

## МНОГООБРАЗИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНТО ОБОБЩЕНИЕ В ПОЕЗИЯТА НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ\*

*Кръстьо Генов*

Големият поет прилича на море: колкото повече водолазът навлиза навътре в него, толкова по-дълбоко става то, толкова по-чудни и неподозирани красоти разкриват неговите глъбини. Същото чувство изпитваме и ние, когато поискаме да избродим оня прекрасен мир от идейни и художествени ценности, който наричаме поезия на Христо Смирненски.

Преди четири десетилетия „откривателят“ на Смирненски като поет и пръв негов възторжен критик — Георги Бакалов писа за него: „Той бе поет. Истински поет. Сочен поет, както се казва. Поет, какъвто рядко се ражда. . . Няма друг поет у нас след Ботев тъй популярен сред масите, както Смирненски. Имената на двамата Христовци са неразделно свързани в съзнанието на масите. Неразделни в безсмъртието.“<sup>1</sup>

Сравнението, характеристиката, оценката на видния наш критик-марксист са безспорно верни. Свързването на Смирненски с Ботев тук е исторически правилно и убедително. Не по-малко вярно обаче нам се струва и обстоятелството, че към двамата бележити съименници нашата литературна наука и до ден днешен все още остава в дълг. Все още тя не е осветлила достатъчно някои основни проблеми на тяхното творческо развитие и на първо място — въпроса за художествения метод в тяхната поезия. По този въпрос, както е известно, съществуват твърде различни и отчасти противоположни мнения. И те ще продължават да съществуват дотогава, докогато своите теоретични изводи и заключения ние правим предимно въз основа на „общи“ впечатления от творческия свят на поета, а не въз основа на съответен обстоен, конкретен литературен анализ. Дотогава ние все недостатъчно ще съдействуваме за правилното по-нататъшно развитие на нашата литературоведческа мисъл и все не колкото трябва ще подпомагаме съвременните поети и читатели да усвоят всички неувяхващи ценности на едно толкова богато и важно литературно наследство.

\* *Бележка на редакцията:* Статията на др. Генов съдържа някои нови идеи и някои дискуссионни положения относно творчеството на Смирненски. Помества се с надежда, че ще се изкажат по повдигнатите въпроси и други изследователи на големия пролетарски поет.

<sup>1</sup> Г. Бакалов. Избрани произведения. С. 1953, стр. 344.

Опит да се пристъпи към творческия свят на Христо Смирненски с такава задача представлява настоящата статия.

Преди всичко при разрешаването на тая задача е необходимо да се хвърли по-пълна светлина върху поезията на Смирненски от периода до приобщаването му към комунистическото движение — от времето преди 1920 година. Нима през този първи етап на своето творческо развитие поетът познава само реалистичния тип художествено обобщение? И още нещо — нима той остава чужд на всякаква романтика през тези години?

Господстващото досега схващане по този въпрос гласи: като се оставят настрана незрелите му опити и подражателни, предимно символически творби, в дореволюционната си поезия Смирненски се изявява като реалист. Ето и най-типичните формулировки на авторите, застъпващи това схващане. „Въпреки идеята си незрялост“ (в младежките години), Смирненски „влезе в българската литература именно като реалист“<sup>1</sup>. Още тогава „поетът си изработва метод на реалист“, а в стихотворения от рода на „Младост“, „Загледан в днешния ден“ — метод на критическия реализъм.<sup>2</sup> Дъ 1918 г. творецът на сборката „Да бъде ден“ се разкрива „като поет-демократ“ и „критически реалист“, „още в ранното му творчество се набелязва реалистичният метод в отбора на явленията от действителността“ и едва през 1919—1923 г. поетът „преминава от общодемократически позиции към комунистически мироглед“ и „от критическия реализъм към социалистическия“.<sup>3</sup>

Впрочем реалистични произведения от рода на тези, за които става дума тук, Смирненски пише и след 1919 г., макар те съвсем да не съставляват вече характерна линия в творчеството му. И изобщо Христо Смирненски е от онези наши художници на словото, които утвърждават у себе си реалистичен усет за нещата още в ранна младост. Доказателство за това е и неговата вродена склонност към хумора. Защото търсенето на „опако“ в живота и човека води по най-прекия път към света на реалното.

Тук обаче на първо място изказаните мнения се нуждаят от едно съществено уточняване. Ако до 1919 г. (в стихотворения като „Неволи“, „Покупки за празниците“, „Везните на морала“, „В механата“, „Капризи“, „Съдба“) реализмът на поета е свързан с бохемски оптимистичен поглед за света, в песните, създадени особено след това, все по-ясно намира идеята за обезчовечаващата роля на буржоазната действителност. Докато преди той вижда предимно отделни несретни човешки съдби сега започва да съзнава нерадостната човешка участ изобщо като резултат на социалния строй — идея, основно присъща именно на критическия реализъм. В „Неволи“ например героят е представен като злочест сам по себе си, като „несъщностно“ житейско изключение:

<sup>1</sup> Хр. Радевски. Христо Смирненски. В Събрани съчинения на Смирненски, т. I, София, 1958, стр. X.

<sup>2</sup> Г. Цанев. По пътя на реализма. София, 1960, стр. 105, 108—109. Срв. също Е. Димитрова. Христо Смирненски — певец на револ. устрем на масите. Известия на Института за бълг. литература, кн. V, София, 1957, стр. 13—14.

<sup>3</sup> Д. Ф. Марков. Болгарская поэзия первой четверти XX в. Москва, 1959, стр. 168, 173; (български превод, София, 1961, стр. 195).



На около щастливите се блъскат  
сред смехове звънливи, глъчка, шум,  
без грижи си са — имат пари да пръскат  
по сладко, по театри и парфюм.

А той? Той все със таз си орисия,  
той вечно с дълговете си безчет,  
той винаги на тежка вересия,  
той все в кавга с хазаина проклет. . . .<sup>1</sup>

Не такъв е реализмът в песни като „Райскому ключарю“ (1919), „В механата“ (с. г.), „Pro Patria (с. г.), „Amor Passata“ (1920) и др. Особено показателен тук е образът на шопа от стихотворението „В механата“, гдето с типични за критическия реализъм черти (напомнящи „На нивата“ от Яворов) се разкрива социалното отрезвяване на народните маси за експлоататорската същност на буржоазията и грабителския характер на водените от нея войни. По-нататък обаче от морално-социалното отрицание и тук не се отива.

Кажи, Геле, кажи, душо,  
кажи, сърце, благо,  
що за миро днес се слуша,  
кажи нещо драго!

Че ли скоро мир да стане  
туа на земята?  
Или още че се мае  
да мъчи раята?

Що си мислят големците?  
Па ли чесе бием?  
Да си чукаме главите,  
борч за да добием?

Три години си мръзнахме  
сите у окопо  
и току-що се върнахме —  
плащай си на попо!

Геле саде си надига  
шулета с мастика,  
ту се мръщи, ту намига —  
нече политика!

Кой що сака, нека прави  
— пет парине дава.  
И света да се удави,  
око му не шава.

Някои тълкуватели на Смирненски са склонни да виждат критически реализъм дори в ранните му с а т и р и ч н и произведения. Подобно схващане не се дължи на сериозен литературен анализ. Реализмът у Смирненски се задълбочава постепенно и преминава в критически реализъм от момента, когато поетът се издига до съзнанието за определящата пагубна роля на социалната буржоазна действителност за нещастията на

<sup>1</sup> Всички цитати от произведенията на Смирненски са по Събрани съчинения, т. I—IV, София, 1958—1960.

хората от народа и за престъпните склонности у представителите на господстващата класа.

От друга страна, фактите показват, че критическият реализъм продължава своите прояви в творчеството на Смирненски и след като поетът встъпва в пътя на социалистическия реализъм. Така например в много по-остра (в идейно-емоционално отношение) модификация се изяснява критическият реализъм на Смирненски в „Уличната жена“, „Цветарка“ и др. И това е напълно естествено, щом тези стихотворения се раждат в момент, когато поетът е минал вече към революционния етап на своето творчество (1921—1922 г.). Тук критическият реализъм е пропит от несравнено по-дълбок социален хуманизъм, от по-силно изявена симпатия към хората на социалните низини. Капиталистическото общество с несправедливите си, обезчужаващи порядки — ето моралният убиец на тези хора, виговникът за техните житейски нещастия. Особено ярко е дадено това в „Уличната жена“:

Мизерията залюля те в своята люлка  
при първите лъчи,  
и на живота под фалшивата цигулка  
танцуваши с разплакани очи.

И все така. . . А в песента на твойта хладна  
и блудна красота —  
ще спре Смъртта, настръхнала и безпощадна,  
пред твоите отключени врати.

Но щом простре ръка душата ти да вземе,  
тя в миг ще се смути:  
Всевластникът Живот преварил я на време —  
и ти. . . отдавна без душа си ти!

Макар и трудно, не е обаче невъзможно и тук да се установи разделната бразда както с предишния реализъм, така и със социалистическия реализъм. Докато в критично-реалистичните творби художественото обобщение се извършва от зрителния ъгъл на демократа-хуманист и се стига само до етично отрицание на капиталистическото общество и до повече или по-малко открит социален протест срещу неговите порядки, то в социалистическо-реалистичните песни обобщението се извършва от идейно-естетическите позиции на пролетария-комунист, свързва се с новия исторически герой на епохата и с идеята за революционно изменение на обществените порядки, вдъхновява се от конкретно-исторически обусловена мечта за друг, социалистически устроен живот. Колкото и близки да са тези идейно-естетически позиции (дори в произведения като „Уличната жена“ и „Цветарка“, от една страна, и „Йохан“ и „Смъртта на Делеклюз“, от друга), те не се покриват в такава мяра, че да поразжат един и същ художествен метод.

Изследвачите на големия наш поет-новатор не са обърнали внимание и върху друга важна особеност на неговото дореволюционно творчество — присъствието в него и на романтичен тип художествено обобщение, както и на специфична „бохемска“ романтика. В редица песни тук реалната действителност се явява в ярко „пресъздадени“ изображения — под напора на силно емоционално-фантазно реагиране и властно влияние на субективна мечтателност поетът „заменя“ реалната представа за живота с онази „представа“,



която се е родила в неговата мечта за „друг“ живот. По тази причина в тези песни страстно желаното съществено изменя облика на реално съществуващото, извежда го в сферата на „изключителното“, „идеалното“.

Подобен характер има например картината в една от ранните песни на Смирненски — „Падналият кавалерист“ (1916 г.). Тежко ранен млад воин лежи „под вековен дъб“, „кръв буйна и червена“ блика от гърдите му и багри тревата. В предсмъртните минути пред очите му се редят мили, романтични „видения“: „девойка милолика“ го зове „сладко“ и му подава ръка; вестява се образът на „родители стари“; воинът „вижда“ как „без-спир“ неговите другари продължават да „летят“ в кървавия бой; редят се по-нататък „сестрица с поглед нѐжен“, картината на Балкана и родното село. Настъпва „дивна нощ“: ветрец, месецът, разцъфналите шипки — всичко „с тъга поглежда“ загиващия воин, а над него „от столетния дъб“ славеи запява песен „пълна със дълбока скръб“ (т. I, стр. 51). Едно изображение, в което лесно се долавят реминисценции от сродни — и то не случайно именно романтични — песни (най-вече от Ботевата героична балада „Хаджи Димитър“).

Съвсем друг по характер — същински хайневски романтизъм се чувства в любовни стихотворения като „Сонет“, „Недей дохожда“, „Черешка“, „В отпуска“, „На красноселката“, „Ти“ (от „Химни“) и др.

По-специално внимание привлича тук образът на бохемата-„бродяга“, който също се ражда в романтичния свят на поета. Това са млади бедни интелегенти, ала с богата, мечтателна душа, влюбени „безумно“ в живота и неговите радости — но каквито те си ги „създават“ по силата на своята благородна, ала донкихотовска ненавист към житейската низост и еснафско примирение с грозната действителност. С нея, с тая действителност, те се намират в типичен романтичен конфликт. Своеобразната романтика на бохема-„бродяга“ извира от неговия култ към духовната свобода и красотата, от самосъзнанието му за високо нравствено превъзходство над ситите и омразни еснафи в живота. Най-пълно този романтичен образ е очертан в стихотворението „Ний сме весели бродяги“ (от 1917 г.), което има „претенцията“ на бохемски „марш“:

Ний сме весели бродяги  
ний сме влюбени в света  
и сред смях и песни гоним  
своята хубава мечта.

В колесницата на Бакхус  
сред стаканения звън  
ний прегръщаме живота  
внякакъв веземен сън.

Не достигат нас вълните  
на житейското море,  
ний сме волнокрили чайки,  
ний бездомни смецаре.

Наште радости съдбата  
Не е в сила да срази,  
ний се смеем и когато  
трябва да текат сълзи.

Ние нямаме никакви теоретични основания да характеризираме като „реалисти“ тези „влюбени“ в света ентусиасти, които „гонят“ в него „своята хубава мечта“, които „прегръщат“ живота „в някакъв неземен сън“, които се чувствуват в „житейското море.“ като „волнокрил чайки“ и приказни „бездомни царе“. Нека обърнем внимание на обстоятелството, че тук поетът рисува „положителни“ герои — свои духовни събратя.

Впрочем подобни образи и настроения съпровождат и по-нататък творческия път на Смирненски: в „Юбилей“ (1919), „Сянка“ (с. г.), „Проза и поезия“ (с. г.), „Бохемите“ (1921), „Ехо“ (1922), „Рицари след бой“ (1923) и др. Постепенно обаче в тези стихотворения взема връх сатиричното отношение към социалните порядки, по-обилно бликат скръбните тонове, романтичното започва да се преживява като неотмилан спомен и все по-определено получава „трезва“, реалистична житейска оценка. Все по-ясно поет и герои съзнават социалната основа на бохемската несрета и романтично отрицание на грозната, нелюбима действителност. В това отношение стихотворението „Ехо“ е особено показателно със своя завършек:

И чакам пак нощ сребросния,  
зова пак безумна мечта,  
но дреме край мене пустиня  
под черния плащ на скръбта.

Когато правим анализ на тези песни, ние не търсим, нито можем, разбира се, да видим в тях „приложение“ на класическия романтичен метод. Тук имаме само една своеобразна модификация на романтичния тип художествено обобщение, в която новият исторически момент и индивидуалността на поета внасят и някои нови черти: непреодолим „човешки“ оптимизъм, непримирима ненавист към социално-моралните порядки в капиталистическото общество, най-топъл хуманизъм и симпатия към онеправданите в това общество социални низини. Това са несъмнено най-близки идейно-емоционални стъпала тъкмо към пролетарския хуманизъм и класово-комунистическото отрицание на буржоазния „свят“, но все още — само подготвителни стъпала. Вярно е, че „характерни за предреволюционния период на Смирненски са ония произведения, в които той отразява живота реалистично, отнася се към буржоазната действителност остро, последователно критически и проявява топло съчувствие към народа“, че „тия произведения изразяват основната тенденция на неговото развитие“<sup>1</sup> (взето при последна сметка), но това съвсем не е цялата истина. Защото творецът на „Йохан“ не се развива праволинейно-„автоматично“ от критически към социалистически реализъм. Тук (както това добре долавят изследвачи като Д. Ф. Марков, П. Зарев и др.) е налице ярко очертан опосредствуваш етап — на пролетарския романтизъм.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Г. Цанев. Страници от историята на българската литература. С. 1956, стр. 472.

<sup>2</sup> В статията си „Художественият метод на Христо Смирненски“ Г. Цанев изрично подчертава „очевидната приемственост между творчеството на Смирненски и реалистичната и демократична литература у нас“, уговаряйки се същевременно, че „в известни произведения“ от революционния период „романтичните елементи са по-силни и се проявяват в самия стил, който може да се нарече романтичен“. Сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1958 г., стр. 41.



Когато се говори за идейно-политическото развитие на Христо Смирненски, обикновено се приема, че то се извършва бързо, но равномерно и „без скокове“, в смисъл, че в своя жизнен път той не бива „принуден“ да се отрича от предишни погрешни позиции, тъй като още отначало питае дълбока симпатия към трудовия народ и ненавист към социалните му потисници, поради което и съвсем закономерно преминава на революционни, комунистически позиции.<sup>1</sup>

Как конкретно стои работата обаче в процеса на творческото развитие? Как всъщност се извършва преминаването на поета от един към друг художествен метод — от реализъм и романтизъм към социалистически реализъм?

Във връзка с този основно важен въпрос у нас съществуват три сравнително ясно очертани схващания. Според едното, застъпвано от Георги Цанев, поезията на Смирненски от реализъм и критически реализъм прераства пряко в социалистически реализъм. „Цялата поезия на Смирненски“ след 1920 година той вижда „изградена върху конкретно-исторически материал“ и от определени комунистически идейни позиции. Поради тази причина, смята той, „на основата на реализма в неговото творчество е постигнат органически синтез между творческите принципи на реализма и на революционния романтизъм“. Изобщо, подчертава в заключение на разсъжденията си Георги Цанев, „трябва ясно и решително да кажем: колкото и разнообразно по стилни похвати да е революционното творчество на Смирненски, то има един метод — социалистическия реализъм“.<sup>2</sup>

Според тезата, застъпвана от Пантелей Зарев (има предвид книгата му „Класика и съвременност“), революционното творчество на Смирненски се характеризира с „широк диапазон на поетическото мислене“; в него личат „многообразни начини на обобщаване и многообразни стилови форми“, които „се разгръщат на основата на социалистическо-реалистичния метод“.<sup>3</sup> „Творчеството на Смирненски — подчертава той — е свидетелство за това, колко богати и многолики могат да бъдат изобразителните прийоми в произведенията на социалистическите реалисти, как в тях могат да се сплитат формите на обобщение, и реалистичната, и романтичната стилова линия“.<sup>4</sup> (Според Зарев, революционната поезия на Смирненски борава с три типа художествена образност: „битово-реалистична“ (напр. в „Глад“, „В Поволжието“, „Жълтата гостенка“, „Зимни вечери“), „романтично-патетична“ (напр. в „Северно сияние“, „Руският Прометей“, „Москва“, „Бунтът на Везувий“) и „социалистическо-реалистична“ (като в „Йохан“, „Смъртта на Делеклюз“).<sup>5</sup> Изобщо свършено правилно смята той, „начинът на създаване образа“ у Смир-

Подчерт. мой — К. Г. Какви теоретични съображения обаче въздържат критика да отнесе тези „романтични елементи“ към художествения метод на поета, ние не виждаме в статията.

<sup>1</sup> Хр. Радевски, цит. статия в т. I от Събрани съчинения на Смирненски, стр. VII.

<sup>2</sup> Г. Цанев. По пътя на реализма, стр. 110, 121, 125, 131. Подчерт. мой — К. Г.

<sup>3</sup> П. Зарев. Класика и съвременност. С. 1961, стр. 192, 202.

<sup>4</sup> П. Зарев. Класика и съвременност, стр. 201.

<sup>5</sup> Пак там, стр. 187—190.



ненски „е различен в различните му творби, въпреки единното по принцип отношение“ на поета към действителността. При това „романтичните видения“ в поезията му постепенно „отстъпват място на онова с т и л н о изображение на действителността, при което р е а л и з м ъ т се съчетава с р е в о л ю ц и о н н а т а р о м а н т и к а“, сплитат се „реалистичната и романтичната с т и л н а линия“ — за да се стигне до метода на социалистическия реализъм.<sup>1</sup> На места в конкретните си разсъждения и анализи Зарев и определено сочи „романтични“ и „реалистични“ образи и изображения, както и „романтични тенденции“ в поезията на Смирненски от 1920 г. насам, правейки уговорка, че тук „романтичното и романтизмът имат по-друга основа“ в сравнение с романтизма на 18—19 век.<sup>2</sup>

Повече или по-малко от тези две тези се различава схващането на съветския литературовед-българист Дмитрий Марков. Според него след 1919 г. в творчеството на Смирненски действително „се утвърждават основите на новия метод — с о ц и а л и с т и ч е с к и я р е а л и з ъ м“, обаче развитието на поета не се насочва пряко и непосредствено към новия метод: то върви „от емоционално-романтично възприемане на революцията“ към нейното социалистическо-реалистично изобразяване. Затова „в едни негови произведения преобладава тенденцията към патетично-романтическо изображение, в други — към реалистично“.<sup>3</sup>

Независимо от това, кои техни страни и положения ще се окажат научно убедителни или необосновани, изложените концепции са плод на сериозни усилия да се хвърли по-пълна светлина върху един извънредно сложен проблем. Взето в цялост, творчеството на първия наш социалистически реалист наистина изправя изследвачите пред необикновено художествено многообразие и своеобразие на методи, стилове, жанрове, езиково-метрически форми. Ето защо към него ние сме длъжни да подхождаме и със съответно детайлирана система от теоретични схващания. Преди всичко, по наше разбиране, при такива изследвания не бива да се допуска в една или друга мяра смесване на категориите ж и з н е н а п р а в д и в о с т, р е а л и с т и ч н о с т и л и р е а л и с т и ч е н т и п художествено обобщение и р е а л и з ъ м (като свързан с определен историко-литературен етап художествен метод), а така също трябва да се разграничават по-ясно категориите х у д о ж е с т в е н м е т о д и с т и л. Без такова разграничаване в нашите разсъждения ние неизбежно ще допускаме неточни, необедителни или погрешни формулировки като тези например: ч е н о в художествен метод се изгражда „на основата“ на д р у г, предходен нему м е т о д, вместо неговият извор да се търси в съответния т и п х у д о ж е с т в е н о б о б щ е н и е в ъ в в р ѝ з к а с н о в и т е я в л е н и я на социалната действителност и новото светотношение на художника; ч е изображението на действителността, при което реализмът се съчетава с революционна романтика (т. е. става формирането на социалистическия реализъм к а т о м е т о д), е въпрос на „с т и л н о,“ развитие и пр. В иначе проникновените изследвания на П. Зарев и Д. Ф. Марков са останали недоизяснени и неразграничени

<sup>1</sup> П а к т а м, стр. 201, 203.

<sup>2</sup> П а к т а м, стр. 199—200, 201.

<sup>3</sup> Д. Ф. М а р к о в. Болгарская поэзия первой четверти XX в. Москва, 1959, стр. 276, 275, 211.



някои от тези теоретични положения, поради което изводите от литературния им анализ не всякога се оказват убедителни.

Както е известно, преминаването си към пролетарско-революционната поезия Христо Смирненски ознаменува със стихотворението „Първи май“ (печатано в първомайския брой на „Червен смях“ от 1920 г.). Вече поради самото това обстоятелство стихотворението предизвика специален интерес у изследвача: тъй като с него пряко е свързано началото на онзи процес, който накрай отвежда поета до социалистическия реализъм.

„Първи май“ е творба с ярко изявен пролетарско-революционен характер. Новото в идейно-тематично отношение идва тук именно като „скак“ в развитието на поета: налице е нов исторически герой — класосъзнателният работник, който не само е прегърнал идеята за социалистическата революция, но и „вижда“ вече картината на нейното близко пришествие. Каква обаче е идейно-естетическата същност на това „виждане“ — реалистична или романтична, и кои са неговите специфични черти, може да се преценява най-добре въз основа на конкретен литературен анализ и съответна теоретична обосновка.

Идейният замисъл в „Първи май“ се долавя лесно: дошло е времето да се сложи край на капиталистическия строй и неговото място да заеме мечтаният свят на социализма. Тоя замисъл е изразен чрез революционния социален идеал, свързан с празника Първи май. Ако поговорим за написване на стихотворението е тази календарната дата и поетическото изображение започва с конкретен призив за преустановяване на работата през този ден от страна на работническата класа, по-нататък изображението се разгръща не вече в плана на настоящето, а на бъдещето. Рисуваната картина на очакваната пролетарска революция съвсем не представлява отражение на определена реална действителност в съответните й жизнени форми, а се явява като плод на социалната мечта на поета; тази картина — „очакваният земен рай“ за пролетариата — стои твърде далеч от реалната представа за този свят и за пролетарската революция като път към него.

Нека се вгледаме по-отблизо в идейно-образната структура на стихотворението. Съдържанието на първа строфа несъмнено се отнася за конкретен Първи май. Именно в този смисъл поетът призовава:

Да спрат фабричните комини  
и всеки черен труд да спре. . .

Следващата строфа обаче има не конкретен реалистичен, а условно-алегоричен смисъл:

Зората пурпурна вестява  
смъртта на тягостната нощ  
и новий ден с всевластна мощ  
горите тъмни озарява.  
И всеки негов лъч сияй  
с победний зов на Първи май.

Че тук „зората пурпурна“ и „новий ден“ са употребени в такъв смисъл, подсказва свързаната с тези образи метафора (също с условно-алегоричен характер): че те „вестяват“ „смъртта на тягостната

но щ“ — т. е. предвещават края на нерадостния живот в условията на капитализма, а заедно с това — и настъпването на новия, социалистически живот („зората п у р п у р н а“). От реалистично гледище н о щ т а п р е д и 1 м а й не може да се определя с епитета „т я г о с т н а“ и още по-малко да се свързва с понятието „с м ъ р т“ — че най-сетне тази „н о щ“ се е с в ъ р ш и л а. Подобно „реалистично“ тълкуване не води към никакъв логически смислен извод.

Именно към такова заключение — че р е в о л ю ц и о н н а т а м е ч т а на поета взема само п о в о д от деня на пролетарския празник, за да се п р е н е с е в „деня“ на б ъ д е щ а т а р е в о л ю ц и я — на-вежда анализът и на останалите три строфи:

О, морни бледолики братя,  
камбанен звън лети над вас,  
вестяващ онзи светъл час,  
когато вогнена разплата  
победата ще увенчай  
пламтящия меч на Първи май.

Когато в черните грамади  
на рухващия кървав храм  
ще изградим, сред дим и плам,  
сред трупове и барикади,  
стържестевен химн на Първи май  
очаквания земен рай. . .

Да стихнат трепетните грижи,  
о, морни братя и сестри,  
и отдих свят да зацари  
в прихлупените мраморни хижи.  
И нека в тях да възсия  
усмивката на Първи май!

При положение, че призоваваше „бледоликите“ си братя към р е а л н о „отпразнуване“ на Първи май, поетът в никакъв случай не би пожелавал в този ден „отдих свят да зацари“ в техните хижи — би ги подканил към бурни манифестации и преди всичко към т е з и манифестации би насочил творческото си внимание. Най-сетне при изображението на работническата класа (като „морни роби и робини“), в картината на социалистическата революция (представена алегорично като рухване на „кървав храм“) и в представата за бъдещия живот (като „земен рай“) очевидно е приложен похват на романтична поетическа архаизация.

Такъв тип художествено обобщение (при който художественият образ се изгражда в условно-алегоричен план, като „мечтата“ за живота измества реалната представа за конкретно-историческите му жизнени форми) може да се квалифицира само като романтичен, а методът на поета — като романтична модификация, свързана с комунистическо светоотношение; модификация, извикана на живот от едно романтично пролетарско идейно-естетическо „усвояване“ на света, за което се говори още в „Комунистическия манифест“.<sup>1</sup> Що се отнася до

<sup>1</sup> Вж. по този въпрос нашата статия „Романтика и романтичен тип художествени обобщения в пролетарската и социалистическо-реалистичната литература“. Известия на Института за литература, т. 14—15, С. 1963, стр. 24, 44.



жизнената правдивост при този тип изображение, тя произтича от уелото художествено единство, което поетът постига между историческата (в най-общ смисъл) и с т и н н о с т н а и д е я т а за неминуемата победа на пролетарската революция и жизнените детайли, вграждащи се в иначе романтичната представа за тази революция и революционния пролетариат („фабрични комини“, „прихлупени мрачни хижи“, „бледолики братя“, „трупове и барикади“, рухване на стария свят и др.).

След „Първи май“ (до края на 1920 г.) Смирненски публикува редица стиховорения с пролетарско-революционен дух и тематика: „Ний“, „Червеният смях“, „Веригите на мисълта“, „Червените ескадрони“, „Улицата“, „Утрешният ден“, „Северно сеяние“, „Три години“, „Бунтът на Везувий“. С изключение на „Червените ескадрони“ всички тези стиховорения носят печата на романтичния тип художествено обобщение. В тях ние виждаме приложена същата романтична модификация върху комунистическа мирогледна основа.

Да спрем върху „Бунта на Везувий“ и „Улицата“ — творби, явно сродни както по метод, по вътрешна структура на художествения образ, така и по стилни похвати. Това са широко разгърнати олицетворения-алегории на, готвещия се за „последния и решителен бой“ пролетариат. Известното от историята геологическо събитие — катастрофалното изригване на вулкана Везувий — Смирненски преосмисля и рисува в условно-алегоричен план като революционна разплата на работническата класа с буржоазията. Вулканът е олицетворен като фантастичен титан-пролетарий, овладан от некротима революционна ярост.

Безумци, имах много мощ в гърдите.  
а все пак роб бях аз на вас. . .  
Но в своя гняв на пепел ще обърна  
кумирите на жалкия вихрам. . .

В „Бунта на Везувий“ Смирненски е използвал реален случай, крайно подходящ за условно-алегорично художествено пресъздаване в посока на своите революционни мечти — по внушителен, съответно грандиозен начин да „илюстрира“ съдбоносния „световен“ класов двубой между труда и капитала. Реалната действителност и тук е използвана само като изходен творчески материал, за да бъде пресъздадена в качествено други естетически форми. За жизнена правдивост и убедителност тук може да се говори само в условен смисъл, като за историческа алегория, плод на „субективна“ революционна мечта — не обаче и за реалистично „съответствие“ между поетическото и зображение и самия предмет на това изображение.

По сроден условно-алегоричен начин готвещият се за революцията класосъзнателен пролетариат е олицетворен в „улицата“ на големия град. Тя „гърми“ с трясъците и грижите на „света“ и „дъбне“ със закана на готов да изригне вулкан: „при първи зов на празнична камбана“ „улицата“ е „готова лавата си да разлей. . .“ Реалното и тук е „пресъздадено“ в посока на фантазното и мечтаното.

В останалите стиховорения на Смирненски, писани през 1920 г., где повече, где по-малко, навлизат реални детайли от рисуваната действителност. Но и тук по правило остава да доминира романтично пре-

създаващата стихия. В тях ясно личи присъствието на онази поляновска традиция, която Смирненски значително обогатява и новаторски доразвива напред. Алегоричните и символични образи и картини, често проектирани върху панорамния ход на световната история и построявани в духа на титаничната хиперболизация, на изключителното и фантастичното, са обикнати и у твореца на песните в „Да бъде ден“ (както впрочем са обикнати те и в тогавашната съветска поезия, от която Смирненски също се влияе). Очевидно концепцията за художествения образ тук съвсем не търси „съответни“ на конкретно-историческата действителност жизнени форми за творческото му възплъщаване — което е присъщо на реалистичния тип художествено обобщение.

Такова е например изображението на „Човека“ — „самин сред хаоса безбрежен / на непрогледни векове“; образът на „роба“, който „сред огньовете“ пристъпва „с исполински ръст“, за да разбие и „последния къс“ на „вековните окови“ („Веригите на мисълта“). Работническите маси носят „в сърцата си“ „сребърни лилии“, а „в ръцете си“ — „кървав ханджар“; по примера на „великия руски народ“ те се готвят да севтурнат към „обгърнатата в кървав пожар“ „обща мрачна Бастилия“ на света („Херолди на новия ден“). В стихотворението „Москва“ конкретно-историческият момент също така стои в подчинение на романтичното. Затова и тук преобладават образи условно-алегорични като: „сърце от разтопен метал“, „вулкан от пламнали души“, „блясъкът на твоята зора / раздра световната тъма“, „сред тебе целий пролетарски свят“ и пр. Младата съветска република е символизирана като „северно сияние“, което „трепти с рубинен лъч“ от край до край над земното кълбо и превръща „във великани“ до вчера „робските деца“ (пролетариата в целия свят). Настъпващата с Великата октомврийска революция епоха на решителни класови двубои е изобразена с титаничен патос и планетарни размери:

От руските поля далеч до Атлантика,  
през тайнствения лес на Индия безкрайна,  
и всъде посвета, де пот и горест блика. . .  
Тълпят се легион до братски легиони  
и бурното море издига се и тътне:  
„Станете вий, деца, вий робски милиони. . .  
Станете вий, деца на Лондон, Берлин, Рим,  
умира стария свят, ний нов ще сътворим!“

(„Северно сияние“)

Плод на такова романтично усвояване и изменение на действителността в посока на замечтаното са даже стихотворения като „Ний“. Тук по-осезателно се чувства стремежът към увеличаване на реалистичните детайли, но те само оживяват, без да изменят по същност общата романтична художествена тъкан на песента:

Край нас се вне бич, над нас тежки хомот  
и робският закон на жълтия метал;  
ний раснем в нищета, ний гаснем сред печал  
и ръсим в своя друм сълзи и кървав пот —  
ний, бледни смъртници — родени за живот.  
А ний сме океан от огнени вълни,



величествен кърван към светли висоти.  
Чрез нашите сърца вселената тупти,  
животът се крепи на рамената ни. . .

Колко жизнена е тази пролетарска романтична модификация в творческия свят на Смирненски ни убеждава и обстоятелството, че тя се изявява в дълга редица песни даже през 1922—1923 година („Вечният карнавал“, „Гневът на робите“, „Пролетарий“, „Безименните души“, „Въглекопач“, „Северният Спартак“, „Работникът“, „Руският Прометей“, „Гладиатор“, „Робът“, „Огнен път“, „Русия“, „Юноша“, „Роза Люксембург“ и др.). Наистина тук концепцията на художествения образ по-често търси допир с конкретно-историческите факти и явления. В неговата художествена структура обаче поетът само отчасти използва съответни реални жизнени форми. За сметка на това той прибегва към художествена персонафикация на отвлечени понятия и идеи (Мисълта, Духът, Златният телец), на митически и библейско-евангелески образи и отношения (Прометей, Каин, Исус, Юда, Содом), на образи и събития от други исторически епохи (Семирамида, Клеопатра, Спартак, Бастилията и т. н.), проявява все още особена склонност към изключителния жест и ситуации, към патетично грандиозното и фантастичното, към мечтаното, вместо към конкретно исторически реалното.

Трябва да отбележим, че някои изследвачи на Смирненски правилно долавят романтичната същност на посочените революционни песни, обаче тази същност обикновено те свързват не с метода, а със стила на поета.<sup>1</sup> Че тук стилните, изразно-изобразителни средства носят печата на романтичната поетика, затова самите факти не позволяват да се спори. Работата обаче е там, че във въпросните песни романтизмът засяга преди всичко метода, определя самата вътрешна структура на художествения образ, самата естетическа концепция на поета за света.

Много показателни в това отношение са стихотворенията от рода на „Робът“, „Работникът“, „Въглекопач“. В първото стихотворение образът на „роба“ представлява твърде обикнато у Смирненски художествено обобщение — единично-събирателен образ на пролетариата, „виден“ в перспективата на историята. Тук имаме работа не с типичен „роб“ на труда (в реалистичен смисъл), а с „роба“ като социално-историческо понятие от марксистско гледище. Разбира се, и такова „абстрактно“ поетическо изображение „говори“ за реалната действителност, но то има условно-фантазен характер и съвсем не „съвпада“ с нейните конкретно-исторически жизнени форми. Нека обърнем внимание върху обстоятелството, че хиперболата и алегоризмът в тези песни съвсем не са обичайни стилистични похвати, чието основно предназначение е да увеличат яркостта на изображението и да засилят идейно-емоционалното впечатление от един реален по същност образ. Тяхната роля тук се проявява преди всичко в самото концепиране на образа, те са свързани с неговото органическо художествено изграждане. Такъв тип поетически образ ние наричаме романтично обобщен. Поетът си служи наистина с едни или други елементи от реалната действителност, внася повече или по-малко жизнени детайли, обаче творческата му цел е да създаде условен образ-але-

<sup>1</sup> Освен цитираните работи вж. М. Николов. Христо Смирненски. Литературно-критически очерк. София, 1958, стр. 77 сл.

гория, който — като плод на волно въображение и страстна социалистическа мечта — да буди най-силни емоции и революционни пориви у читателя.

Роден в урагани, целунат от мълния,  
сред мрака той дигна в почуда глава. . .

Безброй векове са над него преминали,  
море от бед и тъг и го люля,  
преброди пустини и пропасти зинали,  
обагри с кръвта си безплодни поля. . .  
. . . и ето: наравно с планинските гребени  
изправя днес робът грамадният си ръст. . .

В стихотворението „Работникът“ (написано по случай Червената синдикална седмица през декември 1921 г.)<sup>1</sup> Смирненски си поставя сродна творческа задача — да нарисува в единичен образ колективната социално-революционна мощ на световния пролетариат след победата на Великата октомврийска социалистическа революция. Че това е така, ни убеждава олицетворението на „работника“ като „нов Прометей“, който пристъпя „пред потъналия в мрак човешки род“ и пръска „рубинени огньове“ по неговия път напред.

Що се отнася до първите три строфи на стихотворението, в тях образът на „работника“ е даден с такива жизнено правдиви черти, които го сближават (но без да го покриват) с индивидуално типизирания пролетарий от тази епоха: в ранното утро той върви „редом с бледаликите тълпи“ на „каменния град“; стъпките му отекват тежко — те възсепват и събуждат „града“; макар терзан от „многолика нужда“, бръчките на мрачното му чело не изразяват вече „тиха скръб“, а „буреносна закана“; това не е вече предишният „свит и примирен“ роб на капитала, а негов неустрашим враг и утрешен победител в съдбоносния класов двубой.

В сравнение с другите разгледани песни, в „Работникът“ Смирненски внася повече жизнено-правдиви черти при изобразението на положителния герой на епохата. Не случайно той отделя неговия образ от образа на „бледаликите тълпи“ (т. е. от трудовите народни маси в широкия смисъл на това понятие). Пролетарият-комунист вече заема отредената му от историята мисия: да поведе в революционна борба за нов, социалистически свят в сички онеправдани и потиснати от „стария свят“ трудещи се хора. Все още обаче тук остава да доминира романтичният тип художествено обобщение.

Стремешът към повече жизнено-правдиви детайли при иначе романтично концепиран образ на революционния пролетариат се долавя и в стихотворението „Въглекопач“ — една от най-значителните и своеобразни творби на Смирненски. Както това сме изяснили на друго място,<sup>2</sup> във „Въглекопач“ е възплътен в поетическа форма ленинският призив (приет като обща директива от Третия конгрес на Комунистическия интернационал) за масовизирана системна просветно-организационна работа на компартиите сред трудовите народни маси с конкретна цел — подготвянето им за социалистическа революция. Българската комунисти-

<sup>1</sup> Вж. сп. „Червен смях“, бр. 48 от 22 декември 1921 г.

<sup>2</sup> Вж. Известия на Института за бълг. литература, кн. IV. София, 1956, стр. 181—183.



ческа партия „единодушно и безрезервно“ възприема и прилага на практика тази директива, а Смирненски, като партийен поет, я възплъщава в поетически призив. Отправеният зов към комунистите за „слизване в самите дълбини на пролетариата“ по начало представлява зов на партията, на Коминтерна — които поетът схваща като неразделно единство. Да припомним мимоходом, че в статиите си от онова време сам Георги Димитров често подчертава от името на партията: „... Ние се чувстваме като неразделна част от Комунистическия интернационал...“<sup>1</sup>

В литературната критика „Въглекопач“ се приема обикновено за социалистическо-реалистична творба. Образът на „въглекопача“ на „робските души“ се определя, от една страна, като „к о н к р е т е н“ (понеже е „свързан с представата за миньорския труд“), а от друга — като поетическа символизация, като образ, който „с и м в о л и з и р а революционния агитатор, комуниста“ в работата му сред масите.<sup>2</sup> Изобщо в изobraжението тук по начало правилно се открива двуплановост: картината на миньорския труд се смята за „реалистична“, а картината на пролетарската революция — за алегорично-романтична.

Както е известно, за да се вникне в художественото своеобразие на една поетична творба, нужно е съставните ѝ елементи да се разглеждат в тяхното вътрешно структурно единство и въз основа на това единство да се разкрива идейно-творческата задача на поета. На второ място, в случая изследвачът трябва да бъде наясно, каква революция има предвид поетът — световна или в национални рамки? Най-сетне конкретно следва да се отговори на въпроса: „въглекопачът“ реалистично типизиран образ ли е, или представлява романтично-„абстрактно“ обобщение.

Идейно-творческата задача на Смирненски според нас може да се формулира така: със средствата на поезията да покаже каква огромна, решаваща роля за победата на социалистическата еволюция има по ленински провежданата партийна агитационно-просветна работа сред пролетарските маси. Както виждаме и в другите му стихотворения от втория период, поетът не „дели“ българската от общата, световна революция. Дори в „Огнен път“ — песен, посветена на партийен конгрес (и то в навечерието на Септемврийското въстание), Смирненски не слага граница между революционната борба на българския и световния пролетариат (оня „мълние-крил великан“, който „като пролетна буря“ ще мине „в редом в света“ и „исполинска желязна ръка“ „с петолъчни звезди“ ще отбележи над него „новия“ му, „велик път“).<sup>3</sup> Във „Въглекопач“ без съмнение — и на първо място — поетът има предвид българската пролетарска революция. Не е трудно обаче да се схване, че картината на революцията, както е дадена в последната строфа на стихотворението, се отнася за класов двубой в световен мащаб — поетът има предвид „световната революция“: нейните „червени вълни“ ще бликнат „по всички страни“ и не само родината, но изобщо целият свят —

<sup>1</sup> Г. Димитров. Съчинения, т. 5. София, 1952, стр. 571.

<sup>2</sup> М. Николов. Христо Смирненски. Литературно-критически очерк, стр. 47.

<sup>3</sup> Вж. цитираната наша статия в Известия на Института за бълг. литература, кн. IV, стр. 191—192.

земята ще ври, ще гори  
в огньовете, огньовете, огньовете  
и дъжд от искри!

Би могло да се възрази, че тук поетът си е послужил с хиперболна метонимия: употребил е земята изобщо вместо земята на българския пролетариат. Подобно положение обаче не може да се подкрепи с нито един аналогичен случай от останалите песни на Смирненски.

Когато се изяснява идейно-образното съдържание на „Въглекопач“, почти без внимание се отминава обстоятелството, че картината на миньорския труд и образът на действителните въглекопачи в I и II строфа неусетно се изместват в следващите III и IV строфа от друго, а л е г о р и з и р а щ о г и изображение:

А там вековете незнайни  
редили са пласт върху пласт —  
тез пластове мрачни, безкрайни,  
прострени навсъде край нас,  
които живота изтъка  
на каменен, черен килим,  
които са хладни кат мъка,  
а крият и огън и дим.  
Слезни там и с удари верни  
разбивай, разлюшквай, руши,  
разкъртвай тез пластове черни,  
тез робски души!  
И в бурната пещ на борбата  
грамадата черна хвърли,  
и спри се да видиш, когато,  
сред мрак и оловни мъгли,  
ще блеснат реки огнеструйни,  
когато червени вълни,  
понесени в пристъпи буйни,  
ще бликнат повсички страни,  
когато сред блясъци нови  
земята ще ври, ще гори  
в огньовете, огньовете, огньовете,  
и дъжд от искри!

Тук е налице неприсъщ на реализма творчески процес — р е а л н о положение (в рамките на една творба) се „измества“ от вътрешно сродно нему алегорично, условно-поетично положение. Вследствие на това тук конкретно се оказват два вида въглекопачи — един в преносен смисъл, другите действителни: действителните въглекопачи разкъртват истинските въглищни пластове, докато алегоричният „въглекопач“ „разкъртва“ само в преносен смисъл „въглищни пластове“, в които все така алегорично „влизат“ и самите действителни въглекопачи. Освен това алегоричният „въглекопач“ (партията-агитатор) ще хвърли „в бурната пещ на борбата“ не самите миньорски маси, а цялата работническа класа („тез робски души“), олицетворена като въглищни пластове („прострени навсъде край нас“). Сюжетно действителните миньорски маси се включват в борбата само чрез поетическата алегория, а не „направо“, реалистично.

Очевидно и тук поетът е приложил принципа на условно-алегоричното изграждане на образите. А този прин-



тип е присъщ именно на романтичния тип художествено обобщение. Той позволява да се съчетават в художествено единство „реални“, взети от живота положения и герои, и такива, които са „пресъздадени“, преосмислени под напора на доминиращо в творческия процес фантазно-мечтателно реагиране на действителността. Не само във „Въглекопач“. В значителен брой песни Смирненски си служи с такава романтична модификация, за да се родят творби, забележителни с идейно-революционния си патос и художествено майсторство. В тези творби най-често всичко е хиперболизирано в изключителни, гигантски, дори планетарни размери. Конкретно-историческото, реалното е пресъздадено в ярки, едри алегии и символизации, гдето силно и дълбоко правдиво се чувства могъщият революционен пулс на „новата ера“, започнала с 1917 година. Историческият Спартак например, нарисуван с изключителна художествена мощ, е пресъздаден до такава степен със средствата на романтичната героическа идеализация, че накрай се превръща в образ-символ. Като такъв образ-символ неведнъж го използва Смирненски и в други свои стихотворения — за нови исторически осмисляния и символизации (в „Северния Спартак“ и пр.).

Би било неправилно, разбира се, да смятаме, че в това отношение поетът на „огнените гриви“ е някакво изключение от литературния процес на времето. С такъв характер се отличава „цялата световна революционна поезия през онези години“ (например произведенията на Маяковски „150 000 000“, „Мистерия Буф“, много от песните на Иржи Волкер, Владислав Броневски и пр.).<sup>1</sup> Революционно-романтичният тип художествено обобщение е широко застъпен изобщо в творчеството на съветските поети в първите години след Октомврийската революция, особено свързаните с Пролеткулта и групата „Кузница“.<sup>2</sup> И не случайно тъкмо техните песни биват често превеждани в нашия партиен и прогресивен печат от периода между края на Първата световна война и Септемврийското въстание. Съвършено естествено такива преводи прави и самият Смирненски, защото тази поезия му допада силно.

Но Христо Смирненски не остана в кръга на романтичния тип пролетарско-революционно творчество. Своя предходник и учител в началото Димитър Полянов той надмина не само по дълбочина на идейното съдържание и майсторство на поетическото изображение, но направи и крупно, историческо завоевание по отношение на художествения метод. С „Червените ескадрони“ той предприе онзи първа решителна крачка напред, която поведе след себе си създаването на песни като „Смъртта на Делеклюз“, „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“, „Йохан“, „Братчетата на Гаврош“ и с които той ознаменува началото на социалистическия реализъм в българската литература.

Продължавайки да следва в една или друга мяра някои от основните идейно-естетически принципи на революционно-романтичната си поезия, в „Червените ескадрони“ Смирненски се издига до един качествено нов творчески принцип в пролетарската поезия и българската литература изобщо. Този принцип се състои в това: от мироведно-есте-

<sup>1</sup> Д. Ф. Марков. Болгарская поэзия первой четверти XX в., стр. 202.

<sup>2</sup> Л. И. Тимофеев. Начало большого пути (советская литература первых лет революции), сп. „Вопросы литературы“, 1957, кн. 8, стр. 29 сл.



тическите позиции на комуниста реалното да се използва не само като повод или творчески кълнове при създаването на условно-алегорични образи и картини върху основата на революционната мечта за изменение на живота в посока на социалистическия идеал, а като не посредствен жизнено-естетически строителен материал при художественото типизиране на рисуваните образи и картини в съответни форми на самия живот. Сега поетът търси не фантазно-изключителното, а реално-типичното в живота и борбите на работническата класа. Тук всъщност е оня водоразделен хребет в развитето на пролетарската литература, от който тя се насочва вече по пътя към създаването на свой собствен художествен метод — метода на социалистическия реализъм.

Както е известно, повод за написване на „Червените ескадрони“ Смирненски взема от победонесния шум на Червената армия към Варшава и сърцето на Европа през време на войната срещу полските панове в 1920 година. Този шум поетът свързва конкретно с образа на летящите „червени ескадрони“, типизира го в техния образ. От историята знаем, че тъкмо младата съветска кавалерия беше решаваща бойна ударна сила в тази война. Затова и „червените ескадрони“ станаха напълно естествено, подсказано от самата реална действителност олицетворение на героичния устрем на Червената армия, на съветската власт изобщо към победата над контрареволуцията и интервенцията. По силата на тези обстоятелства поетът може да осмисли образа на „червените ескадрони“ като жизнено въплъщение на идеята за непреодолимата мощ на Съветската армия, на Великата октомврийска революция, на борбата за социализъм и комунизъм в целия свят — идея, която става извор на една също качествено нова, „реална“ социалистическа романтика. Наистина и тук в художествената концепция на изображението все още действа в известна степен принципът на романтичното осмисляне, но този принцип явно вече отстъпва централно място на конкретно-историческото изображение, на реалния сюжетен материал. Тук повече, отколкото в което и да е от предишните революционни стихотворения, се чувства именно стремежът към типизиране на самата реална действителност — преди всичко самото нейно изображение да заговори за настъпващите революционни промени в живота на работническата класа, за величавата историческа преобразователна мисия на въоръжения с идеите на комунизма пролетариат. Оттук се налагат естествено и някои съществени изменения в стила на поета — той се „снижава“ към лексиката и поетиката на „обикновената“, разговорна реч, повече или по-малко изоставя похватите на патетичното изображение. Колко жизнено-конкретни елементи поетът внася например в изображението на летящите ескадрони:

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 прилив устремен.

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

Че Смирненски и съзнателно се е стремил да създаде именно реалистична по основа творба, ни уверява и личното му признание: „Искам „Черве-



ните ескадрони“ да оказат такова въздействие на читателя: като че ли чува ритмичния тропот на конете, като че ли вижда облачетата прах, извиващи се под копитата им — искам да почувствува близкото освобож-  
дение на човека.“<sup>1</sup>

В стихотворението ние усещаме твърде осезателно също така р е а л н и т е въздействия и надежди, които това събитие предизвиква у световния пролетариат, у българската работническа класа, в душата на самия поет. Чувствуваме изобщо в цялото изображение една ч о в е ш к и р е а л н а а т м о с ф е р а, а не преди всичко патетично изявена мечта на борец за социалистическия идеал.

И все пак творецът на „Червените ескадрони“ о щ е е свързан живо със склонността към романтичното пресъздаване на реалното, за което свидетелствуват първият стих и последната строфа. Реалистичното ядро на изображението е оградено като в рамка от романтично-алегорично осмислящи го образи: „утрото на светла ера“, „факела на нова вера“, „обгърнатия в пламък и разплуха древен замък“. По такъв начин в образа на бурно галопиращите „червени ескадрони“ накрай поетът символизира всепобедната, непреодолима мощ на комунизма в света. Не е трудно обаче да се убедим, че тази романтична символизация произтича от самото реалистично изображение и се намира в дълбока жизнена връзка с н е г о. Тя не е измества реалистичното изображение от с р е д и н н о т о, о п р е д е л я щ о м я с т о в процеса на творческото обобщение. С други думи казано, по основа вътрешната структура на художествения образ остава реалистична. А това значи: към социалистическия реализъм Смирненски се движи преди всичко и напълно закономерно в посока от пролетарския революционен романтизъм, а не пряко — от областта на критическия реализъм.

По-нататък в своето развитие методът на социалистическия реализъм у Смирненски достига най-зряла и пълноценна изява в „Смъртта на Делеклюз“ и „Йохан“. Ако в „Гладиатор“ например поетът използва в значителна мяра средствата на героическата идеализация и романтичното поляризирано контрастиране, за да възвеличи като „изключителен“ образа на Спартак и да разхубави силно картината на борбата, поради което не допуска в изображението черти на „грозната действителност“, то в „Смъртта на Делеклюз“ образът на героя и картината на героичния му край се разгръщат в о б и к н о в е н а, ч о в е ш к а атмосфера, дадени са в т и п и з и р а н а обстановка, близка до самата реалност. Делеклюз върви към разбитите бойни позиции на комунарите не само „горд“ пред враговете и смъртта (както подобава на истински революционен водач), но и „з а ш е м е т е н“, с походка „б е з у м н о с п о к о й н а“; с „гневно“ чело се вира той напред към враговете и „н а с т р ъ х н а л м ъ л ч и“ (като човек от плът и кръв, с определен характер и съответно на момента душевно състояние). Следвайки повелята на своя революционен пролетарски морал, Делеклюз отива да загине заедно с другарите си — да грохне мъртъв „при своите братя“, посрещнал като тях куршумите на враговете, които

ще зърне той смел, ще ги зърне вочи  
и ще падне студени спокоен. . .

<sup>1</sup> Вес. Димитров. Как твореше Христо Смирненски (ръкопис, Арх. на Института за литература при БАН).



В изображението на обстановката преобладават също типизирани реални положения. Милионният град е „разоран и пламтящ“ след боевете, барикадите са „срутени“, облени в крав, покрити с „бездушни тела“. Зданията, с разбити стъкла, имат вид на зловещи черепи в настъпилата след поражението „пустота и кошмар безпощаден“.

Елементът на романтично възвеличаване не липсва наистина и тук, но той е свързан не вече с вътрешната творческа структура на художествения образ, а със стила на поета и партийното му отношение към героя, с неговата обществена позиция и емоционално-естетическа оценка. В трагичния си жест комунарският вожд е охарактеризиран епитетно не само като „величав“, но е представен от субективно-романтично гледище и като „цял обгърнат в лъчи“ (защото от вън такива лъчи не идват). В предсмъртния му час „Париж го прегръща чрез всеки гърмеж“ и го „целува“ „с привет прощанен“, а душата на героя „трепва“ с последния акорд „от великия химн на борбата“. Това са похвати стилни по същество, защото те не засягат и не изменят вътрешната художествена структура на образа, който се разгръща в пределите на реалното, на типичното за такъв род революционери. Героичното слиза от висотата на изключителното, за да заговори с език, близък на обикновен и човек — с езика на комуниста — положителен герой на нашата епоха.

Такъв образ Смирненски постига до най-високата степен в „Йохан“. Тук всички компоненти на художественото изображение са от жива плът и кръв, плод са на дълбока реалистична типизация от ленински идейно-естетически позиции. Социалното и семейно битие на берлинския пролетарий, неговият идеен и душевен свят, революционният му подвиг и трагичен край, жестоката разправа на класовия враг с въстаналите работнически маси, драматичното сражение на барикадата, обстановката в заснежения Берлин през революцията — всичко това е изявено художествено в типични жизнени форми, в човешки мащаби, без прибегване до романтично „пресъздаване“, до хиперболизация и прекомерно (от гледище на реалността) идеализиране на героите. Пред нас Йохан се разкрива с всички човешки черти, необходими в дадения случай, за да изпъкне неговият образ с цялото си неподправено жизнено богатство и героика, да се види великото у бореца за новия, социалистически живот в „обикновения“ класосъзнателен пролетарий. Ако при романтичния тип художествено обобщение личи ясно субективната авторска намеса при подбора на формите и средствата в изграждането на образа и то в ярка емоционално-фантазна, субективно „желана“ посока, с цел да му се придаде възможната най-голяма „ефектна“ сила на въздействие, то при реалистичния тип художествено обобщение тази намеса в една или друга степен се оказва ненужна, тъй като образът се „саморазкрива и внушава“ чрез самите мисли, преживявания, постъпки, идеали на героя, чрез жизненото му реагиране в конкретните условия на живота. Градивните художествени елементи тук престават да носят печата на необикновеното, на изключителното, вътрешната творческа структура на художествения образ става естетическо отражение на реални жизнени форми.

Да си спомним изображението на първата картина в стихотворението „Мъртва градинка“ в пуста и мрачна зимна вечер; „малки врати“ с „дървен праг“, който Йохан „прекравча“; припнала след него „плачуща жена“, с „дете“ в протегнати към него ръце; „безшумни“ и непоколебими крачки, с



които този незнаен пролетарий се отправя към барикадите; образът му, озарен от „бледата луна“; погледът „замечатан“ и шепнещите „пребледнели устни“ на безпомощната жена и майка: — тук са чудесно набелязани и обстановка, и развиващата се социална и човешка драма в пролетарското семейство, и основните черти от характера на Йохан, на неговата съпруга. Всеки детайл от обстановката, всеки жест на героите имат съответно характеризиращо и типизиращо предназначение, с цел да се постигне „пълна“ жизнена правдивост.

Все с такъв реализъм и рядко художествено майсторство Смирненски рисува картината на въстанието и особено последното, решаващо сражение. Сякаш фантазията на поета не е „прибавила“ нищо от себе си, когато „възпроизвежда“ последния „щурм“ на хусарите и геройската смърт на Йохан:

А стиснал карабината в ръце,  
Йохан ги среща с гръм и ги зове:  
„Елате вий, аз с каменно лице  
ще срещна щика в своето сърце!  
Елате вий, престъпни синове!

Безумци! Всяка капка кръв пред вас  
ще бликне нови хиляди борци!  
Веч бий дванайсетият кобен час  
и ще сразим престъпната ви власт!  
Елате вий! Елате, подлещи!“

А от веригата хусар един  
тогас просъска гневно с глас пиян:  
„Млъкни! Ръцете горе, рабски син!“  
Но, величав, кат някой исполин —  
„Челата горе!“ — викна му Йохан.

Задружен гръм изпрати му ответ.  
Той грохна до старика белообраз.  
Хусарите се втурнаха напред.  
Един от тях се взря в ликът му блед  
и пръсна черепа му със приклад.

Мрачен и трагичен край. И все пак образът на героя остава да сияе в душата на читателя, озарен от онази могъща, пленителна романтика, която иде от високата, съзнателно дадена от героя саможертва, от непоколебимата вяра в близкото и неизбежно тържество на пролетарската правда. Това обаче е романтика, която се изявява като черта, присъща на реалния човек — има корените си в самия характер на героя, в „реалното“ му комунистическо светоотношение и революционна практика. Именно това го води и към такава жизнено конкретна, а не „обща“ (само „просветителска“) комунистическа партийност. Това е вече реална романтика и тъкмо в това си качество тя влиза като жизнена съставка в битието на работника-комунист през епохата на социалните революции, а оттам — в естетическата концепция на поета, в метода на художественото изображение на този герой. Тук престава действието на романтичния принцип за субективно привнесане на фантазно-копнежен елемент при концепцията на художествения образ — в смисъл образът да се изгражда върху основата на този принцип. В този процес именно кълни и се формира новият метод — социалистическият реализъм.

В статия с подобни размери не може, разбира се, да бъдат поставени и изяснени всички въпроси, влизащи в обсега на големия проблем за многообразието на художествено обобщение в поезията на Смирненски. Насочих вниманието си главно върху онези от тях, които предизвикват най-много спорове и разногласия. И което бих искал по-специално да отбележа — опитах се да направя конкретен литературен анализ на редица характерни за поета стихотворения върху основата на една по-разгърната концепция за художествените методи, разработвана напоследък от съветски и наши литературоведи.

Какви най-общи изводи произтичат от така направените литературни анализи и теоретични разсъждения?

Преди всичко трябва да се коригира схващането, че развитието на Смирненски по отношение на художествените методи върви по същество от реализъм и критически реализъм направо към социалистически реализъм. Към новия художествен метод той се движи по посока от пролетарския революционен романтизъм, откъдето се налага генетически и социалистическата романтика като органическа съставка в метода на социалистическия реализъм. Не само от живота, а и от революционния романтизъм иде и концепционната идея за образа на положителния герой, която е неприсъща на критическия реализъм. Не случайно до края на живота си Смирненски не престава да твори и по типа на революционния романтизъм върху основата на комунистическото светоотношение. Фактите показват, че тъкмо революционно-романтичната линия е най-характерна за твореца на сборката „Да бъде ден!“, въпреки че негово най-голямо, с историческо значение новаторско завоевание се явява именно методът на социалистическия реализъм (положение, добре схванато още у П. Зарев, Д. Ф. Марков и др.).

Така погледнато, творчеството на бележития наш, „български Маяковски“ се разкрива наистина в своята сложна богата многоликост и възхитително разнообразие, застава пред нас в цялата си стойност на безценно литературно наследство и — заедно с творчеството на големите ни класици — се налага като незаменен пример за съвременните поколения наши поети.