследване на съзнанието на възприемачия⁵⁰. Според тази философия в човешкото съзнание има някакви естествени природни способности, благодарение на които е възможно интуитивно познание; човек познава някои неща, без да мисли върху тях. Това знание се нарича „общо усещане“ (common sense), тъй като всеки в известна степен го притежава. Непосредствено, като сетивно усещане, се познават красивото и доброто. У човека има „вътрешни“ сетива, наречени „вкус“ (taste) и „морално чувство“ (moral sense). През осемнайсети век действието на тези способности е обект на емпирични изследвания и изводите от тях са, че тези способности могат да се възпитават и развиват. Психологическите критици във Великобритания от късния осемнайсети век, широко известни и в САЩ през младостта на Е. По посредством големите отвъдокеански литературни списания, отхвърлят нормативните правила за създаване на съвършена литературна творба и анализират читателските реакции към творбата. Смятало се е, че чрез изучаването на реакциите към творбата могат да се извлекат дедуктивно, научно и с почти математическа точност принципите на красотата.

Критическата дейност на Е. По е в преобладаваща степен от такъв характер и почива на принципа за съответствията в строежа на света и човешкото съзнание. Американският поет критик примирява Нютоновата вселена на съвършената хармония и обър-

⁴⁹ Г. Милев. Т. 2, с. 147.

⁵⁰ Идеите на Е. По за интуицията представям по: R. D. J a c o b s. Poe, p. 19—34, 116, 405—406.

каната действителност, като в духа на романтизма поставя между тях твореца, който е един вид трансцендентален герой, спасяващ човечеството. Художникът не е по-велик творец от бога, но творението на бога е твърде голямо, за да бъде възприето от човека непосредствено. Художникът създава микрокосмос (творбата), която е подредена като Вселената и удовлетворява човешкото чувство за вкус, без да надхвърля човешките възможности за познание. Творбата е съвършена организация подобна на божествената вселена, но за разлика от нея може да бъде възприемана непосредствено, интуитивно. Непосредственото психическо изживяване на творбата и красивото предшествуват критическите размисли за тях. Психолозите на вкуса (в това число и Е. По) отделят голямо внимание на творбата като конструкция. Възприемането на конструкцията на творбата е едно от главните интелектуални удоволствия при общуването с изкуството.

Френологията е популярият вариант на шотландската философия, в нея физиологично, като външни форми на черепа, са екстраполирани отделните (дискретните) човешки способности, за които стана дума. В различните френологични системи броят на тези способности се е колебаел до няколко десетки. Френологията е била широко известна и в САЩ. Тя изтъква връзката между вселената и човека и дава на Е. По възможност по научен, както той е смятал, начин да защити телеологични предпоставки. Творецът-бог е създал света и човека. Той е искал човекът да познае красивото в природата и изкуството и затова го е дарил със специален орган за естетическо чувство. На човека изначално е дадена както причината за изкуството, така и крайната му цел — опознаването на красотата и бога. Критиката на Е. По прави опит да примери идеализма и материализма: в рамките на материалистичната психология се решава въпросът за интуитивната дейност на истината и красотата. Ценността на свръхрационалния опит Е. По доказва, поставяйки го в способностите на човешкото съзнание. Така този опит става естествен и поради това — необходим.

В „Поетическият принцип“ за интуиция специално не се говори. Е. Попдимитров обаче твърди, че в тази статия според Е. По „лиричната песен ни е достъпна направо, по интуиция“, а отделните кратки поеми в границите на голямата поема са „отделни интуитивни моменти“.

Тук се налагат някои предварителни разяснения. В „Естетиката на Бергсона“ Е. Попдимитров цели да изтъкне естетическите моменти във философията на французина⁵¹. Основно понятие в това изследване е интуицията, която е творческа по характера си и е „особено сетивно възприятие“⁵². В естетиката на Бергсон, както я вижда Е. Попдимитров, интуитивен творец са и философът, вникващ интуитивно в действителността⁵³, и художникът, вникващ интуитивно в материала, темата, предмета на изкуството си⁵⁴, и читателят (зрителят, слушателят), вникващ интуитивно в материалните възплъщения на творческата интуиция на художника, в „естетическите символи на изкуството“⁵⁵. Затова символите на интуицията, които подбуждат към ново преживяване на същия интуитивен процес, са или резултат на този процес (при философа и художника), или начална негова точка (при възприемателя на изкуството)⁵⁶. Поради това „под естетическа интуиция трябва да се разбира не само възприятие, но и творчество“⁵⁷. Това е различно от разбирането на Е. По за твореца и неговата публика. Според американския критик творец е единствено бог. Въображението на художника не е творящо, както смятат романтиците и американските трансценденталисти като Емерсън, а комбинаторно — то търпеливо създава съчетания, които вече са предпоставени от бога. Като цяло Е. По е чужд на романтичната идея за органичното единство на творбата и за света като тво-

⁵¹ Естетиката на Бергсона. Кюстендил, 1923, с. 3, 4, 17, 48—49, 62.

⁵² Пак там, с. 17.

⁵³ Пак там, с. 24.

⁵⁴ Пак там, с. 3, 7, 16, 23, 27—28, 53.

⁵⁵ Пак там, 28—30. (Подобна е ролята на възприемачия и у Г. Милев, който също изхожда от бергсонянски идеи — т. 2, с. 318.)

⁵⁶ Пак там, с. 31.

⁵⁷ Пак там, с. 28.

рящ се свят. Облегнат на шотландската просвещенска философия и естетика, авторът на „Камбаните“ елиминира Колриджианската опозиция въображение — фантазия (imagination — fancy). Естетиката на Е. По е принципино различна от естетиката на Бергсон, представена от Е. Попдимитров; българският учен обличава естетиката на французина с натурфилософията на Шелинг⁵⁸, от когото тръгват идеите на А. В. Шлегел и Колридж за органичното единство, а Е. По, както казахме, не е верен техен следовник.

Е. Попдимитров отхвърля лиричната песен като най-представителна проява на поезията, както уж смята Е. По, защото според нашия критик „в поезията не е единствен музикалният стих, който може да ни отведе към интуитивно вживяване“. За Е. Попдимитров вживяването в творбите на изкуството винаги е интуитивно. Въпросът е само в кои поетични творби то е най-обхватно и поради това — най-стойностно. „Художественото впечатление“ от късото стихотворение, от „лиричната песен“ е „мимолетно“, а от голямата поема — „широко“, „дълбоко и основно“, смята нашият критик. И, което е най-важно за позицията на Е. Попдимитров, въздействието на поемата, за разлика от въздействието на късото стихотворение, „почива на поетични основи, а не на изключително музикални“. Казано другояче, третият етап на модернизма (обективно-епичното, поемата) се утвърждава с критериите на интуитивното в Бергсонов смисъл, присъщи на отричания втори, символистичен етап (субективно-лиричното, краткото стихотворение). За Е. Попдимитров разликата между късото стихотворение и голямата поема е количествена — по обхвата на интуитивното въздействие. В естетиката на Е. По разликата е по-скоро качествена — творбите с определен размер са словесна поезия (изящно изкуство с отношение към вкуса), а без този размер не са. (В разграничението за степените на въздействието има известно отклонение от казаното от Е. Попдимитров за Бергсоновата естетика; там естетическата интуиция намира своя идеал в музиката⁵⁹. Това е още един малък пример за разликите между литературна история и критика.) Въпреки това отклонение, статията като цяло следва психологическите предпоставки в „Естетиката на Бергсона“ и това се вижда в ред второстепенни нейни моменти, сходни с мисли от брошурата за френския философ. По-нататък следват някои примери за това.

Приличат си определенията за художествената същност на музиката. В статията: музиката е „съотношението на тоновете“, които „въвеждат направо в емоции (а не в определени образи или идеи)“; музикалната идея е „повече от емоционален характер, а съвсем малко от познавателен“. В студията: музиката е „хармонията като сливане и взаимнопроникване на тоновете“⁶⁰.

Успоредяването на поемата и симфонията в статията напомня отбелязаната в брошурата широка употреба на музикални термини от Бергсон⁶¹.

В статията поемата се определя като комбинация от характеристики, включително и музикални, създаващи художественото ѝ въздействие. В студията по сходен начин е определен философският и особено поетическият език като творчество⁶². В контекста на критиката на Е. Попдимитров поемата става най-доброто възплъщение на поетически език. Туж нашият критик отново се отклонява от това, което пише за Бергсон. Французинът изтъква ролята на философския и поетически език като средство да се предаде конкретно неповторим, творещ се предмет като продукт на чистата психичност на философа, художника или възприемателя. В статията се подчертава познавателно-пластичното, идейното, действието.

На основата на идеите си за Бергсон Е. Попдимитров отхвърля психологическия критерий на Е. По за краткото стихотворение. Вместо „елементарната лирическа песен“, която създава „моментните лирически емоции“, нашият критик предлага положението, че „чувствата не са изолирани, а преливни състояния на духа“. В брошурата се казва,

⁵⁸ Пак там, с. 17.

⁵⁹ Пак там, с. 35.

⁶⁰ Пак там,

⁶¹ Пак там,

⁶² Пак там, 40—45.

че за психологията фактите на съзнанието са нахъсани, обособени, дискретни. Във философията на Бергсон, където всичко е подчинено на тласнето и взаимпроникването, „за интуицията духовните качества се взаимно проникват, преливат се едно в друго“⁶³.

В статията музиката и поезията не могат да се изравнят, защото изкуствата се различават по „област на въздействие“ и „изразителни средства“. По такъв начин се определя и изкуството в брошурата⁶⁴.

Да обобщим: тази малка статия на Е. Попдимитров е характерна за критическото мислене на третия етап на модернизма, защото във философско-естетически план се стреми да преодолее двоумирието (отхвърля субективно-лиричното, производно на отвъдната действителност и го заменя с обективно-епичното — производно на земната действителност), а в естетико-поетически план пред дифузия изказ (краткото лирическо стихотворение, равнозначно на музиката) предпочита компактния (поемата с нейния многокомпонентен език). В системата на модернизма преходът от втория към третия етап става, като се заменят стари елементи с нови (стихотворението с поемата) или старите (моменти от Бергсоновия интуитивизъм) се префункционализират.

⁶³ Пак там, с. 26.

⁶⁴ Пак там, с. 30, 50.