

## СЪДЪРЖАНИЕ

### ЗА СЪЩНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО

Д-р Кр. Кръстев

За тенденцията и тенденциозната литература.....3

Димо Кърчев

Тъгите ни.....41

Близкото минало.....77

Иван Радославов

Бодлер или Тургенев.....82

Гео Милев

Модерната поезия .....89

Против реализма.....101

Фрагментът.....108

Родно изкуство.....112

Иван Гроздев

Новото изкуство.....124

Йордан Бадев

За романа въобще и за българския роман.....144

Владимир Василев

Бараж от литературни формули.....159

Атанас Далчев

Изкуството като творчество .....250

### ИНСТИТУЦИОНАЛИЗИРАНЕ НА ПОЛЕТО

Д-р Кр. Кръстев

Българската интелигенция.....253

Димо Кърчев

Литературната критика.....263

Боян Пенев

Салонна критика.....272

Нашата критика /статия втора и последна/.....281

Гео Милев

Възвание към българския писател.....288

Боян Пенев

Нашата интелигенция /фрагменти/.....291

### Иван Шишманов

Задачи на литературната критика от психо-социологично  
гледище.....309

Иван Мешеков

Критикът като артист.....314

### ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА НА МОДЕРНОСТТА

Петко Славейков

Българската поезия .....317

Иван Радославов

Предговор към "Млада България".....353

Боян Пенев

Съвременната българска литература.....355

Иван Радославов

Българският символизъм.....367

Атанас Далчев

Размишления върху българската лирика след войната.....390

Иван Мешеков

Естетическата насока след войните.....397

Ляво поколение.....411

Владимир Василев

Поети на смирението.....465

Йордан Бадев

Писатели и поети след войната.....493

### НОВИ ПРОСТРАНСТВА

Иван Радославов

Градът .....506

Антон Страшимиров

Град и село.....515

Йордан Бадев

Градът и селото у българския писател.....526

Албена Вачева

Ликвидационни бележки .....530

## ГЛАВА ПЪРВА

### ЗА СЪЩНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО

#### ЗА ТЕНДЕНЦИЯТА И ТЕНДЕНЦИОЗНАТА ЛИТЕРАТУРА\*

Д-Р КРЪСТЬО КРЪСТЕВ

Без съмнение, тенденцията е съществувала всяко и тенденциозната литература не е липсвала даже в епохи на най-блъскав разцвет на „чистото”, „наивното” поетическо творчество. Ала не по-малко истина е, че същото може да се каже и за бездарното писателство и за развращающаятата литература. При все това, никой критик и никой мислящ човек не е твърдял, че в тоя факт вече се съдържа и неговото логическо оправдание, неговият *raison d'être*. И престъпленietо, па и онова, което е по-престъпно от всяко действие - подлостта на сърцето и низостта на характера - съществуват откак свят светува; но този факт е бил безсилен да налага чистите души и благородните сърца по-малко да се гнусят от тях или да престанат да ги чувствуват като свой личен позор и като позор общочовешки.

Без да считаме тия аналогии за нещо повече от прости аналогии, ний мислим, че те доста ясно рисуват колко нелогично би било всяко опитване да се доказва „необходимостта” на тенденцията или дори нейното право на съществуванie *ipso facto*, че тя всяка е съществувала. Напротив, ний имаме всички основания да считаме тенденцията за аномалия и за едно литературно заблуждение, даже ако би признали за безспорен факта, че немалко видни мислители и писатели са я одобрявали и са си служили с нея; че даже и въпреки това значително обстоятелство, че именно тенденциозната литература е служила (а в страни, лишени от политическа свобода, служи и днес) на великите културни цели на човечеството. Ний не пишем културно-историческа, а естетико-литературна статия и сме в правото си да игнорираме дори гледището на литературния историк, понеже въпросът, който ни интересува, е само

#### КУЛТУРА И КРИТИКА

Сборник, втора част  
Албена Вачева, съставител,  
следговор и научен редактор

Автори: д-р Кр. Кръстев, Димо Къорчев, Иван Радославов, Гео Милев, Иван Грозев, Йордан Бадев, Владимир Василев, Атанас Далчев, Боян Пенев, Иван Шишманов, Иван Мешеков, Пенчо Славейков, Антон Страшимиров

ISBN 954 - 680 - 292 - 1 (ч. II)

Университетско издателство “Неофит Рилски”

Благоевград 2003 г.

естетически и теоретически, а не историко-литературен. Но може би ще ни се възрази: отдавна се е минало времето, когато естетици и критици са си присвоявали правото да „дават закони“ и да „предписват“ било на поезията, било на другите изкуства, „какво и как да изображават или да не изображават“. Нашият отговор на това е, че то не се касае до нас. Нашата задача не е да „предписваме“ комуто и да било да не пише или да не чете тенденциозни произведения, а само да ги оценим от гледна точка на теорията, т. е. да дадем един критериум за различаване художествените елементи и похвати от нехудожествените и в заключение да укажем на някои примери от тенденциозност в нашата литература, за да престане най-сетне това смесване на художествено творчество с публицистика, на „волната“ и „безгрижна“ игра на поета - с практическите, материалните цели на политика, агитатора или превръстния просветител. А колкото е истина, че наивната вяра в способността на критиката да законодателствува е отдавна и безвъзвратно изчезнала, толкова истина е, че никога няма да изчезне правото на нашата мисъл, въз основа на едни или други свои общи идеи за природата и специфичните цели и задачи на разните деятельности на духа, да определя кои от техните индивидуални проявления са съобразни с нашите концепции за тях и кои не. Ний не се самооболъщаваме, че за въпроси от този род не са и възможни и логически доказуеми повече от една теория, защото ясно съзнаваме, че последната инстанция тук не са формалните логически операции, а ония положения, от които изхожда теоретикът или критикът. Ний нямаме никакво желание да поднесем на читателя някая крайност, подобна на тая, че никое друго отнасяне към тенденцията не би било разумно или научно, а искаме само да покажем кои съществени особености на изкуството тенденцията накърнява и по този начин, като унищожава най-характерното в художническата деятелност (онова, зарад което ний главно и единствено ценим тъй високо изкуството), косвено обезценява и самото него. Ний ще бъдем напълно доволни, ако можем да убедим читателя, че отрицателното отнасяне към тенденцията се налага от всяко по-дълбоко вникване в психологическата природа на изкуството, както и от всяко по-широко - философско, в най-добрия смисъл на тая дума - схващане на основните сили и потребности на духа, схващане, което изключва всяко прибързано и едностранично - партийно - тълкуване на фактите в полза на една или друга от школните доктрини - била тя

материализъм, интелектуализъм или емоционализъм. Колкото до евентуалния укор, че това би означавало да се въвеждат пак норми в естетиката и следователно да се „ограничава свободата на творческия гений“ - той укор не е никак трудно да се обезсили. Именно, ний мислим, че тенденцията не може нито да се осъждва, нито да се одобрява и препоръчва, без да се прибягва до норми. И трябва да си признаем, че за нас е непонятно как би могло да бъде другояче - как естетиката и литературната критика биха могли въобще да съществуват, без да признават едни или други норми. Историята на изкуствата все още може да се стреми към експликативния характер на природните науки като към своя най-висша цел, но това е възможно само за сметка на критиката, която й е разчистила пътя, като е помела и предала на забвение всичко, лишено от светия огън на вдъхновението, от печата на гения. Наистина, има едно гледище - и неговите партизани са най-многобройни между партизаните на тенденцията, за което оценката на литературни произведения не е деятелност от нормативно естество. То е гледището на щастливата простота, която счита своето не само за вярно (това, най-сетне, мисли всеки за своето), но и за единствено възможно и разумно; гледището, което мисли себе си нещо като природен закон, който е, който съществува обективно, знай от нас или не; гледището, за което е чуждо знанието и съзнанието, че *всички* наши възгледи от този род са обусловени от чисто индивидуални фактори и от общото състояние на науките в дадена епоха. Но това гледище, както читателят сам ясно вижда, е тъй божествено-наивно, тъй чуждо на всяко съмнение, без което никаква научна мисъл не е възможна, че без преувеличение може да се каже: никой версиран в предмета не би го призал за свое, нито въобще за гледище, което има право на научно дискутиране.

\* \* \*

Две са становищата, от които може да се разглежда - и осъждат тенденцията и тенденциозното творчество: едно *теоретическо* - от гледна точка на един възглед за природата и целите на изкуството - и едно *практическо* - от гледна точка на непосредственото впечатление, въобще на емоцията, която читателят преживява при възприемане, „съзерцаване“ на едно тенденциозно поетическо творение. Нищо обаче не ни пречи да съединим двете становища и да изтъкнем както теоретическите, така и практическите несъобразности, към които води тенденцията в изкуството.

Няма нищо по-лесно и по-естествено от това да си състави човек - или да приеме една чужда теория за „същността“ и целите на изкуството; но няма и нищо по-трудно от това да се докаже не че тая теория е единствено върната (това не може да се доказва), но поне, че тя действително обгръща съществените елементи и хармонира с всеизвестни факти из историята на изкуството. Наистина, върху никой естетически проблем от по-общ характер не съществува не само единодушие, но и какво да е единомислие, та естетиците са престанали и да обръщат внимание върху разногласията си. Но в този фундаментален въпрос, трябва с прискърбие да го признаям, естетиците сякаш просто не се и проумяват едни други - толкова е различен езикът, на който говори всеки от тях.

\*\*\*

Откак *M. Гюйо*, един от най-силните теоретически умове на Франция подир *Тена*, изложи - най-напред в *Problèmes de l'esthétique* (издадено в 80-те години на миналото столетие), а седне и в посмъртното свое съчинение *L'art au point de vue sociologique* (1892 год.) - и така блъскаво защити (против теориите на еволюционизма) тезата за непосредствената полза и значение на изкуството за живота (*théorie de l'expansion de la vie*), в теориите за изкуството бе настанило известно затишие. Причините на това не е трудно да се отгатнат. Първата е тая, че неговата теория действително отговаряше на търде разпространени и популярни възгледи по въпроса и беше толкова по-убедителна, че Гюйо не бе изпаднал в ония крайности, които са толкова обикновени в теории от тоя род. Ясно и със сигурна ръка той бе начертал границите между литературата и науката, философията и морала и бе установил докъде се простира правото на тия последните в поезията; и всичко това по един начин, който и днес не се нуждае от никаква поправка. Втората, повече историческа причина, е обаче тая, че, от една страна, немската метафизическа естетика отдавна бе изнемогнала и живееше само в спомените си за едно славно минало, вече мъртво за нуждите на съвременното изкуство, от друга - французската натуралистическа реакция против тая естетика бе казала чрез устата на *Тена* последната си дума. Новата естетика, изникнала върху основи, създадени от новата психология, едвам се зараждаше и не беше още тъй укрепната, за да каже своето ново слово. А само тя, само новата психологическа естетика, можеше да го каже. Съксала всички връзки със старата доктрина

естетика, оплодотворена от мощните вълни на еволюционизма, тя бе се еманципирада вече и от онзи натурализъм, който до неотдавна се считаше неразделен от него. И макар днес да е може би още търде рано да провъзгласяваме бързите завоевания на тая естетика за трайни приобретения на науката, но това не ни пречи да признаям, че нейните основни принципи действуват като също откровение върху всички ония, които са образували своите основни философски и естетически убеждения под изключителното влияние на новата психология и поради това са се чувствували еднакво чужди както на Хербарто-Хегелевските спекулации, така и на ултранаучните мъдрости на натурализма и на естетическия материализъм. От такова естество са на първо място тия три принципа, които имат пряко отношение към въпроса, който ни занимава:

1. Непосредствената цел на изкуството е да доставя специфичната *наслада*, по-общо *емоция*, която наричаме естетическа;
2. Извор на тая наслада не е нито „формата“, нито „съдържанието“, но отношението на дадена форма и дадено съдържание към съвкупността на нашите идеи за света и живота;
3. Изкуството не стои в никакво пряко отношение към нашите реални нужди и стремления, понеже онова, което то ни дава, не е действителност, а илюзия (технически термин: „илюзивна действителност“, „илюзивни чувства“).

Без съмнение, тия принципи не са нещо съвършено ново. Те са били изказвани кога с по-голяма, кога с по-малка ясност и решителност от мнозина естетици, особено през изтеклото столетие. Съвсем ново е обаче тяхното научно фундаментиране и тяхното систематизиране, т. е. подвеждане под един обединяващ принцип (принципа на *илюзията*), което извърши по един блъскав начин в своята най-нова книга тюбингенският професор по история на изкуството *Конрад Ланге*<sup>1</sup>, след като Карл Гроос (тогава доцент в *Gissen*) в своето „Въведение в естетиката“<sup>2</sup> бе се доближил значително до същите идеи.

1. Който знае каква досадна роля играят във всички книги и книжки върху изкуството декламациите за „въплъщение на идеала“, за „тържеството на правдата и доброто“ и др. под., той не може да не почувствува едно особено облекчение, че тия стари сантименталности, които всеки приказваше и никой не чувствуваши, най-сетне би доха пометени из естетиката. Ний днес вече не се чувствува задължени от

никакъв фалшив идеализъм да твърдим, че предмет на художествено въплъщение може да бъде само доброто, само „положителното“ и да вдигаме в недоумение рамене пред Шекспировия Яго или Ричард Трети, Вагнеровите дисонанси или Бъклуновите чудовища. Нищо обаче не ни тласка и към противоположната крайност - да прогоним идеала из изкуството и да провъзгласим безобразното, пошлото и подлото за единствено достоен за изкуството сюжет. Ний твърдим само, че в принцип изкуството е свободно да рисува и едното, и другото в границите, които сам геният си определя. А дали с успех или не, това ще зависи от множество други условия и лични качества на художника. Онова, което ний искаме от него и което именно считаме за непосредствена цел на изкуството, е: да ни *емоционира*, да бъде способно мощно да раздвижи фибрите на нашата душа и да ни накара много и много да преживеем и предчувствувааме. (Че той за тая цел трябва да се справи с множество технически искания, можем да оставим на страна, като нещо, което се разбира от само себе си. По-близкото психологическо характеризиране на тая емоция би ни завело твърде далеч и би изисквало задълбочаване във въпроси, които за проката ни задача нямат значение. Достатъчно е да изтъкнем като нещо безспорно, че тая емоция е във висша степен приятна (затова я и наричаме *наслада*) и че е специфично различна от насладата, която ни доставя коя да е друга дейност на духа: научната, етическата, религиозната или практическата. Дали е по-висша или по-нисша, остава един открит и, по нашето мнение, празен въпрос, тъй като всяка от тия дейности е еднакво важна и необходима за висшата култура на човешкия дух. Но да не се отклоним от същественото, от ядката на въпроса. А тя е, че изкуството емоционира, доставя наслада и няма никаква друга пряка цел освен да емоционира, да доставя наслада. Средството му за това е една мъдрия действителност, т. е. илюзивно, „привидно“ възпроизвеждане на реалния мир (от гледна точка на реалните нужди и интереси: една играчка), което обаче в естетическото съзерцание действува върху нас с една интензивност, не само равна, но често и по-голяма от интензивността, с която действува върху нас „същинската“ действителност.

2. Факт е, че и най-противоположни по съдържание произведения на изкуството възбуджат еднакво силни естетически емоции. И той факт, пред който естетиката досега сякаш е слепеяла, ни кара да признаям, че

съдържанието в неговата индивидуална природа е нещо безразлично за същността на изкуството. Не в тоя смисъл, че би могло да липсва всяко съдържание, а само в той, че всяко едно може да бъде заменено с друго. Докато старата естетика, като игнорираше едва ли не по-голямата половина от величайшите създания на изкуството, поставяше естетическата емоция в зависимост от едно или друго съдържание (обикновено етически и религиозни идеали), новата естетика твърди, че за теоретическо обяснение на художествената емоция картината на съдържанието е нещо индиферентно. А същото важи и за *формата*, понеже и формата се е менявала безкрай, тъй че всяка отделна форма, в която „се облича“ изкуството на един народ или епоха, е нещо временно и като такова - случайно. За пръв път в историята на науката се извършва един висш синтез на двете крайни и едностранични естетически доктрини, едната от които съзираще същността на изкуството в съдържанието, а другата - във формата, и се поставя на тяхно място учението, че и двете са само еднакво съществени и необходими *фактори* на естетическата наслада, обаче не ги изчерпват и, следователно, не могат да се считат за същински извор на тая наслада. Тоя извор е само *илюзията*, т. е. онова психическо състояние на преживяване като действително нещо, което в буквалния и обикновения смисъл на думата е недействително. Това преживяване е много сложен процес, но тук ще стига да отбележим само неговата зависимост от два фактора: 1-во, от отношението, хармонирането между формата и съдържанието и 2-ро, от по-голямото или по-малко съответствие на формата и съдържанието с нашия вътрешен мир, точно: с онзи образ за света и живота, който има индивидуума, с неговия „мироглед“. Едно велико теоретическо откровение, което - както всяко такова - ни се представя сега твърде просто и самоочевидно - навсярно, защото дава естествено и лесно обяснение на много игнорирани или едностранично смутолевяни факти из живота и историята на изкуството. Ако разкази, пълни с приключения, противоречащи даже на природните закони, казва Конрад Ланге, комуто всецяло принадлежи честта за това откровение, доставят наслада на детето и на малкообразования човек, причината на това не е, че такова съдържание е естетично само по себе си. Ако Шекспировият Хамлет или Гетеевият Faust доставят такава наслада нам, то и това не произтича от туй, че тия високи идеи и дълбоки чувства са сами по себе си естетични, нито от туй, че те са ценни в

етическо или в културно отношение, защото все тъй интензивна наслада доставят и Мефистофел, и Клавдий, и Гилденщерн с Розенкранца, макар че идеиното и емотивното съдържание, което поетът е въплътил в тях, е пълно отрицание на въплътеното във Фауста и в Хамлета. Същото е с формата, тъй като никоя форма - като наченем от мелодичния стих на едно поетическо произведение и свършим с разкошните и блестящи краски на една картина - няма абсолютна естетическа цена, не е пригодна за всяко, а само за известно съдържание. На детето доставят наслада приключенията или грубите и неправдоподобни картини, на необразования читател (който може да бъде и „университантин“) - сензационните романи, защото *tova* съдържание и *tая* форма съответствуват на *тяхното* представление за света и живота и защото техните потребности от преживяване на по-дълбок психически живот са нищожни или никакви. Ний, който търсим в изкуството не възпроизвеждане на външности и на физически черти на битието, а на неговия по-дълбок смисъл, можем да се емоционираме само от произведения, които удовлетворяват нашите психически ламтения, отговарят на нашия мироглед. Всяко по-значително изменение в нашето съващане на природата и на живота - каквото е на първо място това, което се извършва при прехода от детска към юношеска и от юношеска към зряла възраст - се отражава и върху нашата естетическа възприемчивост. Което е възхищавало детето, няма да възхищава и юношата и не много от творенията на изкуството, които са привеждали във възторг юношата, ще действуват по същия начин и върху зрелия мъж. Не по-малки са различията, които съществуват между отделните епохи, общества и обществени слоеве, както и между отделните индивидууми от една възраст, епоха и общество. И ако при все това има произведения на изкуството, които са емоционирали в продължение на столетия най-различни общества и индивидууми, това нито противоречи на принципа, нито въобще представлява от себе си нещо странно и непонятно в психологическо отношение: между обществата и индивидуумите съществуват не само различия, но и най-дълбоки психически общности. Художници, които покрай временното и условното са въплътили и общочовешкото - чувства и идеи, неразделни от живота на духа в най-различни зони на земята - ще живеят, докогато в човешкия род съществува разбиране за глъбините на душевния живот и чувство за естетичното.

3. Че изкуството не стои в никакво директно отношение с нашите реални нужди и интереси, че то, с други думи, няма за задача да удовлетворява нито научните потребности на духа, нито неговите ламтения за нравствени и религиозни идеали, нито пък социалните и политически стремления на гражданина, е една истина, която на практика, ако можем така да се изразим, всяка е била признавана; но затова пък на теория толкова по-често и по-настойчиво се е отричала. Първият зародиш на тоя принцип трябва да се търси в абстрактната дефиниция на Канта: „Schon ist was ohne interesse gefällt“ („хубаво е, което харесваме безкористно“). Но едвам онова вдълбочаване, което внесе Шилер в този принцип, му създаде по-голяма известност и значение за естетиката. Особено важно бе обстоятелството, че Шилер, чиято поезия е поезия на идеали, който следователно е гледал на нея като на едно свято оръжие за най-възвищени цели, е изповядвал теорията за практическата „негодност“ (да употребим най-силния израз) на поезията и изобщо на изкуството. Едно бляскаво доказателство, че да се счита изкуството извън - или по-горе - от дръзгите на живота, не значи нито да се унижава то (никой не е мислил за изкуството по-високо от Шилера), нито да се провъзгласява за излишно и непотребно в ансамбъла на нашата духовна култура. Собствено, въпросът - от психологическо, па и от метафизическо гледище - е една баналност: щом е бесспорно, че изкуството почива на илюзия; щом естетическите емоции са съществено различни от „неестетическите“, т. е. реалните, действителните, вратоломните; щом, следователно, на събитията, които изобразява изкуството, и на чувствата, които чрез това възбужда в нас, липсва - как да се изразим! - „материалната“ неотвратимост и безвъзвратност на физико-биологическото битие: то е просто самоочевидно, че за никакво пряко въздействие на изкуството върху живота, за никакви каузални отношения между тях не може да става дума. Че това не изключва най-велико косвено въздействие или влияние, това е не по-малко очевидно и никой мислящ естетик не го е отказал. Но в своята опозиция против първите естетически домогвания на еволюционизма, против Грант Алена и особено Спенсера, който пръв извлече из забвение Шилеровата теория („Един немски автор, чието име не помнях вече“, бе писал той в своята Психология), М. Гойо бе направил най-сериозния опит да докаже, че изкуството само тогава заслужава името си, когато изобразява и следователно (по неговото съващане) разсажда,

разпространява най-ценни в етическо и социологическо отношение чувства и идеи. Но това е най-малко една едностраничност, която не казва нито половината от истината: какво е положителното социологическо действие на великите злодеи, често тържествуващи, а в никой случай нестраждущи така и толкова, колкото великите идеалисти - и в живота, и в поезията? Друго: какво право би имали - от тая гледна точка - да се числят към изкуството ония перли на лирическа поезия (като Гетеовите, Хайневите, много от Пушкиновите и др.), които, мерени с мащаба на *материалните* нужди на живота (в най-широката смисъл на тая дума), представляват една безконечно малка, за да не кажем никаква величина? Между това тия лирически перли ще останат извор на най-мощни естетически емоции - те всяко са били високо ценени от естетици и литературни историци, и никакъв сериозен опит да се изключат из областта на изкуството до днес не е направен. Трето. Има няколко изкуства (музика, танц, архитектура, някои видове от живописта и скулптурата), в които не може да става дума за никакво идейно съдържание и които поради това не могат и да имат никакво социологическо действие. Прочее, Гюйо е смесил културно-историческото с естетическото гледище и частта - с цялото. При все това спрямо *Спенсера* и неговата школа той беше в известно отношение прав, тъй като те или съвършено игнорираха литературно-естетическата страна на въпросите, или пък бяха бессилни да й дадат каквото и да било научно обяснение. Изключително психолози-теоретици, боравещи само с най-общи - метабиологически - принципи, те не са могли да имат ни разбиране, ни чувство за специфично-естетическото и са искали чрез най-общите формули да замествят самото съдържание, за което се касае, чрез рамките - самата картина. Едвам най-новата фаза на еволюционната естетика, която представя Ланге, е свободна от тоя укор. Еволюционист от глава до пети, Ланге е в същото време и естетик, и дълбок психолог-практик. Антипод и в своята изходна точка, и в своя метод - на Фолклета, той притежава неговото тънко и живо естетическо чувство. Затова, въпреки всички отделни различия, много от техните основни идеи се посрещат: и тук, и там често психологически релативизъм, съчетан с естетическа нормативност; и тук, и там илюзия (*Schein* = привидност у Фолклета), друг мир, възвишаване над неволите и рабската зависимост от неумолими действителности и т.н. В резултат: една нова наука с общи основи при най-различни индивидуални

надстройки. Основните принципи на тая именно наука искаме тук да приложим върху специалния литературен въпрос: тенденцията в поезията.

Вече от изложеното дотук е, вярваме, доста ясно положението на въпроса; при все туй ний ще направим едно по-детайлно осветление. Понапред обаче трябва да определим по-отблизо, какво собственно наричаме тенденция, а след туй да укажем изрично какви чужди елементи внасят в изкуството и какви несъобразности създават.

И едното, и другото ще направим в една втора статия.

## II.

„Прочетох мнението Ви за разказа ми. Поезия без тенденция е годна само за ония, които се уrigват сито и са доволни от живота. Аз я ненавиждам. Обичам поезия, която буди мислите и прави революции в главите, без да пренебрегва художеството, а не само... да спомага при смиланието на храната. Почти половината от живота си съм прекарал в нужди, мъки, жестоки изпитания и разочарования. Поезията ми, следователно, не може да бъде чорбаджийска. Да, аз обичам поезия, която зачеква болни социални въпроси и настоятелно иска разрешението им“.

### *Из едно частно писмо*

Тенденциозни наричаме ония произведения на изкуството и специално на поезията (тъй като в другите изкуства тенденцията или съвсем не е възможна, или пък не играе никаква значителна роля), в които авторът не се задоволява с това да „нарисува“, да „изобрази“ живота (по-общо: действителността) така, както тя непосредствено се отразява в неговото художническо съзнание, но се домогва освен това и да наложи на читателя едно или друго *мнение за живота*, едно или друго *тълкуване* на неговите проявления. Тенденциозният писател не се ограничава да ни каже: „Ето една картина на живота; съзерцавайте я, пленявайте се или се отвръщайте от действителността, която ви представям, но се наслаждавайте от нейното отражение в моето изкуство и не го смесвайте с кипящия в тая минута реален, действителен живот.“ Не, тенденциозният писател освен това иска да спечели читателя за едно или друго течение в живота на своето време, за една или друга група, едни или други интереси - национални, социално-политически, икономически, котерийни; той иска да пледира за или против едно или друго схващане явленията на живота, за или против една доктрина, както прави един публицист или един човек

на науката. Само че той не прави това по обикновения, дискурсивния начин на излагане или оборване на чуждите мнения, а като ни рисува живота тъй, че самият живот уж да доказва, resp. оправдава неговите и да оборва чуждите възгледи. Тенденциозният писател се стреми винаги да може да ни каже: „На, вижте - *самият живот* ви потвърждава това, което аз твърдя и вярвам.“ Той не се обръща, значи, само към нашето съзерцание, нашата интуиция, като ни оставя свободни да си изтълкуваме както ний намерим за добре нарисуваната от него картина на живота; не, той иска да влияе и върху нашия разсъдък - само не чрез аргументи, които да ни убедят в истинността на онова, което той проповядва, а (ако може тъй да се каже) чрез комбиниране на подходящи за целта му примери, т. е. случки и характеристи. От тия разяснения е ясно, че тенденциозната литература си присвоява правата на науката да тълкува или да обяснява явленията, без обаче да си налага ония задължения, без които науката не е наука, а произволна и фантастична игра с фактите, лищена от всяко обективно значение.

Обикновената дефиниция на тенденцията и на тенденциозното, повтаряна често в учебници и в популярни естетически книжки, е неточна и непълна. От една страна, тя не обгръща всичките крайно разнообразни форми, в които обича да се крие тенденцията, а от друга страна - приписва тенденциозност на някои видове на поетическото творчество, които никога и от никого не са били считани за такива. Тя гласи: „Тенденция има там, където авторът се домогва да прокара в своето произведение, и то от свое име (като се намесва във вървежа на събитията), един или други възгледи върху живота и въобще там, където в едно творение на изкуството се говори за работи, нестоящи в непосредствена връзка с неговата фабула или съдържание.“ Както всяка неточна дефиниция, тя е едновременно и много тясна, и много широка. С такава една дефиниция, очевидно, не се обгръщат ония тенденциозни произведения, в които авторът не излиза налице - било защото техниката не му позволява това (като е във всички тенденциозни драми), било защото неговото художническо чутие му налага това ограничение (като е в много от тенденциозните романи, повести и разкази, и то в по-добрите и най-добрите от тях). Друго: тая дефиниция заплашва да обвини в тенденциозност цялата лирическа поезия, в която най-често поетът говори от свое име, изказва свои лични чувства и убеждения. Това обстоятелство ни налага да дадем малко по-

друго определение на тенденцията, което да съдържа само отличителните признания, без да се докосва до въпроса за начините, чрез които поетът може да внесе тенденциозния елемент в своето творение. Без съмнение, да определим тоя начин или, по-вярно, тия начини (тъй като не може да се говори само за *един* вид тенденциозност, а трябва да различаваме няколко вида), ще бъде нашата най-важна задача, но тая задача образува една материя за себе си и не трябва да се смесва с фиксиране на логическото съдържание на понятието, като такава ний предлагаме следната дефиниция: „*Тенденциозни са ония творения на поезията, в които авторът си служи със средства на поезията, за да доказва или да оборва една теза*, в които той по един или друг начин влиза в ролята на публициста.“ Тая дефиниция има, очевидно, това преимущество, че не предрешава нища относително начините, чрез които поетът може да внесе тенденцията в своето творение, нито пък провъзгласява за признак на тенденциозност такива особености, които са съвсем случайни и се срещат само в някои, и то в нехудожествените тенденциозни произведения на поезията.

Много и различни са начините, чрез които може да се внесе тенденциозност в едно поетическо произведение. Да се изброят всички тия начини би било и трудно, и безценно. Следните четири основни типа ще бъдат, мислим ний, достатъчни, за да се обхватят най-главните проявления на тенденцията.

1. Поетът може от свое име да „пледира“ за или *против* един или други възгледи, идеи и явления на живота - тенденция в *тесен* смисъл. Тая форма на тенденцията имат предвид обикновено както нейните привърженици, когато я възхваляват като полезна за социалните и изобщо културни цели на обществата, така и нейните противници, когато я осъждат като отрицание на изкуството. Литературните произведения с тенденции от тия род всъщност не са произведения на изкуство и на поезия, а са публицистика, която се е заблудила в чужда област, която не е умела или не е искала да си избере съответствената форма.

2. Поетът може обаче да прояви тенденциозност и само чрез тенденциозно развитие на събитията. Тоя вид тенденция има това преимущество пред първия, че авторът не натрапя на читателя своите убеждения или тълкувания на живота така грубо, така направо (публицистически), както в първия, а „по-респектабелно“ и само косвено.