



КРЪСТЬО ГЕНОВ

ВЪПРОСЪТ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД НА ДИМИТЪР ПОЛЯНОВ

1

Между големите проблеми, които стоят пред нашата литературна наука днес, особено важно място заема проблемът за зараждането, формирането и развитието на социалистическия реализъм в българската литература. И това е напълно естествено. Защото с разрешаването на този проблем е тясно свързано по-нататъшното развитие на цялото ни съвременно литературно изкуство. Ето защо вече ред години литературни теоретици, критици и историци отделят специално внимание на този проблем. И не случайно техните усилия все по-определено се насочват към изясняване същността на художествените методи, с които си служат пролетарско-революционните поети и писатели — тъкмо там, гдето се крие самата сърцевина на проблема. За овладяване на тази трудна област в една или друга степен допринасят работите на Георги Бакалов, Тодор Павлов, Пантелей Зарев, на съветските литературоведа Дмитрий Марков, Николай Кравцов и др.

Преди всичко в нашата и съветската литературна наука и критика няма спор по въпроса, че у нас методът на социалистическия реализъм се формира в резултат на определено социално-историческо, идейно-политическо и литературно развитие — в неразривна връзка с растежа на класовото съзнание и борби на българския пролетариат под ръководството на комунистическата партия, под влияние на Великата октомврийска социалистическа революция и на младата съветска литература (в началото — главно от творчеството на Максим Горки). Като пионери на пролетарско-революционната литература в България се налагат Димитър Благоев — в областта на теорията и критиката, Димитър Полянов и Георги Кирков — в областта на лиричната поезия и белетристиката. В историко-литературно отношение Полянов и Кирков стоят в най-близка родствено-генетическа връзка със социално-революционните традиции, установени в българската литература от Любен Каравелов и Христо Ботев, както и с критическия реализъм на Алеко Константинов и Стоян Михайловски. С творческата си дейност Димитър Благоев, Димитър Полянов и Георги Кирков дават облика на първия — „пропаганден“ — етап от развоя на нашата пролетарско-революционна литература (до края на Първата световна война). Поезията на Христо Смирненски означава нейния втори етап — с проявление на социалистическия реализъм като нов метод в националната ни литература.

По тези най-общо набелязани въпроси има вече пълно единоми-
слие сред българските и съветските литературоведи-българисти. Съ-
сем не са малко обаче въпросите, по които все още съществуват един
или други различия и разногласия. Между тях е и въпросът — пред-
мет на настоящата статия: какво представлява по своята същност ти-
пичният за Димитър Полянов художествен метод. Изясняването на този
въпрос ще позволи да се види по-правилно в каква връзка стои той с
предхождащите го художествени методи и каква роля играе при фор-
мирането на метода на социалистическия реализъм в българската лите-
ратура.

Преди да пристъпим към изясняването на този спорен въпрос, на-
мираме за необходимо да набележим в теоретичен план онези принци-
пи положения, без чието съблюдаване не може да бъдат достатъчно
резултатни усилията за изясняване същността на Поляновия художествен
метод.

В многобройните си проникновени изказвания по въпросите на ли-
тературата корифеите на марксизма-ленинизма дават ясно да се разбере,
че същността и значимостта на реалистичното литературно изкуство те
виждат преди всичко в това — доколко писателят възсъз-
дава „типични характерни“ в съответни живи, индивидуални образи
(„личности“), при съответна, също така „индивидуално“ дадена типич-
на обществено-житейска обстановка. Именно затова те не одобряват пред-
ставянето на литературните герои като „рупори на духа“ и настоятелно
препоръчват на писателите шекспировското жизнено-изобра-
жение, в смисъл „всяко лице“ да представлява от себе си „тип, но
заедно с това и напълно определена личност“.¹ Както е известно,
самият Ленин все така изрично напомня, че реалистичното (и особено
с комунистически дух) произведение трябва да изобразява „класови ти-
пове“, но при условие писателят да не забравя, че „тук целият въпрос
(„весь гвоздь“) е индивидуалната обстановка, в анализа
на характерите и психиката на дадените типове“.² Характе-
ризирайки литературата на „бъдещето“ (т. е. на социалистическия ре-
ализъм), Енгелс предвижда в нея „пълно сливане на голяма идейна дъл-
бочина, на осязнат исторически смисъл“ „с шекспировска живост и дей-
ствителност“.³ Горки изрично подчертаваше, че „за материал на художестве-
ната литература служи човекът с цялото разнообразие на неговите
стремежи, деяния — човекът в процеса на неговия растеж или
разрушение“.⁴ Действително „наличието на новия научен мироглед
е важна, но не е единствена предпоставка за възникване на но-
вия художествен метод“ (т. е. на социалистическия реализъм).⁵ Или
както с други думи изразяваше същата мисъл Алексей Толстой — „да
се разбере, да се усвои (света — б. м. К. Г.) политически, още
не значи да се усвои художнически“.⁶ Щом това е така, логи-
чески следва, че художественият метод стои в дълбока генетическа връз-
ка тъкмо с характера на онзи исторически конкретен „човек“, на онзи

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Избранные письма. Москва, 1948, стр. 394, 405.

² В. И. Ленин. Сочинения, том 35. Москва, 1950, стр. 141.

³ К. Маркс и Ф. Енгелс об искусстве, том I. Москва, 1937, стр. 29.

⁴ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, том 27. Москва, 1953, стр. 254—255.

⁵ История русской советской литературы, том I. Москва, 1958, стр. 13.

⁶ А. Л. Толстой. О литературе. Москва, 1956, стр. 143.

социално обусловен „тип“ — „индивид“, от чийто мирогледен и житейско-естетически зрителен ъгъл се извършва „художественото усвояване на света“.

Когато се говори днес например за историческото значение на социалистическия реализъм, обикновено се казва така: „той създаде образа на новия човек“ и в това се заключава неговото велико „естетическо“ завоевание.¹ И това безспорно е истина. Но още по-безспорна истина е обратното — че именно обликът на „новия човек“ в нашата епоха „създаде“ метода на социалистическия реализъм. Защото тъкмо той, този „нов човек“, дава на художествения метод своето жизнено, исторически ново, мирогледно-естетическо светоотношение, своя нов начин на „художествено“ усвояване и изменение на света. Действително „художественият метод се явява аналог на предмета на изкуството“.² Ако „новите идеи“ — конкретно идеите на комунизма — пораждаха автоматически „новия“ художествен метод — на социалистическия реализъм, тогава можеше да се очаква още „Комунистическият манифест“ да е станал пряка основа за формирането на социалистическо-реалистическия метод. Нещо повече. Отдавна е известно, че поети като Георг Веерт (1822—1856), Георг Хервег (1817—1875), Фердинанд Фрайлиграт (1810—1876), Хайнрих Хайне (1797—1856) и други още преди сто години са се намидали повече или по-малко време под непосредното идейно-политическо влияние на Маркс и Енгелс. Веерт, Хервег и Фрайлиграт са били членове на Марксовия „Съюз на комунистите“ и близки, ревностни сътрудници на неговия боеви орган „Нов Рейнски вестник“ (1848—1849). Твърде показателен е фактът, че още през 1842 г. Георг Хервег („първият немски поет, когото Маркс и Енгелс ръководят идейно, стремежи се да го изведат на пътя на социалистическата лирика“) написва своето бележито стихотворение „Партията“, в което за пръв път се манифестира идеята за комунистическа партийност на пролетарската поезия. Тук има стихове, които звучат просто като съвременни:

О, партию моя, ти си горда основа
и майка на безбройни бляскави победи! . . .
Разединените знамена на всички вечни помисли
трябва да принесем към знамената на партията. . .

И въпреки това, всички тези и други като тях поети си останаха само „ранни предвестници“ на социалистическия реализъм. Защото, както с право забелязва Александър Димшиц, в тяхно време „този герой едва що излизаше на историческата арена“, все още не бе разкрил в конкретни жизнени форми и комунистическа революционна борба своя нов човешки облик.³

Изобщо новите, комунистическите идеи играят решаваща роля за осъзнаване на пролетариата „като класа за себе си“, за формиране съзнанието на „новия човек“ — исторически герой на нашата епоха, но те обуславят раждането на новия художествен метод — на социалистическия реализъм, тъкмо посредством цялостното въздей-

¹ Вж. напр. А. И в а щ е н к о. К вопросу о критическом реализме и реализме социалистическом. В сб. Проблемы реализма в мировой литературе. Москва, 1959, стр. 377.

² Ю. Б о р е в. О природе художественного метода. Сп. Вопросы литературы. Москва, 1957, кн. 4, стр. 61.

³ А. Д ы м ш и ц. Литература и народ. Ленинград, 1958, стр. 68, 74, 30—31.

ствие на този „нов човек“ като реално съществуващо вече в живота, в революционната практика. (Може би по най-убедителен начин тази истина се доказва от творческата история на Горкиевия роман „Майка“ — първата и класическа творба на социалистическия реализъм не само в руската, но и в световната литература).¹ Без да си дават ясна сметка за този процес, някои наши (и не само наши) теоретици и критици до неотдавна споделяха опростителското схващане, че щом един писател приеме комунистическата идеология, пише за работническата класа и ратува за тържеството на социалистическия идеал — този писател е непременно социалистически реалист или най-малкото в неговото творчество са налице поне „основните елементи“ на метода.

Тук ние се срещаме с въпроса за комунистическата партийност като историческа категория. Съвършено прав е Тодор Павлов, когато я определя като „основен принцип на нашето социалистическо-реалистическо изкуство“, като „същностно-специфична черта“ и „душа“ на съвременната наша литература и изкуство изобщо.² Но въпреки казаните в тази насока правдиви мисли в негови работи, както и в статии на Пантелей Зарев, Емил Стефанов и др., въпросът за комунистическата партийност именно като историческа категория не е поставян у нас в цялата му сложност. Необходимо е да се установят и квалифицират измененията, които се извършват в съдържанието и формите на комунистическата партийност през различните етапи от развоя на социалистическата литература, а също така и в творчеството на отделните нейни представители. Защото наистина от някогашното „класово“ стеснено („тесняшко“) нейно схващане до днешното ѝ „покриване“ с ленинското понятие за народност е извървян твърде дълъг път. Естествено, въпросът тук съвсем не се свежда само до идейно-политическите изменения в съдържанието на категорията комунистическа партийност. Налага се тези изменения да се поставят в съответна вътрешна връзка с развитието на художествения метод у писателя, да се осветлят в тяхното диалектическо взаимодействие с измененията в тематиката, жанровете, системата на образите, стила, езика, най-сетне с извършващите се промени във възгледите на писателите за литературното наследство и неговото практическо използване в изграждане на новата, социалистическа литература. Тогава ще стане възможно да се определи по-конкретно и това — в кой момент от развитието на комунистическата партийност се формира методът на социалистическия реализъм с неговите основни черти (като това определяне се прави не само въз основа на теоретични разсъждения, а и на съответен конкретен литературен анализ).

В своите усилия при изясняване характера на Поляновия художествен метод обикновено авторите пренебрегват необходимостта да дефинират схващането си за същността на художествения метод изобщо и по-специално — на романтизма и реализма. Впрочем едва ли може сериозно да се защити такъв подход към подобен род проблеми. Като най-верен отправен пункт в това отношение и ние считаме определеното на Тодор Павлов — че „всеки метод, в това число и художественият

¹ Вж. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, том 7. Москва, 1950, стр. 529—536; Д. М. Левоневский. Семья Золомовых. Ленинград, 1948 (книга за първообразите на главните герои в Горкиевия роман).

² Т. Павлов. Относно партийността на литературата. Сп. Литературна мисъл, 1960, кн. 3, стр. 6.

метод, е субективно отражение на обективно-реалните неща и явления“, че за разлика от философските, научните и други методи художественият метод има „естетически“ характер, т. е. отразява по специфичен „творчески“ начин действителността в социално-исторически обусловени по същност художествени образи и картини.¹ Следователно на практика художественият метод трябва да се определя въз основа на онзи ръководен „творчески“ идейно-познавателен-естетически принцип, съобразно с който писателят концептира художествения образ, чрез който иска да внуши своето разбиране за „истината“ на живота. Литературната история ни дава от друга страна множество доказателства за това, че художествените методи не се явяват „в чист вид“, идеално обособени и независими от останалите, съществуващи методи. Повече или по-малко, в едно или друго отношение те си влияят, проникват се или се смесват в развитието си, отхвърлят едни, възприемат други черти от предходни методи, явяват се в различни, понякога твърде сложни модели и форми. Не са малко случаите с писатели, които в различни моменти от развитието си и даже едновременно творят по различни художествени методи. Известна е мисълта на Горки, че за редица класици (като Балзак, Гогол, Тургенев, Толстой и пр.) „трудно“ би могло да се определи „с достатъчна точност, какви са те — романтици или реалисти“, тъй като у такива писатели „реализъм и романтизъм са всякога като че ли съединени“.²

Особено сложен е въпросът за модификациите на романтичния тип художествено творчество. Не без основание още Белински търсеше неговите проявления не само в литературата на 18—19 век, а и в средните векове (на Изтока и Запада), та дори и в античната древност. Великият руски критик имаше твърде ясни догадки, че „романтизмът“ също преминава „историческо развитие“.³ Действително, както мъдро предупреждава Тодор Павлов, „изкуството в своето развитие е винаги по-сложно, по-богато, по-многогранно от всяка теория за него“.⁴ Ето защо процесът на това развитие съвсем „не трябва да се разглежда като праволинеен, без всякакви зигзаги, без всякакви противоречия и даже връщания назад“. Най-сетне трябва да не се забравя, че наистина „във всяко изкуство без изключение, наред с надстроечно-идеологическите страни, може да се посочат и редица елементи или моменти, които имат ненадстроечен характер и значение“.⁵ Крайно показателни в това отношение са твърденията на съветски литературоведи, че „романтичното изображение е една от формите на утвърждаване истината на социализма“, даже и на съветското строителство по пътя към комунизма.⁶ Неведнъж в последните си статии Тодор Павлов изразява мисълта, че „при определени условия“ и днес в света романтизмът „може да се развие било като прогресивен, било като реакционен романтизъм“; че „не е изключено дори в СССР и други социалистически страни отделни автори, било в даден период от своето творческо развитие, било в цялото си твор-

¹ Т. Павлов. Относно партийността на литературата. Сп. Литературна мисъл, 1960, кн. 3, стр. 14 и др. Също — брошурата му За метода изобщо и частно за художествените социалистическо-реалистичен метод. София, 1956, стр. 16.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, том 24, стр. 471.

³ В. Г. Белинский. Избранные произведения. Москва, 1947, стр. 311 сл.

⁴ Т. Павлов. Основни въпроси на естетиката, том първи. София, 1949, стр. 3.

⁵ Т. Павлов. Некоторые методологические вопросы эстетики. В сб. Проблемы эстетики. Москва, 1958, стр. 35, 16.

⁶ История русской советской литературы, том I, стр. 43.

чество, да се окажат романтици, т. е. да стоят на позициите на романтизма и особено на прогресивния романтизъм.¹

Нищо чудно, че по въпроса за реалистичния и романтичния метод неотдавна излезе с нова теза и известният съветски теоретик на литературата Леонид Тимофеев. Напускайки предишното си схващане за „стро-го“ историческия характер на художествените методи, в новата си теза той изхожда от положението, че литературното изкуство се изиявява изобщо „с две основни особености, произтичащи от самата му природа“, а именно — с двоякия си стремеж да „възпроизвежда“ и да „пресъздава“ действителността. „Възпроизвеждащото начало“ според него се основава на „стремежа да се покажат явленията на действителността тъкмо такива, каквито съществуват в самия живот“, докато „пресъздаващото начало“ се налага от склонността на художника малко или много „да се отклонява от непосредствената вярност на действителността“.² Тези две „основни особености“ на литературното изкуство (а и на изкуството изобщо) Тимофеев определя съответно като „реалистичен тип творчество“ и „романтичен тип творчество“. Затова „наред с понятието метод“ (реалистичен и романтичен), той предлага да се въведат в науката понятията „реалистичен и романтичен тип творчество“, които „в най-разнообразни форми и съотношения ще се проявяват в който и да е метод, възникващ в процеса на литературното развитие“.³ Макар така набелязаната теза на Тимофеев да съдържа някои недоизяснени положения и да се нуждае от още доказателства,⁴ общо взето тя прави опит за разчупване рамките на схематизма и догматизма в тази мъчно изяснима област. Не може да има съмнение, че като метод в течение на 18—19 век — с присъщите му специфични, типологични черти — романтизмът е неповторимо, конкретно-историческо явление. Но от това не следва, както вече се каза, че романтичното виждане при определени други обществени и субективни условия не може да се изяви и в други модификации, чрез друг комплекс от най-основните си признаци да породи едни или други подобия на известния вече, класически романтичен тип художествено отражение. От това схващане очевидно изхожда и съветският литературовед Д. Ф. Марков, за да изгради тезата си за наличието на революционно-романтичен метод (върху социалистическа идейна основа) в творчеството на Полянов и Смирненски — теза, която заслужава сериозно внимание.⁵

Според съвременната марксистко-ленинска литературна наука реалистичният тип художествено обобщение е такъв творчески подход към

¹ Т. Павлов. Реализъм и романтизъм. В. Народна култура, бр. 27 от 12 юли и бр. 29 от 19 юли 1958 г. Вж. също статията му Относно партийността на литературата, сп. Литературна мисъл, кн. 3 от 1960 г., стр. 18.

² Тук се касае не за творчески изменения в обикновения смисъл на думата — като художествена типизация, идеализация и пр., а за особен тип емоционално-фантазно художествено пресъздаване на действителността, при което изобразяваните характери и картини добиват повече или по-малко условно покритие с тази действителност.

³ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Москва, 1958, стр. 87, 93, 95. Срв. също В. И. Сорокин. Теория литературы. Москва, 1960, стр. 264.

⁴ Необходимо е на първо място да се определят общите и специфичните признаци на понятията художествен метод и тип художествено обобщение, както и да се проучат измененията в тяхното съотношение в процеса на литературното развитие.

⁵ Вж. студията му Проблема социалистического реализма в болгарской литературе, Москва, 1958; също нашата статия Творчески път и художествен метод на Димитър Полянов, сп. Библиотекар, кн. 9—10 от 1958 г. стр. 35.

действителността, при който писателят постига изображение на „типични характери при типични обстоятелства“ заедно с правдивост и вярност на жизнените (също съответно типизирани) подробности, разкрива ги в естественото им развитие и обусловеност от обществените отношения, стреми се да ги представи в тяхната реална жизнена пълнота и многообразие. При това реалистът възсъздава действителността в подобни ней форми, присъщи ней в дадения исторически момент, запазва характерните черти на взетите от нея жизнени явления, рисува я като управлявана от реални, а не от привнесени в нея от друга действителност черти и закономерности.¹ (Разбира се, по-специален е случаят с произведенията, изградени в стила на алегоризма, гротеската, приказката и пр.).

Ако реалистичният тип художествено обобщение има предимно „рационалистичен“, „обективен“ характер, романтичният тип художествено обобщение се характеризира с повишена, доминираща в творческия процес субективна емоционална мисловност и условно-фантазно пресъздаване на реалната действителност. В своята идейно-естетическа концепция за героите на епохата и за картината на живота той се ръководи предимно или твърде много от субективно мечтаното и желаното, вследствие на което проявява особена склонност към „изключителните“ характери и житейски ситуации. Талантливият писател-романтик, разбира се, не напуска почвата на жизнената правдивост и не приема като принцип нелогично-произволното изображение на действителността. Както забелязва Л. И. Тимофеев, при романтичния тип художествено творчество само „до известна степен“ се явяват допустими „субективизъм“ и „произволност на повествованието“, и то — както многозначително подчертава той — поради „необходимостта сякаш да се компенсира невъзможността да се пресъздаде животът в цялата му конкретност, в живите му, реални форми“.²

За разлика от реалистичния и романтичния метод, методът на социалистическия реализъм черпи своето идейно-естетическо съдържание от нов тип човек — от пролетария-комунист, който съзнал ясно историческата мисия на работническата класа в развитието на човешките общества, тръгва решително (като частица от колектива на трудовите народни маси) по пътя на революционната борба за осъществяване на тази мисия, а след победата на революцията — в условията на социалистическото и комунистическо общество — по пътя на всестранно социалистическо и комунистическо преустройство на живота, както и на своя и на колективния духовен облик изобщо. При разработката на историческа тематика социалистическият реалист изобразява героите на миналото от позициите на марксистко-ленинската историческо-естетическа оценка на тези герои и това минало. Новият тип човек, като положителен герой на нашата епоха, с неговия комунистически мироглед, битие, психика, морал, естетически тежнения в тяхното революционно развитие — ето какво, най-общо казано, отразява и утвърждава социалистическият реализъм.

За правилното определяне същността на Поляновия художествен метод пречи и често неточното, неконкретизирано в разсъжденията на критиците съдържание на понятието с т и л , а именно: с кои свои черти

¹ Ср. Л. И. Т и м о ф е е в. Проблемы теории литературы. Москва, 1955, стр. 168, 170, 171.

² Пак там, стр. 97, 98. Срв. също В. И. С о р о к и н. Теория литературы, стр. 263.

стилът се различава по същество от метода на художественото произведение и къде трябва да се търси разграничителната линия между тях. Макар в широк историко-литературен смисъл стилът да представлява „безкраен процес“, в който участвуват и творецът на художественото произведение, и неговият читател, и народът¹, в обикновената практика той се слага като естетическа категория, свързана най-тясно с личността на писателя — с неговото специфично индивидуално художествено виждане и творческо реагиране на действителността. Ако художественият метод се извява чрез общата, принципна идейно-естетическа концепция на писателя за характера на човека и живота, то художественият стил обгръща в себе си компонентите на индивидуалното художествено изграждане, на авторовото творческо въздействие и на тази концепция (системата на присъщите на писателя словесно-стилистични, изобразителни средства и похвати, композиционни форми, особените му склонности при разработката на жанровете, предпочитанието към едни или други страни от битието на човека, на природата и др.).

Изхождайки от така набелязаните основни теоретични положения, нека сега — при един по-широко разгънат конкретен литературен анализ — се опитаме да установим характерния за Димитър Полянов тип художествено обобщение, присъщия на неговото творчество художествен метод.

2

Както е известно, с края на Първата световна война и победата на Великата октомврийска социалистическа революция се приключва първият етап от развоа на пролетарско-революционната поезия в България. А този етап се изпълва и характеризира главно с творчеството на Полянов, та може да се нарече и поляновски. Щом това е така, за да се определи същността на първия етап на пролетарско-революционната поезия у нас и да се види по-ясно какво от него отпада и какво преминава като жизнена традиция в нейния по-висок втори етап, трябва да се осветли преди всичко същността на поляновското поетично творчество. Правилно забелязва например съветският литературовед Д. Ф. Марков, че „без да се вземе предвид своеобразието на революционния романтизъм от началния етап на пролетарската литература, не може с достатъчна яснота да се разбере как по-нататък революционната романтика става съставна част на реализма“ (т. е. на социалистическия реализъм).² И още нещо. Не бихме могли да видим творчеството на Христо Смирненски в неговата дълбока историко-литературна обусловеност, да разграничим правилно традиционното и новаторското в него както по отношение на идейно-тематичната му страна, така и по отношение на прилаганите в него художествени методи.

Като оставим настрана преодолени вече мнения относно художествения метод на Димитър Полянов (че всъщност той е социалистическо-

¹ В. Турбин. Что такое стиль художественного произведения? Сп. Вопросы литературы. Москва, 1959, кн. 10, стр. 129.

² Д. Ф. Марков. За принципа на историзма при изучаването на началния период на българската социалистическа литература. Сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1959 г., стр. 16.

реалистичен метод),¹ днес в литературната наука се очертават две различни по основа гледища: първо — че в поезията на Полянов имаме налице реалистичен метод в съчетание с революционна, социалистическа романтика (като елемент на метода или на стила) и че социалистически реалист Полянов става през 20-те години на нашия век,² и второ — че присъщ на Полянов е революционно-романтичният тип художествено обобщение, при това като качествено нова модификация на революционно-романтичния метод вследствие на социалистическата му идейна основа и че в периода след 1920 г. в отделни свои произведения Полянов се изяснява като социалистически реалист.³ За да бъдем точни, трябва да отбележим, че при детайлирането на застъпването от тях гледище някои автори твърде много сближават двете противоположни гледища. Така например Пантелей Зарев смята Полянов и Кирков не само като „предвестници на социалистическия реализъм“, но счита, че те бележат и неговата „първа фаза“ тъй като в творчеството им „кълнеха вече елементите на новия метод“. Същевременно Зарев не вижда в тях „пълноценни реалисти“, понеже „отчасти“ те се проявявали като „социалистически романтици“. Пръв от нашите поети, който постига „пълноценност“ на метода, е Смирненски.⁴

Струва ни се, във връзка с изследователския подход на всички автори към този проблем би могло да се направи такъв общ извод: докато защитниците на гледището за реалистичния метод в Поляновото творчество подценяват необходимостта от теоретична обосновка на своите разсъждения, всички автори изобщо в една или друга мера подменят конкретния литературен анализ (в основните му аспекти) с цитатно илюстриране и „доказване“ на своите твърдения. В това обстоятелство ние сме склонни да виждаме и главната причина за създаването на тук разноезичие.

Както е известно, до Първата световна война Димитър Полянов издава две книги със стихотворения, разкази, приказки, легенди — „Морски капки“ (1907) и „От изток до запад“ (1909), а след войната (през 1921) — „Железни стихове“, гдето са събрани най-добрите му стихотворения. Публикуваните в тези сборници произведения съставляват малка част от целокупната творческа продукция на Полянов през този период. В тях обаче той действително е подбрал най-характерните си творби. А щом това е така, тъкмо в тях следва да се търси и най-пълно, най-ярко приложение на неговия художествен метод. Това са стихотворенията от рода на „Срутени кумири“, „Що казват словата“, „Дървото на смъртта“, „Рождението на пролетария“, „Стрелочник“, „Топят се снеговете“, „Червеният вихър“, „Червената пролет“; приказки и

¹ Т. Павлов. На литературни и философски теми. София, 1946, стр. 78; Г. Д. Гошкин. Смирненски и ние днес. В. Литературен фронт, бр. 39 от 25. IX. 1958 г.; В. Колевски. За социалистическия реализъм. София, 1959, стр. 92, 94, и др.

² Ю. Левшина. Поезия Димитра Полянова. Сб. Учене записки (Тамбовско госуд. пед. института), вып. IV, Тамбов, 1951, стр. 177. Г. Веселинов. Д. И. Полянов — основоположник на бълг. пролетарско-революционна поезия. Годишник на Софийския университет, Филологически клон, т. 60, кн. 2. София, 1956, стр. 139, 140. Г. Цанев. Художественият метод на Хр. Смирненски. Сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1958 г., стр. 30, 32.

³ Д. Ф. Марков. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. Москва, 1958, стр. 34. Кр. Генцов. Творчески път и художествен метод на Дим. Полянов. Сп. Библиотекар, кн. 9—10 от 1958 г., стр. 36. И др.

⁴ Славистичен сборник, т. II — Литературознание и фолклор. София, 1958, стр. 176, 177, 178.

легенди като „Видения“, „Херострат“, „Празникът на морските капки“, „Приказка за машината“, „Приказка за пролетарския дявол“, „Майска легенда“ и пр.

Известно е също така, че сборниците „Морски капки“ и „Железни стихове“ започват със „Срутените кумири“, а „От изток до запад“ — с легендата-импресия „Видения“. Няма съмнение, това са програмни произведения на поляновската поезия и проза,¹ поради което най-правилно е от тях да започва и конкретният литературен анализ за установяване присъщия на Полянов художествен метод. В противоположност на всички почти наши литературни критици, които считат „Срутените кумири“ за реалистично произведение с елемент на революционна, социалистическа романтика, съветският литературовед Д. Ф. Марков излезе с твърдение, че въпреки „ярките реалистични картини“ в него, по основа стихотворението трябва да се отнесе към романтичния тип художествено обобщение.² Да видим какво показва конкретният литературен анализ.

Преди всичко лирическият герой в „Срутените кумири“ съвсем не може да се приеме като типичен български пролетарий от последното десетилетие на миналия век, с характерните за него национално-исторически, социални и битови черти. На неговото изображение поетът е придал много условен, „универсален“ характер.

Онова, което реалистично предава тук авторът на „Срутените кумири“, е историческият факт за класосъзнаването на младия български пролетариат. Този процес той правдиво свързва с обезверяването на народните трудови маси в християнската идеология, с ненавистта им към монархизма и с рязкото отрицание на капитализма, изобщо — с тяхната борба срещу самите устои („кумири“) на буржоазния строй (процес, който творците и критическите реалисти у нас). С известни реалистични черти е нарисован тук образът на молещото се дете, мизерният живот на работниците. Общо взето обаче класосъзнаващия се пролетарий и картината на неговия живот и революционна борба Полянов се е стремил да нарисова по принципа на „универсално“-романтичния тип художествено обобщение. Затова, тъй както е изобразен, лирическият герой на „Срутените кумири“ може спокойно да се отнесе към съответния период от историята на множество други народи — толкова слабо е свързан той с типични нашенски, национално-битови черти, душевност, естетически свят.

Така например лирическият герой не може да не си спомни за потисничеството под турското владичество, щом като към 1895 г. (по-малко от две десетилетия след Освобождението) е вече старец „приведен, слаб и побелял“, „много... претеглил, много... видял“. Една толкова важна подробност не може да липсва при реалистично изображение на лирическият герой, който (нека се обърне сериозно внимание на това) поставя социалната си участ и мечти за бъдещето в тясна връзка с историческата съдба на народа си. Не говори за реалистичен художествен подход и картината на „войната“. През тези две десетилетия нашият народ води само една война — Сръбско-българската

¹ В сборника „Морски капки“ стихотворението „Срутените кумири“ не само е сложено на първо място, но над заглавието му Полянов изрично означил: „Вместо предговор“.

² Д. Ф. Марков. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. Москва, 1958, стр. 31.

война от 1885 година. Както свидетелствува сам Димитър Благоев, тази война повдигнала „до най-висока степен“ „националната енергия“ и „патриотично въодушевление“ на българския народ, „всичко способно да носи оръжие“ драговолно тичало „да застане под знамето на борбата за съединението и целостта на отечеството“.¹ В „Срутените кумири“ Полянов подхожда явно не от реалистични позиции към тази прогресивна, освободителна за българския народ война. Целта на поета-агитатор на социалистическите идеи е не да каже реалната истина за нея, а да внуши у трудещите се маси отрицателно идеологическо отношение към войната и з о б щ о . А подобна цел в с л у ч а я може да се постигне само чрез романтично-условно пресъздаване на историческите факти.

Класосъзнаването на работниците, проникването им от интернационално, комунистическо съзнание също така не случайно е дадено в романтично осветление — то е представено по-скоро като гореща мечта на поета и пролетария, отколкото като реална действителност. Чувството, въображението, мечтата определят и тук същността на художественото обобщение. Онова, което ще стане в б ъ д е щ е (но в дадения исторически етап е само м е ч т а), тук се рисува в е ч е като реално (по силата на романтичното с г ъ с т я в а н е на събитията при изобразението):

„Отвред работниците — чухме глас — са братя.

Напред! Часът последен скоро ще удари!“

Тогаз ний викнахме на наште господари:

Свободни, равни и с к а м е да сме навред!

В е ч к р а й на вашто царство, край на вашия гнет!“

Как лирическият герой в „Срутените кумири“ си рисува социалистическото бъдеще? — Над „останките“ на стария, капиталистически свят работниците ще издигнат „паметник гранитен“, „гигантски паметник над нашата земя“ —

на Тройцата: Равенство, Братство, Свобода.

Че Полянов тук преосмисля върху социалистическа идеологична основа познатия лозунг на буржоазно-демократичната революция и така преосмислен го издига като лозунг на пролетарската революция — по този въпрос е излишно да се спори. По-важно тук е да се види липсата на реалистична представа за бъдещия социалистически живот. Тази представа поетът възплъщава в алегорично-символен образ, който само в и д е й н о отношение подсказва облика на бъдния живот. И Вапцаров дори си служи с поетическа алегория-символизация при изобразяване на социалистическото бъдеще — представя го като „завод на живота“, но в неговия образ (най-общо казано) се съдържат типични черти на самата реална действителност: работници, завод, социалистически труд, общо щастие. Алегорично-символният образ у Полянов се изгражда върху абстрактно-идейна основа и носи романтично-условен характер. При това, както отбелязва Д. Ф. Марков, ако „условността“ в Поляновото художествено изображение е присъща черта на романтичния тип творчество, то наличието на „абстрактност“ в него следва да се преценява като недостатък на авторовия талант.²

¹ Д. Благоев. Принос към историята на социализма в България. София, 1949, стр. 103.

² Вж. цит. статия в сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1959 г., стр. 15.

От арсенала на романтичната поезика взема образец Полянов и за крайно хиперболизираните контрастни сравнения, с които разобличава безответната хладност на „бога“ към молитвите на някогашното дете: даже „дивий гладен вълк“ би донесъл „храна за малките дечица“ на бедната вдовица, „грабливият орел“ би намерил „огън“, за да ги стопли; и „тигърът кръвожаден... закрилял би ги зло да ги не стигне“, ако към тях биха били отправени такива „молби“. Обобщената картина на света (в края на стихотворението) е явна реминисценция от романтично-революционната сатира в Ботевото стихотворение „Борба“:

... туй царство мръсно на разврат, лъжи,
на гнет, на сълзи, на тегла нечути,
на робство черно — слабо вече — ще се срути
под наште песни, удари, стрели.

Би могло да се възрази, че тук се касае до реторични похвати, че реторичният елемент е изобщо присъщ на Поляновия писателски стил. Но в приведените случаи (и не само в тях) реториката има твърде ярко изразен романтичен характер. Не е нужно много задълбочено вглеждане в тези образи и картини, за да се убеди човек, че те са рожба на прекомерна емоционално-фантазна мисловност и стоят твърде далеч от реално-възможното в действителността.

Най-общо казано, в творческата структура на „Срутените кумири“ наистина имаме налице своеобразно съчетание: от една страна — „конкретно-историческо съдържание“, а от друга — „универсална“ по характер „форма на изразяване на това съдържание“. А такава творческа структура е „един от основните художествени принципи на революционно-романтичното изкуство“.¹ Лирическият герой тук не е представен като реален (с действителни жизнени черти) тип на български пролетарий през онази епоха, а като „универсален“ образ — като романтично предвидане на този тип в живота, като романтична мечта на поета, а не като реална представа за него.

Все този творчески принцип е приложен и в стихотворението „Стрелочник“. И тук Полянов изхожда от конкретно-исторически повод, а именно — от надеждите, очакванията на пролетариата у нас и на Запад по време на първата буржоазно-демократична революция в Русия (от 1905—1907 г.), че тя ще предизвика световната социалистическа революция, че нейната историческа мисия е да постави началото на края на капиталистическия свят.² Образно-поетичната система, с която художествено се обобщава този исторически момент, има пак алегорично-символен характер и явно се налага от революционната мечта и фантазия на поета (какъвто характер всъщност имат и самите настроения на пролетариата по онова време). Така се ражда образът на стрелочника — като художествено олицетворение на пристъпващата към изпълнение на световната си историческа мисия работническа класа; картината на вихрено летиция влак към Изтока — като алегория-символ на прогресивния исторически ход на живота, на общественото развитие; картината на приближаващата „буря страшна“ и отместването на „стрелката“ от ръката на стрелочника — като алегория на извършващата се вече световна революция и пр.

¹ И. Неупокоева. Революционный романтизм Шелли. Москва, 1959, стр. 14.

² Вж. нашата статия Към пълноценно разглеждане на художественото произведение. Сп. Език и литература, кн. 2 от 1953 г., стр. 96—97.

Нощта минава. Там на своя пост
изправен, горд, внимателен и ням,
опрял ръка върху железний лост,
стрелочник — призрак чер, голям.

Той чака, бди. . . Невнятен тътен веч
смутява тъмнотите в ширний край:
предвестие зловещо отдалеч,
че буря страшна ще се разиграй.

Шумът е близо — гръм и трясък. Ей
кат болна стенеща душа пищи
пищялката и жално пита: — Дей
свободний път, стрелочнико, кажи?

Той знай! Набляга жилеста ръка
със смел тържествен жест — и в миг
отместена е малката стрелка
за път свободен, нов, велик. . .

И с бързий трен животът възроден
към щастieto вихрено хвърчи,
хвърчи към Истока на новий ден,
де светят вече пурпурни лъчи. . .

Какво представлява творческата структура на това изображение? От една страна, тук имаме определен реален елемент: образът на стрелочника, картината на движещия се влак на фона на настъпващото утро; от друга страна, цялото това изображение е пронизано от социално-историческата идея за приближаващата и вече разразяващата се социалистическа революция в света. Тези два компонента са съчетани по такъв начин, че в резултат се получава алегорично-символична картина, гдето реално-жизненият компонент губи до значителна степен своята самостоятелност. Взета в общ идейно-исторически смисъл, тази картина дава вярно познание на действителността — човечеството наистина се устремява към нов, социалистически обществен строй и пътят към него се сочи от работническата класа. Този преломен исторически момент обаче Полянов си представя не като конкретна, жизнена реалност, а като субективна романтична мечта, която съдържа в себе си само отчасти такава реалност.

Изобщо, както е известно, романтиците „не се ограничават с изображението на реалния свят, а изобразяват като реалност и своята представа за него“ — естествено, представа на романтик, за когото естетическата истина на живота добива „реален“ облик преди всичко като преминава, като се трансформира през непосредственото му, субективно изострено емоционално-фантазно-копнежно отношение към света. „Оттук — както подчертава съветският литературовед Ирина Неупокоева — широкото използване на образи, заимствувани из митологията, космогонията и легендарните предания, . . . стремежът към създаване на големи символични образи, честото обръщане към такива поетически похвати като алегорията и иносказанието.“¹ И нека забележим мимоходом, този принцип е характерен не единствено за Полянов, но в известна степен и за Георги Кирков, и за Христо Смирненски, и за Гео Милев и др.

¹ И. Неупокоева. Революционный романтизм Шелли, стр. 11.

Дълга редица Полянови стихотворения носят признаците именно на такъв, революционно-романтичен тип художествено обобщение — макар и като много своеобразна негова модификация поради новата му, социалистическа идейна основа и специфичните стилно-естетически склонности на Полянов като поет (агитационно-просветителска илюстративност, алегоризъм, реторичност и пр.). Тук не се касае до художествен стил, както бездоказателствено твърдят някои литературоведи, а до определен естетически подход към действителност, до своеобразен романтичен тип художествено отражение на живота. Към него авторът на „Срутените кумири“ проявява предпочитание през целия си писателски път.

Да вземем и много известното Поляново стихотворение „Дървото на смъртта“. Вместо по един или друг реалистичен начин да покаже убийствения гнет и жестока експлоатация на капитализма над пролетариата, поетът предпочита да си послужи с алегорично-символен образ, с романтично олицетворение на буржоазния строй като легендарно „дърво на смъртта“, което с могъщи корени изсмуква „кръвта“ от сърцата на трудовете маси, докато работническата класа, пролетариите той представя като „дървари“, които с дружни удари трябва да „отсекат“ от корен това гибелно за живота им „дърво“, гибелно за цялото човечество изобщо. За да отрази в поетичен образ един толкова важен исторически факт като появата и формирането на пролетариата у нас, Полянов си служи с алегория, чиито структурни художествени елементи са почерпени от друг свят — от евангелието. В стихотворението „Рождението на пролетария“ този исторически факт е представен като „рождение“ на нов Исус, чието дело ще промени действително из основи живота. Един реален случай — нова рожба в дома на бедняк, поетът осмисля върху широка общественно-философска основа. Реалният случай е само повод, но не и център на творческото му внимание. Същинска сърцевина на поетичното изображение тук съставлява алегоричният образ и предсказания на фантастичната „жена сияйна“, пълни с реторично-романтичен патос:

„О, вие, пролетарин, вий, роби на труда! . . .
Вий скоро ще сте вече щастливи, горди, волни! . . .
О, клетници, в тез ваште коптори и тъмници
вий раждахте досега потомци-мъченици. . .
О, парии безгласни, о, роби унизени,
на вас не ще прилича вече тоз новородени. . .
Човешкият спасител се ражда в тая нош! . . .
О, дойде вече време тоз строй да се събори
и да изгрей за всички живот свободен, нов
на щастие и радост, на братство и любов!“

Изобщо пренасянето на конкретния жизнен факт върху основата на историята (като използвава от нея и структурни художествени елементи), неговото осмисляне във връзка с перспективата на общественото развитие и същевременно отправянето на призови към революционна борба за осъществяване на комунистическия идеал — този творчески принцип е дълбоко характерен за поляновския художествен подход към действителността. Даже когато съзерцава картината на настъпващата пролив на реките — Полянов не може да остане „обективен“, художнически реалист. Неговото възображение се насочва страстно към съответен художествен паралелизъм и осмисляне на тази картина в посока на водената от пролетариата класова борба („Топят се снеговете“).

Подобен характер имат множество стихотворения от периода преди и след Първата световна война: „Христо Ботеву“ (1895), „Пролет“ (1898), „Живите слова“ (1906), „Сигналът“ (1907), „На морския бряг“ (1909), „Печатари“ (1919), „Червеният орач“ (1920) и пр. Романтичният творчески принцип на алегорично-„универсално“ изображение, приложен в „Срутените кумири“, „Стрелочник“, „Рождението на пролетария“, намира ярък израз в песни като „Идеята“, „Трудът“ (1908), „Червената пролет“ (1920), „Червеният вихър“, „Звездите на революцията“ (1921), „Пернишките рудничари“ (1922) и др.

Когато се проследява развитието на Полянов през периода между Първата световна война и Септемврийското въстание, бие в очи постепенното нарастване на конкретно-жизнения, реалистичен компонент в творческата структура на неговите песни. Впрочем такива стихотворения той създава и до войната — например „Първи май 1910“, „На Август Бебел“ (1910), обаче тяхното присъствие в Поляновото творчество се чувства осезателно едва след войната: „Ний идем“, „Утопистите“ (1918), „Георги Киркову“, „Към нашия вожд“ (1919), „Моите червенушки“ (1920), „Инвалиди“ (1921), „Чукът и сърпът“, „Съветският воин“ (1922) и др. И все пак реалистичният момент не успява да се наложи като доминиращ, ръководен творчески принцип у Полянов. Като говорим за конкретно-жизнен, реалистичен елемент, ние имаме предвид поетичните по същност Полянови стихотворения, а не множеството негови — така да ги наречем — публицистични статии в стихотворна форма (като „На помощ“, „Равенство“, „Гласът на народа“, „Нашият венец“ и особено големия брой стихотворения от периода на списание „Наковалня“), в които наистина „той не се стреми да даде в художествена форма действителността, а да изложи в стихове — макар и нелишени от патос и лиричност — своите възгледи“.¹ Тук обаче трябва да се подчертае обстоятелството, че даже в сравнително най-реалистичните свои стихотворения Полянов се движи главно в кръга на идейно-политическия момент, на прекомерна гола декларативност, с твърде слабо внимание към елемента на конкретно-жизнената, индивидуална художествена характеристика (и при лирическия, и при обективно изобразявания герой). При подобно положение публицистичното лесно нахлува в сферата на поетичното и може просто да го измести, да го подмени — процес, характерен за Полянов. (Впрочем не е случайност, че у него решително преобладава патетичната, агитаторска идеологическо-политическа лирика и проза и че нему не е присъщо многостранното, „пълноценно“ художествено изображение). Поради тези и други, обективни, причини в неговото творчество не можеха да се развият в съответна мяра основните компоненти на социалистическо-реалистичния метод. Новите, характерни за Поляновата поезия и проза черти — комунистическа партийност, пролетарска тематика, положителен герой-комунист и социалистическа романтика — в художествената практика на поета се оказват на по-ниска степен и не в такава мяра, каквато предполага методът на социалистическия реализъм (както явно изтъква това и Пантелей Зарев).² В поляновския тип художествено обобщение преобладава романтичното виждане, то взема връх над реалистичното, докато обрат-

¹ Вж. уводния очерк от А. Тодоров в сб. Избрани стихотворения на Д. Полянов, София, 1958, стр. 17.

² П. Зарев. Начало и национални особености на социалистическия реализъм. Вж. Славистичен сборник, т. II, стр. 195—196.

но — в социалистическо-реалистичния тип художествено обобщение реалистичният компонент в каквато и да е степен се явява доминиращ и определящ в съотношение с романтичното, с романтиката.

Всичко това може особено нагледно да се установи например при конкретна съпоставка между „Червената пролет“ на Полянов и „Червените ескадрони“ на Смирненски (публикувани — първото през април, второто през септември 1920 г.). Тук и двамата поети разрешават еднаква идейно-творческа задача: да отразят победата на Великата октомврийска революция заедно с идеята за непреодолимото „шествие“ на комунизма в света, започнало тъкмо с тази победа. В стихотворението на Полянов тази победа и това шествие са олицетворени в общо взето внушителен символичен образ — като „могъща, безсмъртна Червена пролет“, като прекрасна девойка, покрита „във кърви и рани“ и „с червени цветя“. Тя вестява на човечеството „новия живот“, „всъде разбужда сърцата и волите“ за революционна борба и победа над стария свят. Под нейните стъпки „кумирите рухvat“, „падат короните“. Враговете на народа и социализма, „изплашени“, „сразени“, гледат как се надига „духът всенароден“ — как „изправя се горд“ свободният човек „и еква червения му глас“ над света. Природата е олицетворена по обичайния поляновски начин — в художествен паралелизъм с положението на освободените народни маси.

Тоият се вред преспите, пеят усонте,
балканите блясват чела,
и рукуват пенливи, червени пороите
от градове и села...

И тук по начало условно-фантазното, романтичната мечта определят характера на художественото обобщение, творческата структура на изobraжението. Само при такъв подход към реалната действителност може да се види пришествието на „червена пролет“ над земята, да се покажат „светът“ и народите, скочили „дръзновени“ и вече „развели възбог знамена“ да посрещнат с „венци“ настъпването на „вечната“ „Червена пролет“. Няма съмнение, историческият смисъл на Великата октомврийска революция в перспективата на световното обществено развитие е разкрит вярно, даже с известна внушителна образност. При това в романтичния си патос Полянов примесил твърде много реторичен елемент и твърде малко се погрижил да даде изискана (макар и романтична) художествена картина на революцията и нейното отражение в света. В творческата структура на стихотворението не достига жизнено-поетичният елемент. Впрочем причината за художествените недостатъци на стихотворението следва да се търси в творческите възможности на писателя, не и в прилагания от него художествен метод. При слаб талант не е и възможно пълноценно проявление на какъвто и да е художествен метод. Затова и в стихотворението „Червеният вихър“, гдето общо взето Великата октомврийска революция сполучливо е олицетворена като „червен вихър“, Полянов твърде много остава в плен на реторичния патос и публицистичната идейност:

Червеният вихър над Дунава мина
от изток към запад, от север към юг;
във пурпур да светне и нашта родина —
по-буйно задухай, о Вихъре, тук!

Подобен тип художествено обобщение не е чужд и на Смирненски — например в „Северно сияние“, „Северният Спартак“, „Пролетарий“, „Въглекопач“ и др. — но с тази съществена разлика, че у него поетично-жизненият елемент е много по-значителен, че рисуваните образи и картини са несравнено по-художествени и по-дълбоко осмислени. В „Червените ескадрони“ обаче Смирненски е приложил вече друг творчески принцип — характерен за социалистическо-реалистичния тип художествено обобщение.

Повод за написване на тази песен той взема от победоносния щурм на Червената армия към Варшава (през време на войната срещу полските панове през 1920 г.). Този щурм поетът свързва конкретно с образа на бурно летищите „червени ескадрони“, типизира го в техния образ. И това съвсем не е случайно или романтично-субективно творческо хрумване на Смирненски. От историята е известно, че тъкмо младата съветска кавалерия с нейните „червени ескадрони“ беше решаваща бойна ударна сила на Червената армия и на социалистическа Русия в тази война. Тези ескадрони станаха олицетворение на героичния устрем на Червената армия, на съветската власт изобщо към победата над контрареволуцията и интервенцията. Ето защо напълно естествено, постъпвайки като социалистически реалист, поетът предпочете този конкретно-исторически образ, за да олицетвори в него непреодолимата мощ на Съветската армия, на Великата октомврийска революция, на борбата за социализъм и комунизъм в целия свят. Исторически факт е също така, че неудържимият щурм на Червената армия към сърцето на капиталистическа Европа беше преценен от пролетариата като начало на очакваната световна социалистическа революция.

Как е постъпил като художник Смирненски? В първите четири строфи на стихотворението той рисува конкретно-реалистично бойния устрем на „червените ескадрони“. Колко жизнено-конкретни са например детайлите във II и IV строфа:

Кон изправя се, изцвили и, отронил сетни сили,
грохне мъртъв на земята някой воин поразен.
В миг уплашен, спира коня, но наново той догоня
стъпките на ескадрона, в общий призив устремен.

Ето татък край върбите екнаха пушкала скрити
и вълни от кървав пламък срещнаха се гръд със гръд,
сви се буря безпощадна, зазвъня стомана хладна —
кратка схватка и наново ескадроните летят. . .

В останалите четири строфи (включително първия стих на първа строфа) Смирненски разкрива световно-историческия смисъл на съветските бойни победи и възторжените чувства и надежди за близко освобождение от игото на капитала у световния пролетариат, у българската работническа класа и в душата на самия поет. Очевидно тук една конкретно-историческа действителност е изобразена със съответни реални елементи от самата действителност. Образът на „червените ескадрони“ и осмислянето на техния подвиг имат реална основа, а и поетът ги възплъщава в също така реалистично изображение. Наистина това изображение се носи сякаш от стремително напиралите вълни на поетовия лиризм — от героичен борчески патос и крилата революционна копнежност. То цялото е наситено с лъх на социалистическа, революционна романтика. Въпреки това обаче тук читателят осезателно чувствава р е а л н а -

та основа на рисуваната картина. В лирическият герой той вижда не само горещ агитатор и пропагандатор на социалистическите идеи, на пролетарската революция, но отчетливо долавя в неговия образ и личност, с реални жизнено-типични черти на комуниста-революционер от онова време. Да създаде именно реалистична творба е била и действителната задача на Смирненски, както ни уверява и личното му признание: „Искам — говори той пред свой приятел — „Червените ескадрони“ да окажат такова въздействие на читателя: като че ли чува ритмичния тропот на конете, като че ли вижда облачетата прах, извиращи се под копитата им — искам да почувствува близкото освобождение на човека.“¹

3

Че действително художественият метод на Димитър Полянов в основните си черти клони към революционно-романтичния тип литературно творчество, ни убеждава и анализът на белетристичните му произведения — особено от периода до Първата световна война, когато главно той и пише такива произведения. Трябва да се отбележи, че в областта на прозата авторът на „Срутените кумири“ се оказва изобщо по-слаб. В паметта на поколенията тук той оставя сравнително по-траен спомен почти само с образа на Пролетарския дявол.

Впрочем в голямата си част Поляновите разкази, приказки, легенди подсказват романтичния си характер дори още със заглавията си. Много показателни в това отношение са неговите „Видения“ — произведение с явно „програмно“ предназначение в сборника „От изток до запад“, в чието начало не случайно е сложено следното авторско заявление:

„И осени ме Духът на Пророка ясновидец, и видях безкрайний път на Вековете, и видях двете страни на света — Изток и Запад, и видях трите лица на живота — Вчера, Днес и Утре.

Моят взор беше впит в бъдещето, а пред него минаваше Миналото. Душата ми бе преизпълнена с вярата и възторга на всички, що мечтаят за утре, а в нея проецаваха воплите на милиони-милиони жертви, живели и умрели в бездънното вчера, без упования, без любов, без живот“ (От изток до запад, стр. 3).

Преведено на езика на науката, това признание значи: поетът изгражда картината на живота чрез представите си за миналото и бъдещето. От настоящето той очевидно получава само идейно-емоционален заряд. Реалната действителност Полянов творчески осъзнава обикновено чрез образи от миналото и бъдещето и то пречупена през призмата на своята „мечта“ за един друг, желан живот. Душата му е „преизпълнена“ с копнеж по това щастливо „утре“. А такова художествено виждане и пресъздаване на действителността е присъщо именно на романтичния тип литературно творчество — само че тук то се осъществява върху нова, социалистическа мирогледна основа.

Какво представлява легендата „Видения“ като художествено обобщение? Това е алегорична по характер импресия, съставена от три „виде-

¹ Вж. нашата студия За конкретно-историческото съдържание в поезията на Христо Смирненски. В Известия на Института за бълг. литература, т. IV, 1956, стр. 184—186.

ния“. В първото „видение“ поетът рисува обща, панорамна картина на далечното минало, когато „племена и народи“ живеят в социално робство, когато историята им е отредила да бъдат „тор на Живота“. Във второто „видение“, вече в борба против потисничеството и експлоатацията, народите се вдъхновяват от високи хуманни идеали и с дружни усилия гледат „Храма на Свободата“. В последното „видение“ поетът разкрива картината на освободеното човечество, когато всички хора — „равни пред Живота“ — се отправят в ликуващо шествие към „Града на Щастieto“. Очевидно творческият замисъл на поета тук е — да онагледи поетически, от марксистическо гледище, трите главни епохи в общественото развитие на човечеството: древна, капиталистическа и социалистическа. Това развитие той рисува в стила на романтичната панорамност — като „безкрайно“ и все повече нарастващо „шествие“ на „племена и народи“, които преминават от една епоха в друга, по-прогресивна. И тук, както в Поляновите стихотворения от този род, реална е само най-общо взета идеята (представата) за обществения прогрес, но не и нарисованата картина на живота.

Подобни панорамни романтични изображения срещаме и в други приказки и легенди на Полянов, где то той разработва определени сюжети, рисува отделни герои. Най-често тези сюжети и герои той взема от историята на древния Изток, Елада, от евангелските книги. Явно е тук предпочитанието на поета към „големи“ исторически и легендарни фигури, към личности с изключителна човешка съдба: Сократ, Херострат, Клеопатра, Христос и пр. Тези образи в една или друга степен той също така преосмисля — „осъвременява“ ги малко или много, за да ги превърне в „рупори“ на своите социалистически идеали. Така например героят в „Наздравията на Сократа“ е представен, че изпива драговоно смъртоносна отрова в името на далечното, но велико (социалистическо!) бъдеще на човечеството: „Не плачете ни за мене, ни за Атини. . . Защото аз ще умра, Атини ще пропадне“ — обръща се Сократ към приятелите си — „но има нещо, което вечно ще живее. . . нещо по-красиво от Акропола, по-кипящо от Атини, по-обширно от цяла Елада. . . Аз пия за неговото величие и слава във вековете грядущи. . . Аз пия за човешкия род, който ще наплюди земята и ще основе нова Атини — велика държава на свобода и на щастие, и на красота!“ (От изток до запад, стр. 9). В легендата за Херострат историческият герой е преосмислен в коренно противоположна посока. Тук той съвсем не е никакъв нищожен по дух и заслуги елин, обладан до безумство от жажда за слава — какъвто поетът смята, че е представен от „н е с п р а в е д л и в о с т т а на историка“. В легендата на Полянов Херострат е възвеличен като идеалист-човеколюбец, който „в дрезгавините на миналото“ „едничък проглежда сред хилядите спящи“, за да им посочи нов по-достоеен обществен идеал: „Младост! Красота! Защо е всичко туй, когато минава безвъзвратно — разпиляно, безполезно? . . . Какъв чуден би бил животът, ако толкоз сили не се губеха безследно. . .“ (От изток до запад, стр. 12). И Херострат запалва светилището на Диана в знак на социален и морален протест — в името на този нов идеал.

Впрочем в своите приказки и легенди на „историческа“ тематика Полянов съвсем не се и стреми да съблюдава „установената“ истина. „Моята цел не беше да пиша история“ — заявява той в бележките към сборника „От изток до запад“. — „ . . . И с т о р и я т а з а м е н е с а м о т ъ м н а к а н а в а , на която се шият най-разновид-

и и пъстрила със светли бои.“ Конкретно той признава например, че образът на роба Силвий „не е исторически верен“.¹ А литературният анализ на тези Полянови произведения доказва, че всичките му „исторически“ герои в една или друга степен са художествено „условни“, че той „свободно“ подхожда към историческите теми, съобразно с прокарваните социалистически тенденции. Впрочем тук е налице една противоречива смесица между романтика и умозрителна агитационност.

По този начин Полянов създава и образа на Пролетарския дявол, на чиито „подвизи“ посвещава редица „очерци“: „Приказка за пролетарския дявол“, „Чудесният трен“, „Пак за чудесния трен“ (1906), „Джарфар“ (1909) и пр. Всъщност как постъпва тук писателят? Съчетал известни черти от образа на Мефистофел с идейно-политическите тежнения на социалиста, та в резултат се получил един своеобразен — положителен — мефистофелски тип на функционер-пропагандатор на социализма. В най-общ смисъл Пролетарският дявол е приказно олицетворение на социалистическото движение в света. От него обаче Полянов не успя да създаде достатъчно художествено жизнен образ — не го свързал с по-определени човешки черти и житейски конфликти, поради което само в най-условен смисъл при тези „приказки“ би могло да става дума за тип художествено обобщение. Това наистина са произведения, които — според преценката още на Георги Бакалов — „по съдържание граничат с публицистиката“,² а някои от тях са просто художествена публицистика.

Сравнително най-близко до социалистическия реализъм са разказите и стихотворенията на Полянов като „Малкото въжарче“, „Из нов път“ (1908), „Моята младост“ (1909), „На Август Бебел“ (1910), „Георги Киркову (1919), „Кокичетата“ (1925), „Една година без Максим Горки“ (1937 г.) и др. Обща черта, характеризираща тези произведения, е жизнената конкретност на сюжета. Но и тук Полянов не се домогва до по-значително ж и з н е н о в и ж д а н е на героите и събитията, рисува бореща за социализъм (пролетария) като и д е й н и к, не и като пълнокръвна ж и в а л и ч н о с т — изобщо художествената индивидуализация и типизация на образи и картини не се съзнава от писателя като първостепенна творческа задача. Ето например с колко бледа индивидуализация е нарисуван образът на незабравимия работнически трибун и партиен водач Георги Кирков:

И смя се ти, бичува, буди, поучава,
стрела бе всяка дума твоя,
и загърмя борба, покрила с нова слава
народа — мъченика и героя. . .

Възкръснаха борците Пройчо и Гайлето
и с тях безбройни пролетарии,
и нова дивна засия зора в небето,
и затрепера строят старий. . .

Ала в разгара въжделений на борбата,
свален от подла болест,
сразен ти падна — и обвиха се сърцата
в печал и всенародна горест.

¹ Д. Полянов. От изток до запад., стр. 79. Идеята за „Третата нощ на Клеопатра“ била навсяна на Полянов от Пушкиновия разказ „Египетские ночи“ (по-точно — от стихотворението на импровизатора). У Пушкин обаче липсва герой като Силвий.

² Г. Бакалов. Българската литература и социализмът. София, II изд. (1920), стр. 90.

Очевидно Полянов сериозно подценява поетичния, художествения компонент в литературното произведение, за сметка на това пък се увлича от публицистичния изказ и ораторски патос — и по такъв начин запречва пътя на твореца у себе си, на развитието си като художник.

Много показателни за типично поляновските творчески склонности са и онези произведения (като разказите „Тайната на Искъра“, „Откровение“, пиеската „Катастрофа“, стихотворенията „Печатари“, „Пернишките рудничари“, „Оран“, „Другата жетва“, „Песента на чуковете“ и др.), гдето от жизнено-конкретно, реалистично изображение писателят преминава към символно-алегорично осмисляне на изобразяваната картина, случка, героин. Така например на пръв поглед основното в стихотворението „Печатари“ е социалната картина на печатарския труд в условията на буржоазното общество:

От сутрин до вечер пред пълните каси
ний все ръкописа следим
и морни, и бледни, в студени компаси
мъничките букви редим.

Очите тъмнеят, треперят нозете
и знаците черни играят отпред,
а факторът вика: „по-бързо редете,
че шифтите празни стоят...“

Завършъкът на стихотворението обаче му придава съвсем друг характер. Спомняйки си за бащата на книгопечатането, новите му потомци се обръщат към „него“ с думи, в които разкриват своя обществен идеал:

О, Гутенберг мъдър!...
Ти старата библия с любов напечата
със нейния старий завет,
ний — библия нова редим — за борбата,
да светнем със нея навред!

От сутрин до вечер пред огнени каси
ний все ръкописа следим
и бодри и смели в червени компаси
ний — новата книга редим!¹

От жизнено-конкретен, образът на печатарските работници се превръща в алегорично-символен образ на борците за новия, социалистически свят и з о б щ о („ний — новата книга редим!“). С подобен творчески подход Полянов си служи в някои стихотворения даже и след Девети септември: в „Другата жетва“ (1948), „Орелът на мира“ (1949), „Плевелите“ (1951) и пр. Нещо повече. В стихотворения като „Балада за стария сеяч“ и „Зеленият дъб“ (1948) той продължава да твори и сега по принципа на алегорично-символното художествено обобщение на действителността.

Въпреки наличието на известни изменения, настъпили в творческото развитие и поетически свят на Димитър Полянов в течение на полувековната му писателска дейност, неговата художническа концепция не се променя по същност. Редицата реалистични по характер стихотворения

¹ Д. Полянов. Избрани произведения, т. I. София, 1952, стр. 60—61.

рения и разкази остават някак настрана от основната насока на творчеството му. Ето защо историко-литературното значение на Димитър Полянов — като пионер на пролетарско-революционната литература в България — завършва действително с появата на първите зрели революционни песни на Христо Смирненски.

Тук, разбира се, действаха обстоятелства и причини колкото от обществен, толкова и от субективно-творчески характер. Към писаното вече у нас и в Съветския съюз по този въпрос нека прибавим още следното.

4

Преди всичко в тясносоциалистическия период на своето развитие, „макар и да пропагандираше неуморно идеята за социалистическата революция“ в България — както подчерта на V конгрес на Комунистическата партия Георги Димитров — тя, партията, „нямаше ясна представа по основните въпроси на тази революция. . . не поставяше пред себе си за разработка въпросите за конкретните пътища, по които може да се осъществи революцията у нас, за нейните главни движещи сили, за нейния характер, за нейните особености, за ролята на работническата класа и партията в нея“.¹ Даже след Великата октомврийска социалистическа революция, когато „Партията издигаше лозунга за съветска власт и. . . твърдо държеше за „примера на руските работници“ — изтъква Васил Коларов — „у нея отсъствуваше още ясна представа за силите на пролетарската революция в конкретните условия на България“.² Могъл ли е да бъде наясно по тези „основни“ въпроси един поет като Полянов, който далеч не е бил свързан организационно с партията, както нейните големи водачи Георги Димитров и Васил Коларов? Разбира се, че не е могъл. Обективно по тази причина той не е успял да се домогне и до социалистическо-реалистично изображение на революционния пролетариат. Казаното от Маркс и Енгелс в „Комунистическия манифест“, че когато „се намира още в неразвита състояние“, пролетариатът си представя „още фантастично“ своето положение в историята и че тази му представа се поражда не от реални положения, а „от първия, изпълнен с предчувствия порив на пролетариата за всеобщо преобразуване на обществото“,³ може да се отнесе до високите степени за работническото комунистическо движение у нас до Първата световна война, и за Поляновото поетично творчество от този период. Съвършено правилно още през 1910 г. изхождайки от цитирания пасаж в „Комунистическия манифест“, видният руски литературен критик-марксист Вацлав Воровски смяташе че „тази склонност (на пролетариата — б. м. К. Г.) към фантастиката — в сферата било на политическото, било на художественото строителство — се проявява в изкуството като склонност към романтиката“, и че тъкмо поради това и самият Горки в началото („като изразител на още слабо диферен-

¹ Г. Димитров. Политически отчет на ЦК на БРП (к) пред V конгрес на партията. София, 1948, стр. 16—17.

² В. Коларов. За Октомврийската революция, Съветския съюз и българо-съветската дружба. София, 1949, стр. 237.

³ К. Маркс и Ф. Енгелс. Манифест комунистической партии. Москва 1948, стр. 94.

цираната пролетарска маса“) „застана под знамето на романтизма“.¹

Истинската доказателствена стойност на всички тези — впрочем известни — положения изпъква не при откъснатото им цитиране в теоретичен аспект, а когато те се свържат с данните на конкретния литературен анализ, по-специално — с художествения тип изображение на героите (на първо място — на пролетария), с характера на комунистическата партийност, с отношението на писателя към литературното наследство и към езика като първоелемент на поетичното творчество.

Както бе изтъкнато при направения литературен анализ, в поетичното си творчество Димитър Полянов показва явна склонност към романтичния тип художествено отражение на действителността. Наличието на подчертан стремеж към изключителни характери и житейски случаи, към идейно и морално „титаничното“, към революционна мечтателност, към ярки емоционално-реторични реакции, най-сетне предпочитанието към условно фантазно-алегорично възсъздаване на герои и природа — всички тези черти на Поляновото творчество го правят дълбоко сродно с революционния романтизъм. Не случайно в своя фейлетонен очерк „За писателите“ Полянов отправя съвет към тогавашните български писатели не само да бъдат „хора от класата, която носи бъдещето“, да се вдъхновяват „от нейния живот, от нейните борби“, но и да станат „жреци на живото слово“: „Бъдете пророци на творческата мисъл! Бъдете ясновидци!“ — призовава ги той (Морски капки, стр. 95). Това съвсем не са обичайни поетични метафори. В легендите, приказките, стихотворенията на Полянов има подчертан стремеж към „пророческото“, „ясновидското“ — има ярко изявен реторично-романтичен патос. Да припомним тук и показателния факт, че авторът на „Морски капки“ и „От изток до запад“ не само страстно превежда песни от Виктор Юго: както изповядва сам, великият романтик просто го „обайвал“ с поезията си.²

Изобщо към романтичен тип творчество Полянов се насочва преди всичко по силата на конкретната социално-историческа действителност, когато работническата класа у нас още не е стигнала в развитието си до стадия на решителна, практическа революционност, за да се открие осезателно в живота и се наложи ясно в съзнанието на поета типът на работника, готов да извърши победоносно революцията и годен да премине към изграждане на социалистическо общество.³ До този стадий работническата класа все още твърде „фантастично“, в „романтични“ форми си рисува бъдещото социалистическо общество — затова не може да бъде друг по характер и художническият поглед на пролетарския, партийен писател за работническата класа, социалистическата революция и мечтания обществен строй. С течение на времето (след Великата октомврийска революция), когато българската работническа класа постепенно преминава към стадия на практическа революционност, тръгвайки по пътя на своята ленинизация, в творчеството на Полянов започва да се чувства нова, по-конкретна

¹ В. Воровский. Литературно-критические статьи. Москва, 1948, стр. 225.

² Г. Веселинов. Димитър Полянов — основоположник на българската пролетарско-революционна поезия, стр. 38.

³ В „Приказка за двамата“ (т. е. за пролетария и капиталиста) Полянов влага следната показателна реплика в устата на пролетария (олицетворение на работническата класа): „И когато удари часът — обръща се той към капиталиста — аз ще те сломя. Не днес. Рано е още. До виждане.“ — Д. Полянов. Морски капки, стр. 50.

по характер — ленинска партийност, нараства до известна степен реалистичният елемент в неговите стихотворения, все по-плътнo поетът започва да се доближава до социалистическия реализъм. Но ненадживени „тесняшки“ теоретични схващания и затвърдяла художническа практика (прекомерна слабост към реторично-публицистичното) пречат на Полянов да постигне необходимата жизнена пълнота при изображението на работника-комунист и така да се равни по художествен метод с младите таланти в нашата социалистическа литература — отначало с Христо Смирненски, после с Караславов, Радевски, Исаев, Вапцаров. И сега комунистическата партийност той схваща като открита политическа тенденция, а не като идейно-естетическа същност, като „душа“ на художественото изображение.

От друга страна, немаловажна задръжка за по-нататъшното творческо развитие на Полянов е неговото отношение към литературното наследство. Дълго време — дори до 30-те години — от големите ни поети и писатели той „признава“ едва ли не само Христо Ботев. Нему той посвещава не една песен, величае го като „вожд“ на пролетариата. Не е трудно обаче да се схване, че у великия революционер и поет той възприема само идейника и бореца-общественик. Почти напълно чужд му остава поетът, художникът на словото. С изключение на отделни реминисценции от сатиричните му стихотворения, поезията на Ботев не оказва стимулиращо въздействие върху Полянов с богатите си и могъщи литературни традиции. Не е без значение и дълго време отрицателното отношение на Полянов (и на повечето от партийните критици) към големи творци като Вазов, Елин Пелин и др. Не му беше ясен и примерът на Максим Горки — и не схвана навреме като него огромната роля на прогресивното литературно наследство при изграждане на пролетарското литературно изкуство. Случи се така, че в страстния си стремеж — стремеж закономерен и исторически необходим — да се „разграничат“ от буржоазните писатели, да създадат ярко обособена класово-партийна пролетарска литература, нейни пионери като Полянов в една или друга степен подцениха необходимостта от висока художественост за сметка на публицистично извяваната висока идейност.¹ В този си стремеж те отиваха до крайност, обявявайки за „буржоазни“ и редица демократични, прогресивни писатели. Сам Полянов в интервю по случай юбилейното му чествуване през 1945 г. направи откровено признание: „На моето творчество гледам като на стремеж да изпълня един граждански дълг. Така наречените чисто художествени цели не съм си поставял. Исках да се отърве нашата читаеща публика от цветисти и ненужни поетически творби на стихотворци, без особено класово съдържание.“² През 1925 година към подрастващите пролетарски поети и писатели Полянов отправя съвети именно в този дух: „Всеки материал е добър, щом може от него да се създаде творба“. „След като се избере вече материалът, само след това се явява вторият въпрос — въпросът за формата. Но запомнете добре — само след това... Прочее въпросът за формата не заслужава големите тревоги, що вълнуват младите изобщо.“³

¹ По тази причина „пейзажът и портретното описание“ например „са чужди на Поляновото творчество“, макар да се срещат понякога в него. — Вж. уводния очерк от А. Тодоров към Избрани стихотворения на Д. Полянов, стр. 18.

² В. Отечествон фронт, бр. 176 от 1. IV, 1945 г.

³ Сп. Наковалия, бр. 1 от 10. XII. 1925 г., стр. 8.

Нещо повече. Дори в началото на 30-те години той не може да разбере правилността на ленинската линия в литературата и издига в противовес на нея лозунг „Назад към Плеханова, изучавайте Плеханова, усвоявайте Плеханова!“¹

От тези и други подобни на тях изказвания на Полянов личи, че в теоретичните си схващания той не разграничава понятията художествена форма и естетически формализъм. От друга страна, следвайки Плеханов, той довежда до крайност марксовия възглед за определящата роля на идейното съдържание, вследствие на което в борбата си против естетическия формализъм обективно стига до антимарксовско подценяване не само на художествената форма, но и на художествената специфика на литературното изкуство и изобщо. Тези погрешни схващания са се отразили явно неблагоприятно върху творческата практика на първия наш пролетарски поет.

Езикът на автор и герои в Поляновото творчество в сравнение с езика на предходните му писатели се отличава наистина с цял ред нови понятия, изрази — почерпени от речника на социалистическата пропаганда. Внасянето на тази нова, социалистическа лексика в българската литература е една от несъмнените заслуги на първия наш пролетарски поет. Строго погледнато обаче, като оръдие за художествено творчество Поляновият език не си изработва всички онези качества, които са необходими като съответен компонент в социалистическо-реалистичното изображение на действителността. В него все още недостатъчно се изяснява системата от стилистични средства и обрати, характеризиращи езика на класосъзнателния пролетарий на времето и отразяващи ярко неговия естетически критерий за човека и света. Главна причина за това е слабо развитият у Полянов усет за богатството и стилового многообразие на поетичния език.

Изобщо твърде многобройни са фактите и теоретичните съображения, които ни карат да виждаме чертите на революционния романтизъм в основната част на Поляновото творчество. Естествено, както беше вече изтъкнато, това е романтизъм в нова, своеобразна модификация — върху социалистическа идейна основа. Именно с чертите на този тип художествено обобщение Полянов се движи в посока към социалистическия реализъм и непосредствено подготвя неговото възникване (проблем, на който ще бъде посветена отделна статия). Един конкретен сравнителен анализ между най-добрите стихотворения на Полянов и социалистическо-реалистичните песни на Смирненски ще покаже колко много наистина ученикът дължи на своя пръв учител и с каква огромна новаторска творческа мощ доразвива той наследеното от него. Ето защо, когато се определя значението на първия наш пролетарски поет, неговото творческо дело трябва да се измерва не само с реалната му художествена стойност и обществено-възпитателна роля, но и с приноса му като подготвител на един по-висок етап в развитието на цялата наша литература. Тогава, струва ни се, ще се съгласим, че заедно с Благоев и Кирков — в исторически смисъл — Полянов стана учител на плеяда наши социалистически поети и писатели, начело с такива крупни творци като Смирненски и Вапцаров. А това е немалка историко-литературна заслуга.

¹ Д. Полянов. Плеханов и Ленин в областта на литературата и изкуството, сп. Наковалиня, бр. 226 от 30. XI. 1931 г., стр. 12. Срв. статията под същото заглавие от Сава Гановски (Трудия) пак в сп. Наковалиня, бр. 227 от 15. XII. 1931 г., стр. 3 сл., где то са посочени „основните грешки“ в литературните схващания на Полянов.