ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

ЧИТАЛНЯ

5

ГОДИНА ВТОРА 1958 СЕПТЕМВРИ—ОКТОМВРИ

14690-9600
сиб.
ПРОВЕРКА
16 -04- 2023
ЧИТАЛНЯ



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. II

КН. 5

1958

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

ЧИТАЛНЯ

ПРОВЕРЕНА 2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Към 60-годишнината от рождението на Христо Смирненски

Пантелей Зарев — Стилното разнообразие в творчеството на Смирненски 3

Георги Цанев — Художественият метод на Христо Смирненски 23

Любен Георгиев — Архитект на стиха. Бележки за поетическото майсторство на Смирненски 42

Стойко Божков — Образът на гладиатора у Байрон, Лермонтов и Смирненски 70

*

Юрий Борев — Естетическото богатство на реалистичния образ 80

Тодор Павлов — Два важни въпроса. Пред Третия конгрес на Съюза на съветските писатели 102

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Соня Баева — Неизвестни записки на П. Р. Славейков от Руско-турската освободителна война — 1877—1878 г. 111

ПРЕГЛЕД

Донка Петканова-Тотева — Един труд върху старобългарската литература 121

Иван Сарандев — Ценен труд по теория на стиха 126



Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, бул. Сталин 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ — Сталински районен клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 193 | Формат 72/100/16 | Дадена за печат на 15. IX. 1958
Тираж — 5000 | Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

СТИЛНОТО РАЗНООБРАЗИЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА СМИРНЕНСКИ

Христо Смирненски е от тези не много на брой писатели, чието творчество — през определен период — придобива принципно значение за развитието на българската литература. Със Смирненски се начена нов етап в нея. Той сложи началото на могъщото разгръщане на социалистическо-реалистическо творчество. Има писатели, които са създавали творби значими с идеите си. Те са се стремели към активно въздействие върху читателя, долавяли са точно пулса на обществените битки и са подтиквали движението напред. Такива художници-идейници — като нашия пръв пролетарски поет Д. И. Полянов — се появяват обикновено в началната фаза на едно ново революционно движение.

Но има и друг тип творци. Те са пленени повече от конкретното богатство на живота. Те повече търсят живото психологическо съдържание. С артистичната си надареност те превъплътяват пъстротата и сложността на човешките отношения и стълкновения. Смирненски е поет, който съчета в себе си мощта на идейното мислене и богатството на непосредното пластично съзерцаване на живота. Той създаде поезия, в която идеите се извисиха до най-високите помисли на епохата, а конкретните образи отразиха на предела на пълнотата очарователната сила и многоликост на действителността.

Естествено, неправилно би било да се подчертава в случая само значението на художественото дарование. В гигантската битка, която се водеше за изменението на света, поетът показа удивителна настойчивост. Като участник в нея, той стъпи на сигурна почва. Действителността запълни неговата мисъл и сърцето му, тя подтикна дейността на въображението му и го изведе до оня творчески възход, който и сега удивлява като някакъв подвиг в историята на българската литература.

С поезията и прозата на Смирненски тържествува един нов тип реализъм — социалистическият.

Смирненски открива на читателя едно ново познание и една нова правда, когато българската литература преживява своеобразно раздвоение. От една страна, не заглъхва струята на реализма. Не малък брой художници в края на миналия и началото на нашия век се стремяха да превъплътят в образ социалната същност на характерите. Те разголваха реалността, поради която хората са приковани към определени цели. Те осветляваха живота в дълбините на обществото, в бордеите на покрайнините (Вазов) или рисуваха тежката борба с античовешкото устройство на битовите отношения в селото (Елин Пелин).

Писателите, които по-късно излизат от принципите на реализма, също дишат задухата на живота, също долавят неговите стълкновения. Ала през времето на Смирненски, тези творци, които следват реалистичната традиция, не са способни вече на по-дълбоки идейни открития. Те обогатяват принципите на психологическия анализ, „разширяват" терена на художественото изображение, но не могат да проникнат по-дълбоко в процесите на класовата битка.

Това от една страна. От друга страна, по-различно е положението с модернистичното течение, с онова течение, което съзнателно скъсва връзката на литературата с националната ѝ основа. Неговите представители се развиват под знака на външни въздействия и макар да претендират, че отразяват вътрешната сложност на човека, в действителност твърде слабо прозират в социалните отношения на времето. В повечето случаи те създават творческа система, при която следите на действителността се губят, изживяванията са книжни — в тях няма нито истината на текущия живот, нито ужасът от пепелищата на войните. В произведенията на тия поети изживяванията,—като изключим творчеството на Дебелянов и отделни „просветления" у някои символисти — не внушават непосредните истини на действителността. Душевните състояния и при привидна конкретност на чувството са напълно изпразнени от практически действено, прогресивно социално съдържание. Ето защо предметността на образите при отделни случаи не е никак основание да бъдат разглеждани тези писатели като реалисти. С повечето си прояви те не само не са реалисти, но и романтиката им е лишена от правда, от социално-историческа истина.

Смирненски преодоля застоя на литература, следваща традициите на критическия реализъм; той се издигна над тази модернистична поезия, за която стана дума, и то с мощта и дълбочината на художественото обобщение. Образите и обликът на лирическия герой в творчеството му са във вътрешно съответствие със социалните отношения, с историческата логика на живота.

Това, което и днес ни поразява в творчеството на тоя наш поет, е именно мощта на лирическото обобщение. До каква висота на обобщението е достигнал той в „Йохан", „Смъртта на Делеклюз", „Роза Люксембург", „Карл Либкнехт", „Червените ескадрони", „Руският Прометей" и др.

Обобщението както при Ботев се пренася дори в категоричността на отделната фраза:

Берлин го помни и навеки ще го помни...

Негли само Ботев, Вазов и Яворов са се издигали в поезията си до такова обобщаване в образи на социално-прогресивно съдържание. Смирненски направи свои естетически открития за обществено-историческата мисия на народа. Той въведе в поезията си образа на „тълпите" с тяхното движение, с динамиката им, с революционния им трепет и с дързостта им. Декор на тяхната революционна раздвиженост е градът. И образът на големия, задъхан от злоба капиталистически град допълва, конкретизира и обогатява образа на тълпите. Някога Ботев писа, че революционно-бунтовната песен ще се понесе от Бяло море до Дунав по румелийски полета. Той възпя героя, който загива на Балкана, напомня за гласа на тъжовно проточената песен на жетварките в полето. Смирненски се вслушва сега в стоновете на големия град, в неговия всекидневен трясък. Той долови мощните му, смели и гневни ноти и от

тях изтъка симфоничната музика на своята поезия. В нея, в тази поезия, се разлюляват тежките основи на робския свят, гърмят железа, увиснали по протегнати към слънцето ръце, движат се огромни тълпи, начело на които стоят героите. Поетът предусеща последния щурм, долавя победния вик и сам жадува с цялото си сърце да умре в борбата, да бъде винаги в нея.

С тези свои творчески открития на новото Смирненски създаде поетическа система на художествено обобщение, която предстои да се проучва с грандиозното в образите, с контрастите между трагичното и героичното, между обикновеното и възвишеното. В погледа на неговите герои свети и чистият, искрен, детски поглед на невинните гаврошовци от покрайнините, чиято душевна чистота не хармонира с разврата, злобата и бездушието на града, и сиянието на победния ден, светкавицата на удара, блясъка на вулканичния изблик, изблика от „подвиг и копнеж".

Такива сложни и конкретно грандиозни съчетания на противоречията на действителността нашата по-нова следосвобожденска поезия не познава. Яворов бе също сложен и противоречив, но противоречията бяха в него, в душата му. Те не извираха така от една страхотно устремена напред действителност, както в поезията на Смирненски. Социалистическата революция в творчеството на нашия голям поет се извисява с грандиозните си контрасти, контрасти между реалността и мечтата. Правдата на реалността се оказа твърде сложна. Следвайки я, поетът вдига булото над реално житейското, повседневното, открива героично-романтичното, изключителното. От това богатство на живота произтича и извънредно голямото вътрешно разнообразие в стила на Смирненски, стил, който отрази различни естетични страни на действителността, различни нейни черти и белези.

До огромната мощ на изображението Смирненски не стигна изведнъж. Характерно е дори, че неговата първа поетична школа започна с хумора, т. е. с изобразяването на близкото, на всекидневното, с откриването на опъката страна на живота. През този период Смирненски се учеше като че ли да вижда реалността, да я следи в сложните ѝ зигзаги, да я улавя точно в разните ѝ превъплъщения. Едно от стихотворенията му започва тъкмо с изясняване личното отношение на поета към житейски конкретната всекидневност:

Над мене, пред мене, на лево, на десно
и даже отзад
незрима ръка наредила чудесно
отбран и величествен свят...

Този свят, отбран и величествен — казано в ироничен аспект — привлича всеминутно вниманието на поета. Той държи в плен неговото въображение, той го вълнува, забавлява го, поглъща и отблъсква. И в този свят на безметежното, на паразитно конюнктурното, еснафско живуване всред егоизъм, нищета и болка поетът начена да съзира социалната истина на времето. За това му помагат историческите събития, войната, Владайското въстание, революционния грохот на живота, завладяващ все повече масите.

В хумористичната си лирика Смирненски е твърде „разностранен". Някои негови стихотворения по форма и по поетическо облекло са издържани в традицията на символистичната и изобщо на декадентската поезия. Той си служи с образи, езиков материал и дори форми на стиха,

които са характерни за декадентски условното представно мислене, — но за да ни свали изведнъж на земята, за да ни постави в реално-политическа, социално-битова, забавна обстановка. Стихотворението „На книга“ започва така:

Отнел бих пурпурната тога
на бавно гаснещия ден.
От яркий ореол на бога
лъчи бих грабнал, без тревога, —!
но — ти не искаш дар от мен!...

Залутан в дълбините сини,
бих сбирал бисери весден.
Бродящ из райските градини,
бих късал сочни мандарини, —
но — ти не искаш дар от мен!...

И накрая, след други изброявания на обещания, стихотворението завършва;

Но що царкинята не вдига
очи от малкия свой чепик?
Дали туй всичко не ѝ стига,
или не знай, че аз на книга
съм страшно щедър и велик?

Това са хумористични стихотворения, написани в духа на оная лирика, която се създаваше до Първата световна война. Понякога социално-хумористичното съдържание е по-ясно изявено. Най-хубавият цвят на тоя род творби е политико-сатиричното стихотворение на Дебелянов „Орден“. В стихотворението на Смирненски представите за царкинята, за пурпурната тога и за бисерите, които героят би събирал, подменят условно едно реално изживяване. В мантията на посочената изящна образност поетът не облича онова съдържание, което е характерно за модернизма, а разкрива житейски обикновеното, прозаичното, смешното. Така се получават сложни съпоставки между високото и житейски обикновеното, между изкуствените, строго издържаните, извисени лирически форми и реалистичната конкретност на едно свободно, земно съдържание. Въздействието на стилно-езиковите форми, напомнящи за „изяществото“ и своеобразната патетика на символистично-декадентската поезия, веднага като че ли се стопява щом заживеем със съдържанието, щом се докоснем до реалността, възприета от живото въображение и от топлото човешко сърце на хумориста. Във „Великогрешним гешефтарам“ Смирненски направо пародира декадентския стих — през този стих у него се чуват гласът на улицата, гласът на живота.

Поетът има стихотворения, в които пряко е осмял декадентските увлечения вече в съгласие с пародийното снизяване на формите, които господствуваха у нас до Първата световна война. От този тип е стихотворението „Нитче, котарак и папагал“, в което се разказва как млад папагал се налапал някъде с нитчеанство, назовал се свръхпапагал, мечтаел как ще разруши сквернata вселена, но за беля попаднал в лапите на котарака и от мечтите му не останала следа.

Ала по-голямата част от хумористично-сатиричните стихотворения имат не само пряко битови сюжети, а и съответна реалистично-предметна образна форма. Комичното тук извира от една реална ситуация, ситуация доловена и с реалните ѝ черти. И художествената форма, и сравненията, и лексиката дори зависят пряко от облика на комичното съдър-

жание. Изводът —виц в случая с дълбоко социалната му същност се подкрепя от непосредното рисуване на характери и на нрави.

В сатирата Смирненски използува формата на иносказанието — но пак в реалистичен аспект. Когато осмива българските политици и коментира политическите събития след войната в „Телефонен разговор с полковник Василий Радославов“ той непрекъснато прави намеци, показва ни ту маската, ту истинското лице. С противоречието между твърдения и истински цели неговата сатира крие в себе си тънка лукава ирония. Ако в някои хумористични стихотворения е ярко изобличителен и войнствено активен, ако стихът му в тези случаи е зъл, пълен с остра насмешка, то в други случаи се примесват веселото, изпъкват повече шаржът и лукавството. За тия различни по сюжет и по характер произведения Смирненски изработваше и създаваше нееднакви жанрови и стилови форми.

Той умееше да се вживее и в душите и в претенциите на българските и чужди политици, и във фалшивата добродетел на буржоазния хайлайф, изнамирайки най-различни неочаквани положения и пози, използувайки алегоричното като форма, изразяваща същността.

В стихотворенията, в които осмива битови нрави,— любовни отношения, съпружески измени, дребни житейски интереси на чиновничеството, сезонни настроения на младежта, неудовлетворени копнежи на стари моми и т. н. — Смирненски се ръководи повече от пряката комична ситуация, от реалния жизнен факт. В случая алегорията не му е необходима и едно леко, закачливо преувеличение само създава веселата или унищожителна насмешка.

Смирненски създаде немалко стихотворения, в които възпява любовта и веселието. Това са специфични по характера и по облика си стихотворения, понякога с ирония, чието весело острие е насочено срещу съдбата и на самия автор — лирически герой. В тях изпъква образът на бохемата, но бохемата наистина безпаричен бедняк, бохемата социален тип, който може и весело и скръбно да се шегува със себе си. Това са весели стихотворения за жизнеродостта, за любовта към живота, за ненавистта към тъгата, болката и нещастието, понякога истински стихотворения на младостта. Те съдържат едно особено философско съдържание, изразено не книжно, като знание, получено от другите, а като човешки опит. Те подсказват една поразителна чувствителност у поета за сложността и непосредното богатство на живота. В тях избликва специфичната философия на хумориста — всичко е една весела забава, ала с дълбок тъжен смисъл. Ироничната придобива мъчително горчив привкус. Мяркат се понякога образи на улични жени, чието нещастие затрогва сърцето, виждат се герои, чиято съдба е не само весела, а и трогателно-тъжна. За стилните черти на тази лирика на Смирненски биха били на място думите на Белински, казани за поезията на Беранже: „Беранже е цар на френската поезия, най-тържествената и свободната ѝ проява, в неговата песен има и шега, и острота, и любов, и вино, и политика, и всред всичко това като че ли внезапно и неочаквано проблясва някоя човешка мисъл, просветва дълбоко или възторжено чувство, и всичко е проникнато с веселост от цяла душа, с някаква забрава на самия себе си в една минута, с някаква. . . пиршествена безгрижност. У него политиката е поезия, а поезията политика, у него живота е поезия, а поезията живот“ (В. Г. Белински, съч. т. I, стр. 254, 1948 г.).

Да, у Смирненски политиката е поезия, а поезията политика, животът е поезия, а поезията живот. Въображението и чувството го водят до философски извод. Но по формата си този философски извод е картинно-пластичен, емоционално обагрен. Поетът показва изключително остроумие, когато разкрива шеговито, с една лека нехайност на перото душевния мир на герои, отдадени на веселието и на скръбта. В творбите прозира понякога дълбока истина за преходността на опиянението, причинено от живота.

В тази лирика, посветена на обикновените житейски драми, на нрави и т. н. , преобладават простотата и естествеността на положенията. Мотивът прераства естествено в образ и в стилна черта. Романтичната мечтателност се оказва само условна поза, усилваща комичния ефект, подчертаваща скръбно-веселото. Разнообразието на размерите на стиха и неговата мелодичност също усилват впечатлението за непосредната реалност на житейската случка.

Характерно е, че както в сатирата си, така и във весело-шеговитите си стихотворения, Смирненски избягва декларирането на мисълта-идея. Той се стреми всякога към конкретен и типичен образ, към яснота на положението като житейски факт и мисълта остава запазена неразривно в цялото. Идея и образ в творбата са така неотделими, както в една оригинално направена ваза, която изразява нещо с вида си, са неотделими формата от съдържанието.

В случаите, когато поетът се стреми да подчертае мисълта си, обикнат похват е използуването на рефрена в стихотворението или на повтарящите се намеци в прозата и диалозите. Но и в тези случаи мисълта не може да се отдели от образа и формата. Нейната агитационна убедителност произтича от поетичната същност на житейското положение, доловено точно, просто и конкретно. В хумора на Смирненски пътят към основната идея минава всякога през естественото, непосредственото и същественото в облика на нещата и характерите — както у Гогол, както у Алеко Константинов. Така, служейки си с иносказанието, с преувеличението, и оставайки в сферата на реалния факт, Смирненски и в малките си по размер произведения постига характерните форми на комичното художествено обобщение. Ето защо тези малки по размер произведения са запазили траен живот. Стилът в случая с най-индивидуалните си черти се определя от предмета на художественото изображение — комичното, забавното или сатирично отблъскващото.

Ала както и да използува алегорията, хиперболата, остроумното заостряне на същественото, веселото и забавно в житейската случка, Смирненски не си служи в тези свои творби с оня тип образност, с която изразяваше жаждите на революционните маси, копнежа по грядущето, величавата жертвеност на героя. И това е показателен знак за многообразното стилно извайване на живота в неговото творчество — в лирика и проза.

Реалността с динамиката и величието на революционните борби е друга в сравнение с житейски всекидневното, епикурейски забавното или комично-отблъскващото. И според предмета и съдържанието и стилните средства, взети в тяхната органичност, — от образност и настроение до синтаксис и език — са вече по-други. Смирненски проявява голям усет към композиционна стройност и завършеност, към вътрешна хармоничност и в революционните си произведения, но вече не като се спира на всекидневното, безсмисленото и отблъскващото, а

като рисува високите човешки качества и търси съответна образна система, която извисява чувствата и героя, като намира съответните поетически принципи за превъплътяването на това по-друго, социално-историческо и човешко съдържание. Смирненски не само долови с удивителна вещина повседневните противоречия на живота, не само разбра последиците за обикновения човек от капитализма и от разрухата, причинена от войната, а и се насочи към големи обобщения, към големи естетически открития на революционното съдържание, с които се създаде неповторимият героичен стил на неговото творчество. Умението му да долавя и открива типичните явления в действителността се съчетава с умението да ги пресъздава творчески — в грандиозните им измерения. Него винаги го привличат противоречията на времето и движението напред на живота, дори и тогава, когато създава забавен виц или весела злободневка. Но това още повече проличава в неговата зовяща към дело революционна лирика. В това отношение Смирненски се отличава по метод на творчество от онзи тип поети, които се насочват към изкуството на образа, към външната сполука при рисунъка на пейзаж или състояние, а не се стремят към голямото съдържание на живота и към ония творчески открития, които биха възникнали от него. Оттук и неумението на тия поети да си създадат стил с големи вътрешни измерения.

Със способността си да превъплътява многообразието на действителността в различни стилни форми Смирненски е явление, което изумява. Той се е докоснал до най-разтични страни на живота и от това се менят както съдържанието, така и жанрово-стилните особености в творчеството му. Той ни внушава и образи на бохеми, и образи на еснафи, и образи на класосъзнателни борци. Неговото творчество е ту весело-забавно, творчество на неуморим шегобиец, ту сатирично, със сатира, в която се преливат формите на условното. Той — единният — умее всякога да бъде различен, идейно устремен към революционните преобразования на времето и артистично подчинен на моментното впечатление, на новата истина-откровение, поднесена от живота. Какво разнообразие и каква широта на образи в тази лексика, изразяваща само едно състояние, — предчувствието за „идващото“: „слънце“, „мълния“, „буря“, „ураган“, „светкавица“, „пожар“, „сияние“. Какво умело вплитане настроението на времето в настроението на пейзажа на града:

А в мъглата през безплътните ѝ мрежи —
мълком гаснеща от скръб
младата луна незнаен път бележи
с тънкия си огнен сърп.

Каква дълбока логическа връзка между образа-идея, образа-символ и конкретната картина на града:

Щом бурята завий, затътне, заплющи —
о, в бездните на мрачни кръгозори
звездите спират своя вечен път,
и притаен заслушва се светът:
— това е улицата, улицата днес говори.

Това са образи едновременно и лирични и епични, образи, в които романтичното и грандиозното, са се съчетали с обикновената, познатата картина на улицата на града. Мощта на идеята и силата на въображението довеждат поета до хипербола, в която се втъкават елементите на

действителността, хипербола, която се постига с непосредно жизнени, непосредно конкретни детайли.

В различните типове изживявания — от комичното и веселото до великото и героичното — прозира извънредно разнообразен и богат психологически живот. Действителността снема своите одежди и се представя пред нас с най-различните си състояния. И Смирненски показва удивителна артистична способност да се задълбочава в различните ѝ страни, в отделните моменти и от историческото и от текущото човешко битие. Характерно е например, че той отразява понякога действителността със средствата на фантастичното. В произведения като „Приказка за стълбата“ или „На гости у дявола“ големият писател, който използува така сполучливо живия реалистичен детайл, за да предаде истинския смисъл на явлението или същността на характера, стига до свои естетически обобщения за злото, за отрицателното в живота. От такъв характер е образът на дявола в посочените по-горе творби, образ, който коренно се отличава от отколешния, известен в литературата тип на Мефистофел, тъй като въплъщава ново зло — реалното зло при капитализма („Приказка за стълбата“).

Но това, което е характерно и за произведенията на Смирненски с елемента на фантастиката, и за неговите весели шеговити стихотворения, в които рисува живот, насочен към смешна цел, и за патетичните, героично-трагичните му творби, е всякога преследването на главното, основното — големите цели на революцията. Неговото творчество е всякога „един мироглед в действие“. Ето фантастиката в „Чудната приказка за стълбата“: тя е насочена към една цел — да изобличи предателството. Тя разкрива вътрешния процес на разложение, под чието въздействие попада героят, когато продължава да декларира своите убеждения и намерението си да помогне на нещастните си братя, а вътрешно все повече се отчуждава от тях. И в най-фантазните по замисъл произведения на Смирненски прозира дълбоката правда на живота и революционната мисъл-идея, подсказана от нея.

*

Безспорно своята най-голяма мощ като творец Смирненски прояви във великолепните си стихотворения, посветени на революцията, на идващата, на настъпващата буря на освободителните борби. С тези свои творби той се очертава като втори връх след Ботев в нашата революционна лирика. Тук Смирненски е и патосно извисен, и героично непостижим, и трагично оптимистичен, тъй като през трагедията, през жертвеността на отделната личност се вижда зората на победата. Тази негова поезия е истински щурм на стария свят. Тя издига мисълта, идеята и чувството на читателя до най-високото равнище на революционност. Тези свои стихотворения Смирненски написа в период, когато нито на Запад, нито дори в Съветския съюз бе създадено в лириката нещо равностойно. С нея той чертаеше пътищата на развитието не само на нашата, а и на световната революционна литература.

Характерен белег на тази лирика е движението, устремът, драматизмът на борбата. В „Йохан“, „Бунтът на Везувий“, „Роза Люксембург“, „Карл Либкнехт“, „Северно сияние“, „Москва“ и т. н. ни понасят могъщите криле на революционната буря. Чрез тия стихове изживяваме страхотния и кървав сблъсък със стария свят, трагичността на героя, величието на подвига му. В тях естетическите мотиви са също така бо-

гати и разнообразни, както и в комично-сатиричното творчество на Смирненски, с тази разлика, че тук се намираме предимно в света на героичното, че тук сме далеч от всекидневието, че изживяваме любовта към човека в най-високите ѝ полети, в най-силните ѝ социални стремежи, че сме далече от скуката на обикновения повседневен свят. В тези си творби реалистът Смирненски е в същото време романтичен вестител на бурята — равен на най-големите певци на революцията в световната литература. Защото със своя емоционален заряд, богатство и сила на образите творби като „Руският Прометей“ или „Йохан“ стоят редом с най-хубавото в голямата литература.

И ето и тук изниква въпросът за многостилието на неговото творчество или по-точно за богатството и многоликостта на неговия стил. И в тази поезия ни поразяват чудните превъплъщения на автора, определящи широкия диапазон на стила. От романтичната извисеност на стихотворения като „Москва“ поетът стига до пряко реалистичното, детайлно реалистичното изображение в „Глад“ или във „В Поволжието“. Важното в случая е не само смяната на тематиката, смяната на детайлите или дори смяната на общите извисени представи, които като рефлектор осветяват идеите на времето, а и смяната на настроенията. Особено горестно, неповторимо горестно е настроението в „Глад“ или във „В Поволжието“ — както настроението в „Зимни вечери“, изтъкано от нотките на едно задушевно състояние, от болките и въздишките на света — в сравнение примерно с героично горестното настроение в „Смъртта на Делеклюз“, „Роза Люксембург“ и дори в „Йохан“. В творбата, възпяваща подвига на пролетарския борец, героично-величавото преобладава над болката и горестта. В „Зимни вечери“ или в „Глад“ и „В Поволжието“ поетът е по-близо до пряко реалната, обикновената човешка мъка. В тези стихотворения се появява тип образност — битово-реалистичната — каквато не срещаме в патетичната му лирика. Първата строфа на поемката „В Поволжието“ все още носи следите на онази символна метафоричност, която понякога се среща в лириката на Смирненски:

Далеч, далеч в степта безплодна, суха
отмина сетната кола
и самотата над селото глухо
надвеси оловни крила.

Но след това идва реалистично нарисуваната битова картина на пейзажа. Тя е подсилена с едно локално сравнение, взето от света на полето — сравняването на Демит с „жерав“, изоставен в степта, „обезкрилен“. Това сравнение с битово-правдоподобния си характер е мъчно допустимо в грандиозните, в романтично извисените творби на поета.

В стихотворението се появява неочаквано разговорът между селянина и смъртта, разкрива се дълбокият смисъл на страданието, облечено във формата на фантастичното. И все пак реалистичните картини и подробности преобладават. На тях е подчинен дори спорът със смъртта, изразяващ едно психологическо състояние, състояние на мъчително визионерство. Каква разлика между битово-реалистичната, отговаряща на непосредно-предметните черти на действителността образност тук и патосно-грандиозната, величаво-грандиозната и зовяща образност на „Москва“, творба, в която сякаш се събират големите идеи на епохата, в която се редуват величави романтични обобщения:

Събра на цялата земя
и радостта и бурната печал...
. . . . . .
Зовеш кат бронзова тръба,
и твоя зов веригите руши!...

Колко различен по стилни средства и похвати е Смирненски в „Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“, „Глад“, в които отново срещаме познатата ни вече битово-реалистична образност, и в стихотворението „Руският Прометей“. Битово-правдоподобното изображение на средата заема твърде важно място в „Жълтата гостенка“. Градът, кварталът, стаичката, мрачна като ориста на бледоликата жертва на туберкулозата са нарисувани с чудно ясни и живи бои. Внушава ни се картина, вярна на действителността до осезателност на детайлите. Тя е оцветена емоционално от онова настроение, което събужда един действителен свят. Всичко в картината е точно, обективно и пластично в подробностите и отговаря на едно реално наблюдение върху живота.

По-друг тип образност намираме в „Руският Прометей“. Тук по-важното е не битовата среда, а общите условия, през които се вижда героят. „Руският Прометей“ започва романтично-патосно. Сякаш наистина чувате пророческия глас на античния Прометей. Неговото слово е изтъкано от космически образи, като че ли древните стихии са привлечени, за да дадат образ на мисълта, на въодушевлението; сякаш само изначалните сили, за които има представа човекът, могат да изкажат бурните чувства в душата, широко обхватната и извисена мисъл:

Аз много огън хвърлих по земята...

И сетне:

Разкъсах хиляди слънца...

Това са образи извисени и романтични, образи, чрез които се рисува с полинският лик и исполинското дело на новия руски Прометей:

Като грамаден фар на свободата,
изправен пред велики вход
на новия живот, душата ми гори —
душата на един велик народ.

Големите идеи за Прометей, дарителя на огъня на човечеството, на светлината и щастието, са изразени с една патосна образност. В нея е заключена представа за хуманната мисия на народа-великан, на народа-революционер. Тя разкрива символно понятието за човешко достойнство, за назначението на могъщата, свободна личност на човека-революционер, у когото гори ново „прометеевско“ начало. Никаква власт, никакъв авторитет и никаква материална сила не могат да въздействуват над волята на героя, над пробудените съвест, чувство и разум. В идеята на творбата за прогресивната мисия на руския народ и на окования до вчера пролетариат е въплътено колосално обобщение. С могъщ символен образ е представен и врагът —Зевс, образ на тъмните сили, на капитала, който пречи на прогреса:

А там на Олимп в златния си трон
с човешки черепи скрепен,
изтръпна, Зевсе, ти.
Нечакан ужас те смути.
И в буйно пламналия небосклон
отправи поглед разгневен.

Образът продължава да се разгръща все в тоя романтично-патосен и символен план. Ето Олимп се разтърсва от мълнии и страшен грохот, орляк от черни птици се понася в злокобен смъртен поход — „безумний гняв на боговете“. Но напразно простира Зевс ръцете си, всуе звучи неговият глух и безумен кикот — Прометей е непобедим:

С какво ще угасиш ти моя дух —
духът на нови Прометей...

Цялата творба е издържана в алегорично-романтична образност. Пред нас в лицето на руския народ се възправя новият Прометей, Прометей в червена риза, Прометей пролетарият. Космичната образност, напомняща за изначалните стихии, поставя героя редом с образа на античния богоборец. И когато се върнем отново към стилните средства на произведения като „В Поволжието“, „Глад“, „Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“ с тяхната копнежна задушевност и реалистично-битова правдоподобност, долавяме колко голяма е разликата. Какви близки и все пак нееднакви форми на художествено превъплътяване, свидетелствуващи за вътрешно богат, многолик стил.

За да се уточнят разликите в стилните похвати, нека ми бъде позволено да съпоставя две от „историческите“ по тематика стихотворения на Смирненски: „Бунтът на Везувий“ и „Гладиатор“. В „Бунтът на Везувий“ алегоричният замисъл е оставил своите забележими следи върху формата и стила на творбата. Обликът на вулкана не е обрисуван с характерното за пейзажна картина — образът е оживотворен, той е разгневеният великан, дълго търпял оргиите и празните пияни тържества на патрициите. Той е като някакъв окован бог или богочовек, въплъщаващ в себе си разума и правдата:

И призори по каменната гръд,
по голите замислени скали,
надвисват сини есенни мъгли,
като души залутани без път,
и с тях скръбта си бурна той дели.

Везувий е описан така, че пред нас оживява човешко лице. Вулканът е с поглед замечтан. Той е прикован от търпение, той живее със знанието за тайната на тъмни векове и в гърдите му времето е натрупало бунта, недоволството, заканата. Той ту вдига троснато глава при вечерните пиршества на Помпей, ту гневният трепет се разлее, затихне, потаи се и занемее за миг, сдържан сякаш от властна воля. Да, това е Везувий, окованият пролетариат, който ще скъса веригите. И ето идва часът, страхотният час на разплатата. Смисловото съдържание се разгръща в могъщи алегорично-романтични видения:

И ето веднъж великанът настръхна
и мълния блесна по гневния лик;
студена струя от смущение лъхна
и трепнаха залите в ужас велик.

Великанът-вулкан, великанът окована класа подхваща монологична реч, в която изказва и гнева си, и волята си за разплата. Алегоричността и сега е запазена — речта се чете паралелно с тътена, оживява паралелно с представата за гневно възбликналия пламък, поразяващ с мощта си.

По-иначе е построен образът и по-иначе е изразен смисълът на темата в стихотворението „Гладиатор“. Тук преобладават конкретните реалистично-картинни подробности с оттенък дори в подробностите на житейската робска повседневност. В стихотворението не само липсва алегоричност, но и величавото, и грандиозното е приело по-друг, предметен и земен облик. Виждате гладиатора и робинята, които се борят за правото на живот, чувате победния вик на Спартак, повел тълпите към въстание — това е самата непосредна действителност, придобила красота и героичност. Ето предметно-реалистичното описание на героя и на обстановката, напомнящо жива пластична картина, възсъздадена със съвсем верни, точни, правдоподобни детайли:

Спокоен той спря пред арената ширна,
спокоен изправи глава —
гърми там тълпата и глъчка неспирна
отронва неясни слова.

Отляво до входа, в сребриста туника
робинята малка стои;
по златните къдрици факлите бликат
игриви, златисти струи.

Смирненски е еднакво исторически правдив, еднакво могъщ по сила и извисеност на чувствата, по размах на образите и в двете си тези творби. В „Бунтът на Везувий“ той подсказва определено характерното в замисъла — Везувий разлива „огнената си прокоба“, той е озарен от „пурпур“. Всичко това са синоними на „червеното“, т. е. синоними на пролетарската революция. А в „Гладиатор“ борбата между патриции и народ, между патриции и роби внушава идеята и за съвременни революционни битки. Но колко нееднакво са изградени образите. Колко различни са детайлите. В единия случай те са подсказани от едно фантазно, извисено-обобщено, романтично виждане. В другия случай те произтичат от земно-непосредното, от земно-предметното виждане на герои и обстановка. Този широк диапазон на поетическо мислене и произлизащите от него стилни разлики откриваме с всяка нова творба.

В едно произведение според предмета и характера на темата преобладава една стилна тенденция: тенденцията към патосно-романтичното извисяване на образа чрез използуване на алегорията, в друго пък — според предмета и характера на темата — друга: тенденцията към земния, предметно-конкретния рисунък на среда, герои и обстановка. Така изпъкват ту едни, ту други черти на стила. При това в творчеството на Смирненски е подчертано предимно реалистично-пластичното, психологически земното извайване на образа. В тоя стил са написани творби като „Йохан“ и „Смъртта на Делеклюз“. Заслужава да се отбележи, че в „романтичните“ произведения като „Бунтът на Везувий“ или „Северният Спартак“ реалистичните елементи са също твърде богати. Този факт отново говори за характера на основните поетически принципи, следвани от поета. Но разлика във виждането все пак съществува. При това реалистичните подробности не се пренебрегват и в типично романтични творби — нито в „Мцири“ и „Демон“ на Лермонтов, нито в „Чайлд Харолд“ на Байрон.

*

Стилното разнообразие в творчеството на Смирненски се създава не само от смяната на романтично извисена с реалистична образност, а и от редуването на героични с трагични моменти.

Смирненски написа стихотворения — живи психологически етюди за хората на съвремието му. Характер на истински портрети имат творби като „Работникът“, „Вълкът“, „Старият музикант“, „Слепият“ „Уличната жена“, „Цветарка“, „Братчетата на Гаврош“ (децата на града), „Юноша“. В тия стихотворения се подменят и сплитат патосно-героичното с трагичното. В „Работникът“ оживява образът на вестителя на новото, борeца-революционер, изправен в страхотния двубой срещу тъмните сили на стария свят, дръзко уверен в своята сила и в бъдещето си. С ранната утрин, когато улиците се тресат от своя вик познат—„вика на многолика нужда“ — той върви редом с бледоликите тълпи и „сам пламти от гняв запален“. Под тежките му стъпки каменният град се пробужда, изтръпнал и намръщен.

Образът е изваян с голям замах и красота. Героят изпъква на фона на историческите борби и вещае освобождението не само на себе си, а и на цялото отрудено човечество, могъщ, титаничен.

При „Старият музикант“, „Уличната жена“, „Братчетата на Гаврош“ в човешките образи оживява друго естетическо качество: трагизмът на унизените. В „Йохан“ трагичното и героичното са се слели в сложно единство като облик на една действителност, в която героят изгаря, величав и недостижим, оставяйки след себе си мъката и скръбта. В контраст с възсиялия героизъм на Йохан изпъква болката на скърбящата жена — тя усилва копнежа по непостигнатото. Целият строй на творбата е предопределен от острата и напрегната смяна на трагичност с героика и на героика с трагичност.

Твърде особено по своя характер е стихотворението „Юноша“. По образни средства то е повече патосно и романтично-обобщително. Самият портрет на юношата, увенчан сякаш с венец от зеленина и със сноп от лъчи, е етюд върху душевните черти и качества на юношата. Но и тук светлото, възторженото се редуват с трагичното. Героят е изправен пред раззиналите бездни на времето, окован от злодей „непознат“. Той е възсепнат от това, което вижда:

И през облаци, злоба и демонска стръв
черна сянка съзрях да пълзи —
златолуспест гигант се изправи сред кръв,
сред морета от кръв и сълзи. . .

И ето, ражда се викът-израз на жаждата за въздух, за живот:

И настръхнал от мрака на тази земя,
закопнях, запламтях и зова:
— Ах, блеснете пожари сред ледна тъма!
Загърмете железни слова!

Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души!

Тая гама от състояния трагично-патетични и героично-патетични се заменя чрез неочакван поврат с най-нежна задушевност:

И тогава залюбен в тълпите, пленен
от лъчите на нова зора
— без да питам защо съм на този свят роден,
аз ще знам за какво да умра.

Чувството за трагичното е силно развито у Смирненски. И това е напълно естествено за поет, чиито герои грохват на улицата и падат пронизани от куршума на барикадата. Но характерно е, че трагичното у Смирненски, като запазва своя основен облик, като извиква мъчително душевно състояние, не внушава безнадеждност и не обезкриля. Нямаме онзи тип трагизъм, който произтича от съзнанието за неразрешимостта на проблемите и загадките на живота. Трагичната стилистична линия минава през героично в основата си произведение („Йохан“) или се запазва като израз на едно критично отношение към живота („Уличната жена“).

Смирненски създаде стихотворения политически прегледи на съвременната му действителност. Но какви прегледи! В тях е изобразено страданието от допира до света на угнетените, доловен е гневният, мълниеносен дъх на народа. От такъв характер е стихотворението „Да бъде ден!“ В него е описано тежкото настояще, изразена е жаждата за светлина и е изказана вярата в грядущето, вяра, усилена до нажежаване от чувството за злото:

И през сълзи на кървав гнет,
през ужаса на мрак студен
разбунен вик гърми навред.
„Да бъде ден! Да бъде ден!“

Спирам се на стихотворението „Да бъде ден“, а стихотворението „Ний“ — не е ли то философски синтез на мъката и страданието на масите, които жадуват въздух и просветление, а гаснат всред нищета? Не е ли то синтез и на идеята за героиката на масите, насочени към величествени висоти? И тези противоречиви, но вътрешно единни идеи, са изразени с върховно напрегнати образи — над майката земя надвисва ураган, а в неговия гърмящ зов се преплитат в едно омразата и любовта.

По своя композиционен строеж тия стихотворения напомнят „Борба“ на Ботев. Те рисуват картината на грамадната потиснатост на масите, пъшкащи под злото, идва моментът на пробуждането, размахът на силите, засиява вярата в утрешното, окрилена и непобедима въпреки страданието.

Типът на художественото обобщение в тях при изобразяване на трагичността и героиката е и реалистичен и романтичен. В творбите преобладават ту едните, ту другите черти на художествено пресъздаване. В „Да бъде ден!“ се среща дори образност, чрез която романтиците разкриваха идеята си за злото:

Нощта е черна и зловеща,
нощта е ледна като смърт.

Не напомнят ли ни тия стихове за Лермонтов — като, разбира се, личи близост в начина на изграждане на образа, но не и в отношението към действителността, различно у двамата поети.

*

Смирненски е проявявал твърде жив интерес към произведенията на големите писатели. Той не е отричал никога делото на Вазов, обичал е Димчо Дебелянов „за неговата топлота и сърдечност“. Алеко Константинов е бил един от любимите му хумористични писатели. П. К. Яворов го е опивал със своя музикален и свеж стих. Обичал е да чете разкази от Йордан Йовков. В творчеството на тези писатели Смирненски е долавял правдата и силата на българската литература, нейното отношение към живота и богатството на художествените ѝ форми. Твърде грижлив подбор е правил Смирненски на онова, което е взимал от световната литература. Той се е зачитал в оригинал в творчеството на Лермонтов, Гогол, Пушкин, Тургенев, Горки, познавал е от западната класика произведенията на Дикенс, Шекспир, Хайне. Произведенията на тези писатели са му подсказвали различни начини на художествено обобщаване. Те са били за него образци и в умението да се види съществено от живота, лицето зад маската, фалша зад усмивката, и в начина на пресъздаване на поетичните впечатления с романтичното, с извисеното, с грандиозното превъзходство на чувството над обикновеното и баналното. Създавайки нова поетическа система като писател социалистически реалист, Смирненски не само е умеел да се възхищава от големите постижения на миналото, а и творчески да усвоява, развива и пренамира ония художествени похвати, които са били използувани от литературата преди него. Романтичните тенденции в неговата лирика не могат да се откъснат абсолютно от онзи художествен опит, който предхожда творчеството му. Виждаме го в произведенията му и весел, шеговит, и съсредоточен, тъжен със саркастична усмивка на устните, и въодушевен, с пламенен поглед, долавящ сякаш далечните предвестия на идващата буря. Различни бои са необходими, за да се обрисува неговият портрет. Защото блясъкът на революционните му стихотворения хвърля съвсем други зари в душата ни в сравнение с леко шеговитата му лирика или със саркастично-критичното изображение на политически нрави, на еснафски-жалкото и смешното в живота. Поетът е можал с еднаква сила и проницателност на въображението да съзерцава непристъпните героични върхове на историята, да се опива от хоризонтите на бъдещето и от пламенната динамика на масите, въвлечени в революционната борба, и да вижда онова, което е осакатено от живота, застанало на пътя на развитието и напредъка.

Съветският литературовед Д. Ф. Марков в своя интересен, тласкащ към размисъл труд „Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе“ твърди, че Смирненски отразява действителността с два метода — метода на реализма и метода на романтизма. „Някои литературоведи не допускат — пише той — възможността за проявата на два метода в творчеството на поета и се стремят каквото и да стане да подведат всичко под реализма. При това те се изказват против романтизма изобщо, считайки го за някакъв страшен недостатък“. Историята на световната литература, казва по-нататък Марков, познава немалко примери, когато един и същ писател понякога в едно и също време се е обръщал в различни произведения към различни типове на художествено обобщаване на явленията в живота. И Марков припомня за романтичната поема „Демон“ и за реалистичният роман „Герой на нашето време“ от Лермонтов.

Наистина в световната литература съществуват случаи, когато писатели са си служили с различни методи, когато те са преминавали от позициите на един към позициите на друг естетически принцип — като естествено и при единия и при другия случай винаги са запазвали онова, което е лично, което им е „вътрешно“ присъщо. Така например Хайне, който през 20-те години е предимно революционен романтик, преминава постепенно на позициите на критическия реализъм, а в края на живота си дори попада под влияние на научната социалистическа идеология — оставайки си Хайне така, както Лермонтов си е Лермонтов и в „Мцири“ и „Демон“, и в „Герой на нашето време“. Има творци, в чието творчество дори през един и същи период се кръстосват противоречиви традиции и влияния. Интересно явление в този смисъл представлява нашият поет Яворов. През втория период на своето творчество той ту разрешава отвлечени етично-космически проблеми, ту черпи сила, макар и за малко, от здравите сокове на живота. Ту се влияе от трагичното творчество на Лермонтов с неговия дълбок вътрешен бунт срещу неправдата на историята, ту заимствува външно сюжети и форми от големия руски поет: — стихотворението „Демон“ с неговите до голяма степен изкуствени, самоцелни образи. Сложността на явлението изисква в тия случаи специален анализ.

Смирненски в нашата литература е също голямо и оригинално явление. Изследването на неговото творчество трябва да се води на равнището на проблематиката на голямата, на световната революционна литература. Но, струва ми се, при Смирненски, особено след 1920 година, работата е по-друга, отколкото при посочените писатели.

На художествения метод, с който си служи Смирненски, — както и на художествения метод въобще — следва да се гледа не само като на форма на художествено обобщаване, а и като на обществена позиция, на социално-историческа позиция, от която зависят и много от елементите и особеностите на художественото обобщение. По това вече — каква е социално-историческата позиция на поета — методът на Смирненски се отличава от метода на неговите предшественици, а формите на реалистично и романтично обобщаване се подчиняват на нещо друго, основно по-различно, отколкото да речем у Вазов или Яворов, или у Пенчо Славейков, в чието творчество също така се преплитат формите и тенденциите на романтичното и реалистичното. Очевидно е, че в случая, за който става дума, се стеснява съдържанието на понятието метод като историческа категория. Не се взимат под внимание и другите страни на метода, освен характера на изобразителната система, а именно идейно-познавателната същност на типа художествено изображение. Не случайно от Смирненски се начева съвсем определено художествено течение, което се отличава съществено от предходните литературни течения, използували било реалистичната, било романтичната форма на художествено обобщение. Като обществено-историческа категория с идейно-познавателни и естетически черти методът на Смирненски е вече метод на социалистическия реализъм — ала при конкретното осъществяване на този метод поетът постига едно богатство на стилове или по-точно осъществява вътрешната многоликост на своя поетичен стил. Начинът на създаване на образа е различен в различните му творби, въпреки единното по принцип отношение към действителността. Артистичното дарование, подсилено и от опита на традицията, и от характера на историческите условия, го насочва към нееднакви стилни форми.

Той е ту предимно обобщителен, създавайки силни, мощни образи, отразяващи в себе си историческото съдържание на времето; ту рисува картини, които имат за център едно събитие или една случка от живота на едно или няколко лица, като главното в случая е точният психически анализ, вярното, правдиво-детайлното изобразяване на средата. В този род творби картината получава съвсем реално оцветяване, а елементът на чудесното се оказва качество на самата действителност, на самото живо лице.

Наистина Смирненски бе романтичен. Но в що се състои разликата между романтизма на Смирненски и да речем романтизма на нашите символисти? Символистите с най-типичните си представители се стремяха към художествено превъплътяване в образи и настроения на смътното, неясното, отвлеченото. По такъв начин тяхното „романтично съдържание" се запазваше във формата — в израза и настроението, — но то бе напълно лишено от реалистичност. Поради това те представяха картината на живота невярно, търсеха някакви „истини", които нямат връзка със земния свят. С някои свои творби Траянов се представяше като богоборец, но в името на отвлечени или националистическо-патриотически идеали.

В поезията на Смирненски романтичната струя е всякога проникната от дълбока реалистичност. Романтизмът, каквито и тълкувания да се правят на качествата му като стил и като метод, когато е положително явление има всякога в основата си реалистичността, правдата. Но не само това, тъй като то е характерно и за романтизма на Вазов. В основата на романтизма на Смирненски стои един нов мироглед, един нов тип познание, невъзможно преди създаването на цялата оная историческа обстановка, която е характерна с революционните борби на работническата класа. Принципно новите условия се отразяват върху характера на правдата, на реалистичността при романтизма на Смирненски.

Горки, като прави разлика между активния и пасивния романтизъм, — без да уточнява конкретните литературни течения — правилно отбелязва, че пасивният романтизъм се старае „или да примири човека с действителността, украсявайки я, или да го отвлече от действителността към безплодното задълбочаване в своя вътрешен мир, към мислите „за съдбоносните загадки на живота", за любовта, за смъртта — към загадките, които са неразрешими по пътя на „умозрението", на съзерцанието, а могат да бъдат разрешени само от науката" („А. М. Горки „О литературе", стр. 311, 1953 г.). „Пасивният романтизъм, казва Горки, се явява под ръка с бога" и това е един от главните му козове в политическата игра. Колко е вярно казаното, когато става дума за творчеството на някои наши символисти, като Теодор Траянов.

В поезията на Смирненски романтичното и романтизмът имат по-друга основа. Те произтичат вече от онази „все по-нарастваща жажда към силни чувства", която се появява с революционно-героичната устременост на масата, на отделната личност в борбата за събарянето на съвременния капиталистически свят. И не случайно Смирненски, като даде израз на този напор на чувствата, на тези нови жажди-стремежи, рисуваше героичното не само с патетична и романтична приповдигнатост, а и с неговите реални, земни черти, с неговите социално-типични психологически състояния. Творчеството на Смирненски е свидетелство за това колко богати и многолики могат да бъдат изобразителните приьоми

в произведенията на писателите социалистически реалисти, как в тях могат да се сплитат и реалистичната, и романтичната стилистична линия.

Творчеството на нашия поет-класик — както и да не се покриват напълно мащабите и условията — би могло да се съпостави със съветската литература, взета в нейния широк и многолик, „цялостен“ развой. В съветската литература с метода на социалистическия реализъм като нов тип идейно-познавателно естетическо отношение към действителността са изобразени комичното, грозното и забавното — романа на Илф и Петров „Дванадесетте стола“, „Дървеница“ и „Баня“ на Маяковски (дори „Животът на Клим Самгин“ от Горки). Такава тенденция на изображение на действителността проличава и в творби на други съветски автори. В съветската литература намираме по-нататък патосното извисяване героиката на гражданската война, както и нейната трагична противоречивост (романа „18-та година“ и изобщо трилогията на Алеѫксей Толстой „Ходене по мъките“). В „Дума про Апанаса“ на Багрицки, в произведения дори на ранните съветски поети от групата „Кузница“ преобладава романтичната тенденция; тя е усилена дори в романа „Железният поток“ на Серафимович. По-другу — в сравнение с тази творба — реалистично, земно пресъздаване реалността на гражданската война е постигнал Шолохов в „Тихия Дон“. Всички тия многообразни стилови форми се разгръщат на основата на социалистическореалистическия метод като нов обществено-исторически принцип на творчество. Смирненски, като наш български автор, вникнал дълбоко в характера на съвременната му действителност, предусети всички тия различни форми, възможни при социалистическо-реалистическата литература. Неговото творчество е пример, който има голямо практическо значение за тенденциите и развитието на социалистическо-реалистическата ни литература в различни посоки, с различни възможности за изобразяване — и на патетичното, и на героично-прекрасното, и на героично-трагичното, и на комичното, несъстоятелното, забавното и т. н. от действителността.

*

Като даровит партийно-революционен поет с многостранни и остри реакции Смирненски предусети и предначерта не само партийно-целенасоченото развитие на нашата социалистическо-реалистическа литература, а и многопосочното ѝ стилово развитие. С поетичната си неизчерпаемост, с огромното си вдъхновение, с широките хоризонти на своето творчество той подготви почвата за разноликата, психологически углъбената и идейно богата литература, която се появи след него.

Още в началото на 20-те години Смирненски разреши извънредно много художествени задачи относно идейно-емоционалното и психологическото превъплъщяване на действителността, като с това подготви почвата за по-късното многопосочно стилово и жанрово развитие на литературата ни. Естествено създаденото по-късно не бе необходимо да прилича по характер и по форма на сътвореното от него. По-други бяха условията, при които се развива сега литературата — и това не можеше да не се отрази върху характера ѝ. Но традицията се изразява понякога тъкмо чрез онова, което по своя външен облик като че ли не прилича на предходното. Романтичните видения на Смирненски, които ни напомнят и за Вазов, и за Юго, и за Байрон, отстъпват място на онова стилно изображение на действителността, при което реализмът се съче-

тава с революционната романтика, нещо, което бе набелязано с творби като „Йохан“.

В поемата „Септември“ на Гео Милев тържествува принципът на богатото и нюансирано изображение на „сюблимното“ — въстаналия народ, родината, изстрадала мъката на разгрома. Този принцип отчасти проличава и в поезията, създавана през тревожното време на 1924—1925 година на страниците на „Нов път“.

През десетилетието на 30-те години партийната окриленост на Смирненски, нежно-трогателното му отношение към бледоликите братя, неговият артистичен интерес към психологическото съдържание на живота бяха подхванати и продължени с творчеството на едно ново поколение писатели, чието дело може да се разглежда като образец на политическа лирика, на лирика, изразяваща и общи и лични човешки чувства. Личното като емоция възниква във връзка с политическото светоотношение на поета.

Будният ум и отзивчивото сърце се вълнуват в ответ на революционното напрежение на времето. Дори най-романтичните, най-баладичните и най-условните видения на Николай Хрелков не могат да се възприемат иначе освен като социално-политическа поезия, насочена срещу света на неправдата, поезия, свързваща читателя духовно с борческия устрем на героите. Но характерно е не само това. Нашата социалистическореалистическа литература навлизаше във фаза, когато бе силно необходимо приближаването до живота — с текущия му ден — когато бе назряла нуждата от изобразяване богатството и нюансираността на психологическото състояние на героя, излязъл от средите на работническата класа или на друга социална среда. И тук именно намериха живото си въплъщение някои от ония естетически принципи на стилова многостранност, които проличаха с творчеството на Смирненски. В поезията на Христо Радевски бе създаден образът на града, обвзет от копнеж по революцията. Този град гърми с железата си, говори с гласа на улицата, и гранитен и студен, и облъхнат от нежна мечта, мечтата по грядущето. Христо Радевски разкри непосредно душевността и вълненията на участника в акциите на партията. У него бе остро подчертано значението на марксистко-ленинския мироглед. И това предопредели стилните особености на лириката му.

Вапцаров след Смирненски издигна тона на политическата лирика до висоти, каквито тя е взимала само в най-динамичните периоди от историята на народа ни. Неговите герои нямат чертите на титани и полубогове, но затова пък силно напомнят богатата душевност на Йохан. В лириката на Вапцаров се сливат в дълбоко неразривно единство героичното и сатиричното („Ще строим“, „История“, „Не бойте се деца“, „Песен за човека“), нежната копнежност и задушевност на мечтата със суровостта на всекидневието. Сякаш оная „универсалност“, до която стигна Смирненски, се проявява сега не в отделни, а в едни и същи творби. Това проличава и в произведения на Георги Караславов, Людмил Стоянов, Николай Хрелков и др.

През 30-те години хуморът и сатирата, така широко застъпени у Смирненски, заемат важно място — и то не само със стремеж към докосване на остро-политическите събития, а и на нравите, на променливата битово всекидневна душевност на героя (Караславов).

В нашата съвременна социалистическо-реалистическа литература стилно многоликата тенденция на творчество, завещана от Смирненски, се разширява: с участието на литературата в голямата битка за новия строй и със стремежа ѝ да се обогатява идейно-емоционално, психологически и жанрово. Поука за нея е и партийната принципност и мощта на художественото обобщаване в поезията на Смирненски, и нейната стилна многоликост. За Смирненски всяко човешко отношение придобива стойност — за потетично изображение или за сатира. Това е така при всеки голям творец — така е било при Пушкин и Лермонтов на времето, при Толстой и Чехов в средата на миналия век, така е и при творчеството на Вазов и Алеко Константинов у нас. Но както всеки от тия писатели е откривал дълбок смисъл във всяко човешко отношение, привлякло артиста, така и Смирненски всякога е осмислял дълбоко онова, което рисува. Нашите съвременни писатели не само не бива да се ограничават когато се вглеждат в различни човешки прояви, но следва да осмислят виденото както Смирненски. С партийността си, с реалистичното и романтичното стилно начало в творчеството си Смирненски участвува в градежа не само на нашата, а и на съвременната световна революционна литература.

Белински писа някога: „Само талантът умее да отгатва общата нужда и тайната мисъл на времето. Всички произведения, с които талантите са отгатвали и задоволявали нуждите на времето, следва да се запазят в историята“. Смирненски бе голям поетически талант. Той, под въздействието на своето време, наистина отгатна тайните мисли и общите нужди на времето и предопредели по-късното многопосочно развитие на литературата. Той отрази величието на Октомврийската революция, историческия опит на низините, постави в творчеството си основните въпроси на времето, през което живя. Той създаде стилни тенденции, които не умират, които ще възкръсват с всеки нов исторически период, пълни с младост и сили. Създаденото от Смирненски не се запазва като исторически паметник — то живее непрекъснато с въздействието, което упражнява върху читатели и върху литература.

☆

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ МЕТОД НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

Проблемата за художествения метод на Христо Смирненски е сложна. В нейното решение влизат отговорите на редица важни въпроси, които обхващат развоя на Смирненски като поет от началото на неговата дейност, а заедно с това и развоя на пролетарската литература у нас преди да се появи авторът на „Да бъде ден!“. Разбира се, тук ще трябва да се засегнат и въпроси за състоянието на българската литература изобщо през това време.

В тая статия аз нямам възможност да се спирам подробно на всички тия въпроси. Ще се спра повече върху най-важния — въпроса за творческия метод на Смирненски в художественото му дело от 1920 година нататък, когато той се оформя като пролетарско-революционен поет, като проследя в главните му черти и неговия дотогавашен развой. Останалите въпроси ще бъдат засегнати повече или по-малко накратко.

*

В историята на нашата литература Христо Смирненски заема високото място на поет-новатор, изразил основните стремежи на една нова епоха и открил нови пътища за техния художествен израз. В своята кратка — едва осемгодишна — литературна дейност той остави извънредно богато художествено дело, което свидетелствува за мощен и разностранен талант. През цял живот той пише едновременно и стихове и проза, като показа изключителна плодовитост и способност да осъществи своите поетични замисли в най-различни жанрове.

Разбира се, своето историческо място на новатор, който открива нов етап в историята не само на пролетарската, но и на българската литература изобщо, той не зае изведнъж. Той има своето развитие — и то развитие с твърде специфични черти, които го отделят още в ранното му творчество от всички ония автори, с които сътрудничи в едни и същи списания и вестници. По идеи и настроения неговите ранни произведения са написани в общия дух на официалната литература през времето на Първата световна война. Но още в първите му стъпки се долавя нещо отличително, присъщо на неговата творческа личност, което придобива все по-своя, индивидуална украска.

Преди всичко характерно е, че още в началото на своята литературна дейност той е свързан със съвременната действителност и особено с обществено-политическия живот, запознат е с големите събития на деня. Неговото собствено битие на младеж, излязъл от трудовата среда на народа, изпитал лично мизерията на онеправданите, изостря неговия

усет за човека, за света, за обществото. Първите му вдъхновения идат от живота, от онова, което е опознал, което го засяга, на което е близък свидетел. Попаднал в средата на писатели-хумористи с бедно съществуване и демократични настроения, но без обществени идеали, той често прави обект на своите стихове различни бохемски преживявания. Но в основата на много от бохемските му стихотворения е сложено едно жизнерадостно, утвърждаващо живота, бодро настроение. Това е настроението на ония бедни младежи, които са влюбени в живота, макар още да не виждат цели в него, макар и да не живеят с обществени мечти и идеали.

Високо талантлив поет, с буйно творческо въображение, с проникновена мисъл, със заразително чувство и будна социална съвест, Смирненски още в началото, преди да разбира голямото предназначение на изкуството, обръща поглед към народа, към масата на онеправданите. Тая връзка с живота, тоя интерес към актюелното в обществената действителност, тоя поглед към народа — всичко това си остава характерно за него от началото на литературната му дейност до края на дните му. Всичко това създава здравата жизнена основа на неговото творчество. Като поет Смирненски живее с тревогите на множеството. В това отношение той е истински наследник на Ботев и Вазов.

Събитията през време на Първата световна война (1915—1918), жертвите и разрушенията на фронта, тежкият живот на народа в страната, грабежите на спекулантите и държавните органи, страданията — цялата тая сложна и жестока действителност изостря тънката наблюдателност на поета, тревожи и обогатява неговата мисъл и му разкрива отношенията между класите, противоречията на интересите в обществото.

Неговите злободневки и хроники са документ за постоянен интерес към обществено-политическата действителност, за жив ум, който прониква в събитията, за темперамент на гражданин, който има смелостта да преценява тия събития, — независимо от обстоятелството, че преценката много пъти в началото е в националистичен и шовинистичен дух. Но тук има и нещо друго — много важно: у Смирненски се засилва непрекъснато критическото отношение към делата, институтите, представителите на буржоазното общество и неговата държава. В светогледа му бързо проникват все повече и повече прогресивни елементи, и още в предреволюционния период — и то твърде рано — поетът си изработва м е т о д н а р е а л и с т. Остро изобличителни стихотворения като „На търговците скубачи“ и „Покупки за празниците“, писани още през 1916 г., илюстрират особено убедително метода на Смирненски от ранното му творчество като реалистичен. При това реализмът завладява най-напред хумора и сатирата му — нещо впрочем естествено, тъй като хумористично-сатиричното творчество по съществото си е свързано с реалния живот и предполага оценъчно отношение към него. Младият автор има верен поглед за социалната природа на търговците и за тежкото положение на бедните. Художественото обобщение, което разкрива хищническата социална същност на търговците, се постига чрез поставяне на тая същност в контраст с героизма и патриотизма на народа, който е на фронта. Несправедливостите на обществото, стават особено нагледни през военното време. В обрисовката на богатите, на представителите на господствуващата класа, Смирненски долавя характерната закономерност, по която щастието на човека е в зависимост от мястото му в социалната иерархия.

Поетът не е проникнал още до истинската същност на класовото общество. Макар да вижда злините в него, той не отгатва правилно причините им.

Интересно е отношението му към войната. Макар и да смята — под влияние на националистическата великобългарска пропаганда, — че тя се води за освобождение, той никъде не я украсява, — напротив, чувствува и рисува всичките ѝ ужаси. На войната Смирненски гледа реалистично, без идеализация. В стихотворението „Мирът“ той пише:

Всичко се превърна в страшни пепелища —
градове безбройни, хубави села.

Неговият хуманизъм избликва естествено, когато той говори за нейните жертви. Той чувствува жаждата за мир, която изпитва цялото човечество, но мисли, че само „коварният Албион“ е виновен за войната — не вижда империализма и на Германия, нито завоевателните цели на българската буржоазия.

Когато става февруарската революция в Русия, той — макар че не разбира още нейния смисъл — долавя, че тя носи нещо ново, че тя ще промени хода на събитията. Това, което става в Русия през и след 1917 г., — макар и да не му е много ясно — влияе върху неговата поезия — променя не само съдържанието ѝ, но и отношението на автора към войната, към действителността изобщо. Действува върху неговото съзнание, спомага за оформяване в прогресивен смисъл на неговия светоглед, както и на неговия метод. В стихотворението „Христос възкресе“ (април 1917) той прави такава преценка:

В страната на с н е г а и б и ч а
разнесе се камбанен звън,
и я с н о с л ъ н ц е днеска там наднича
сред адский мрак, след дългий сън.

Очевидно февруарската революция, според него, е слънце за Русия. И затова той критикува така безпощадно после Керенски — тоя „безумен, празноглав водач“, който измени на „бившия си бог“ и излъга надеждите на руския народ за мир и социална правда. Той схваща все по-реалистично, в истинския им вид събитията и обществената действителност. Тъмните страни, социалните пороци и нравствени недъзи, идейната пустота на буржоазното общество — всичко това напира с все по-голяма яснота пред смутеното съзнание на поета. Той изпада в дълбоко разочарование от буржоазния свят. Преди всичко той изпитва отвращение от войната и целия тоя свят, в който тя се е развихрила — „свят безумен“, „свят потънал в кръв до гуша“, свят, в който се слуша само песента на топа и дето смъртта си е изградила „трон от кости“, както е казано в стихотворението „Младост“ (1917). В тоя свят неговата младост е мрачна. Разочарованието, изразено тук, е задълбочено в друго едно стихотворение от юли 1917 г. — „Загледан в днешния ден“.

„Загледан в днешния ден“ свидетелствува, както свидетелствуват и хумористичните произведения на автора, че под впечатлението на тежката война, която явно води към катастрофа, и на ония страдания, в които изнемогва българският народ, Смирненски започва да чувствува все по-осезателно основните пороци на буржоазното общество, макар и

да не може още да изрази своите долавяния в определени и ясни идеологически формулировки, макар и да не съзнава още, може би, че тия пороци то притежава тъкмо като буржоазно общество. Защото не подозира в началото основната причина на злото. Това е само степента на разочарованието, на болното сблъскване с тъмните страни на действителността. Това стихотворение — както и много други, особено хумористични произведения, преди и след него — показва, че е имало моменти, особено през втората половина на продължителната война, когато Смирненски се е взирал много сериозно и критически в съвременния живот. Имало е моменти, когато поетът е чувствувал особено силно пълната поквара и идейната празнота на буржоазното общество, липсата в него на идеал и перспектива. Тая типична психологична картина, предадена някъде с религиозни понятия („бог", „пророк"), изразява настроенията на множество млади хора. Методът на автора в „Младост", „Загледан в днешния ден" и други подобни стихотворения е реалистичен, или по-точно това е метод на критическия реализъм.

Някои се боят от това определение — сякаш то понижава значението на Смирненски. Но към него ни водят неоспорими литературни факти. Като описва критически и с нейните типични черти картината на буржоазно-капиталистическата действителност, поетът не вижда изход от противоречията на това общество. Нещо повече: мрачната действителност, която се разкрива пред него, му навява скръб. Като се прибави и обстоятелството, че по това време той изпитва и влиянието на символистичната поезия, ние ще си обясним защо — макар и като преходно чувство — го овладява чувството на песимизъм. Песимистичен е основният тон например на печатаното през 1917 г. интимно стихотворение „На Маргарита К." Разбира се, не се касае за някакъв продължителен етап на критически реализъм, а за един момент от непрекъснатото и винаги прогресивно развитие на младия поет, когато той написва редица стихотворения, особено много хумористични, с критическо-реалистичен характер. Той само минава през критическия реализъм, за да иде по-нататък. Анализът на неговото творчество изобщо показва, че към пролетарската му поезия водят здрави, сигурни нишки още от ранните му произведения. Светогледът му става все по-прогресивен и методът все по-реалистичен, като обхваща по-дълбоко и повече съществени страни на действителността. Трябва ясно и определено да кажем, че не националистическите увлечения и не леките бохемски настроения — макар и да ги има у него — са характерни за предреволюционния период на развиващия се поет. Характерни за предреволюционния период на Смирненски са онези произведения, в които той отразява живота реалистично, отнася се към буржоазната действителност остро критически и проявява топло съчувствие към народа. Тия произведения изразяват основната тенденция на неговото развитие.[1]

Под влияние на разрушителната война и на събитията в Русия талантливият и силно наблюдателен поет се развива бързо, израства духовно. Критичното, дори отрицателно отношение към буржоазното об-

---

[1] Георги Цанев. Страници от историята на българската литература, трето изд., 1958, стр. 507.

щество става все по-последователно, надделява и взема връх. Искрите на ново съзнание, които пръска Октомврийската революция, обгарят и душата на Смирненски — неговият поглед се разширява и прониква все по-дълбоко в противоречивия строеж на обществото. Той вижда все по-ясно социалните противоречия в него, бездната, която разделя двете основни класи. Освобождава се от великобългарските настроения и идеали.

През годините 1918—1919 след катастрофата, във времето на повишаващото се революционно настроение, той печата произведения, които свидетелствуват недвусмислено за революционния му развой, — произведения, които са наситени с определено предчувствие за нов свят. Стихотворението „От великото до смешното“[1] е отражение на военната катастрофа (1918). Но това , което е по-важно, е, че в него намират отражение и борбата против войната, и първият опит за въстание против буржоазно-монархическата държава — Владайското войнишко въстание:

Там някъде буря бучи,
ръце се протягат,
ръце се протягат за правда и мъст.

Но тук има и нещо повече. От борците, които са въстанали да отмъстят на виновниците за войната и да потърсят правда, въображението на поета го отнася към други борци:

. . . далече камбани ехтят,
трошат се окови,
и воини бодри се мълком редят
под светли и нови
девизи, зовящи за мирна борба.

„Бодрите воини“ — това са ония, които бяха извършили вече пролетарската революция в Русия и в оня момент се редяха под лозунгите на мирната борба, на мирния труд — макар че белогвардейците и чуждите интервенти не ги оставяха на мира. Стихотворението „От великото до смешното“ означава важен момент в развоя на творческия метод на Смирненски. В тоя метод — до тогава реалистичен, с подчертано критично отношение към обществената действителност — влизат нови черти. В художественото усвояване на света, в художественото обобщение на картини от действителността се посочват и борческите сили, ония, които се обявяват против несправедливостта на стария свят, и дори ония, които воюват за нов свят. Срещу отрицателното се издига положителното в живота. Това все още е едно мимолетно просветление в съзнанието на автора. Какъв характер имат силите на борбата и на новото — за него още не е съвсем ясно. Революционната работническа класа още не е залегнала в неговото съзнание като творец на новата история на човечеството. През 1918 и 1919 година Смирненски продължава да пише и лирични стихотворения под символистично влияние, и хумористични с реалистичен, изобличителен характер. Но това просветление е стрелка, която сочи бъдещото развитие. Едно във всеки случай е ясно: с всичкия си сарказъм, с цялата си унищожителна сатирична поезия, с най-чистия и най-силния копнеж на своята младежка душа Смирненски се опълчва против стария свят.

---

[1] „Българан“, год. III, бр. 29, ноември 1918.

Едно от най-показателните му произведения, обнародвани през 1919 г., разказът „Очи“, е илюстрация на обявената борба против света на войните, т. е. против капитализма. Борбата на поета-хуманист е в защита на човешкия живот. Макар и смътни, в душата му се зараждат очертанията на нов идеал, свързан с човека и с неговата обществена дейност.

Владайското въстание, отзвук на което е разказът „Очи“, разтърсва особено силно съзнанието на Смирненски. В обществено-политическите му схващания настава решителна промяна — той се освобождава от редица стари идейни остатъци. Той диша вече новата атмосфера, създадена от революционния подем на работническата класа у нас и в целия свят, от стачното движение, от борбата на Българската комунистическа партия — и под влиянието на всичко това стига до комунистическите идеи и става певец на революционния пролетариат. Неговото творчество, чийто извор е бил винаги в действителността, се посвещава изцяло на борбата за революционното изменение на живота към социализъм. Основен герой в художественото му дело става работническата класа. Първото ярко произведение, в което тя присъствува със своите идеали и борба, е „Първи май“ (1920). Това не е зов за отпразнуване празника на труда — това е поетична прокламация, която възвестява, че е близък светлия час на победата на революцията, израз на вяра в тая победа. Пред нас е вече новият пролетарски поет.

*

От 1920 година нататък Смирненски продължава да се развива като поет от нов тип, като пролетарско-революционен поет, който отразява живота по нов метод, качествено различен от метода на критическия реализъм, различен и от метода на довоенната наша пролетарска литература, но същевременно свързан по приемственост и с единия и с другия. Смирненски издигна пролетарската литература — като художествено творчество, като изкуство — до равнището на нашата национална литература, до нейните най-големи постижения. За тая историческа мисия той имаше всичките предпоставки — не само поради големия си талант, не само поради въздействието на новата епоха, която го създаде, но и поради литературното възпитание, което получи.

Стиховете и фейлетоните на Смирненски показват колко добре е познавал той и по-раншната, и съвременната българска литература. Още в ранните си произведения той използува формата и стила на много Вазови стихотворения за израз на свое отношение към съвременни обществени явления и лица. От тях се вижда, че той е проникнал дълбоко в духа и формата на Вазовата поезия. И по-късно в своята революционна поезия той продължава и доразвива с ново идейно съдържание известни традиции от неговото творчество.

Изобщо с творчеството на Смирненски започва вторият етап от развоя на пролетарската литература у нас, когато тя се разширява и задълбочава тематически, постига висока художествена форма, става истинско голямо изкуство, като използува и доразвива творчески ония художествени похвати, средства на стила, езикови богатства, които е създала нашата литература от Ботев и Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, до Яворов, Димчо Дебелянов и други. Смирненски усвоява идейно-творческите постижения на нашата дотогавашна литература и върху тях продължи да изгражда нова по форма и съдържание пролетарска литература. Нова и по метод. Романтиката на революционната

борба у Ботев преминава издигната на нова идейна висота у него. Романтиката на национално-революционната борба у Вазов се изпълня изцяло с ново идейно съдържание у автора на „Да бъде ден!“. Критичното отношение към буржоазно-капиталистическото общество у Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин се възприема от Смирненски, като критиката се извършва от революционни идейни позиции и става строго последователна и принципна. Същото важи и за критиката на западноевропейския капитализъм, която сближава Вазов и Алеко Константинов, от една страна, и Смирненски — от друга. Като поет Смирненски израства свързан с всичко прогресивно в нашата литература.

Под прогресивно в българската литература аз разбирам всички идейно-творчески традиции от социалистически, демократичен, реалистичен и прогресивно-романтичен характер. Тук не влизат традициите на символизма. Подчертавам изрично това, защото, както е известно, в някои страни, дори социалистически, днес се чуват гласове за заслуги на модернизма. И у нас има — макар и плахи — гласове за някакви заслуги на символизма и че Смирненски му бил задължен за съвършенството на своя стих. Едно обстойно изследване на неговия развой обаче би показало, че е дълбоко погрешно да се говори за голямо влияние на символизма върху пролетарския поет — макар че такова влияние има. Преди всичко неговият реалистичен поглед още в предреволюционния период, неговото критично отношение към действителността, неговият остър интерес към актюелните събития, дълбоките му връзки с обществения живот го предпазваха от силни увлечения във всякакви упадъчни идеи и настроения. А доколкото имаше у него увлечения от символизма, той успя в скоро време да ги преодолее с помощта на здравите тенденции на нашата демократично-реалистична литература, както и на руската и на младата съветска литература, особено на Горки, а също така и с помощта на марксическата идеология, която усвояваше. Но — уточняват някои — той се е учил от формата на символистите, неговото техническо майсторство идело — според тях — от школата на символизма. И когато се твърди това, имат се предвид Яворов и Димчо Дебелянов. Но тъкмо творчеството на тия поети е в най-значителната си част реалистично и демократично. Смирненски използува богато музикалната стойност на словото, звуковата оркестрация на стиха, вътрешните римувания, алитерации, дактилни, съставни рими и пр. Но всички тия моменти ние можем да намерим изобилно застъпени в стиховете от първия период на Яворов, в реалистичните произведения на Дебелянов, а някои още у Петко Славейков и Иван Вазов. Изобщо много от техническите постижения на стиха, с които се гордеят символистите, се намират в нашата класическа поезия — символистите само ги подхванаха, като ги направиха обект на специално внимание и ги превърнаха в самоцелни усъвършенствувания. А Смирненски не беше от тия, които ще се възхищават от празна техника без съдържание. Най-правилно, отговарящо на действителния развой на поета, би било да се каже, че той се учи на художествено майсторство от нашата демократична и реалистична литература в лицето на ония писатели, които вече поменахме. Символистичните останки у него се преодоляват скоро, а отделните думи от символистичния речник се изпълват с ново съдържание, посочено направо, или придобито от ярко революционния контекст. Дори би могло да се каже: ако има слаби моменти в неговото творчество — а такива моменти представят редица интимни стихотворения, печатани най-вече през 1919 го-

дина в списание „Сила“, като „Ти“, „Недей дохожда“, „Песен“ и др., проникнати с песимистичен дух, — те се дължат именно на влиянието на символизма. Символистичното влияние създава произведения, които се явяват в противоречие с неговия прогресивен развой.

*

Макар да изпитва най-напред благотворното влияние на нашата класика, — по най-близка, непосредна приемственост художественото дело на Смирненски е продължение на пролетарската литература, създадена от Георги Кирков и Димитър Полянов преди войните.

Художественият метод на Кирков и Полянов, в сравнение с метода на критическите реалисти, е нов. В творчеството на първите двама наши пролетарски писатели има революционна романтика, чийто характер е социалистически. Мечтата за социализъм, социалистическият идеал — ето кое придава ново качество на метода на пролетарската литература в нейния начален етап. В българската литература се явява новият положителен герой на епохата — работникът социалист.[1] Пролетарско-революционната художествена литература и марксическата литературна критика продължават революционното течение, което иде от Ботев, като го издигат на нова идейна основа — научния социализъм, марксизма. Някои от начините на критическото изображение на обществено-политическата действителност сближават Кирков с Алеко Константинов, а известни похвати във възпяването на работническата класа у Полянов ни отвеждат към Вазов. Но и в двата случая имаме продължение върху нова идейна основа.

Тук бих искал да отбележа, че съветският литературовед Дмитрий Марков не е съгласен с определението, което българската критика е дала на художествения метод у Кирков и Полянов. В своя доклад пред Четвъртия международен конгрес на славистите „Проблемата за генезиса на социалистическия реализъм в българската литература“[2] той смята, че двамата първи представители на социалистическата литература у нас имат различни методи и че българските литературоведи не виждали разликата между тях. Всъщност нашето литературознание винаги е отбелязвало разликата между родоначалниците на пролетарската проза и поезия — изтъквало е конкретно-историческия характер на изображението на живота и на работника у Кирков и абстрактния, общия характер на това изображение у Полянов. Тая разлика посочва и Марков. Но той стига до изводи, които не биха могли да се приемат за правилни. Според него при Кирков може и трябва „да се говори за начални елементи, тенденции на формирането на новия метод, възникващи вътре в критическия реализъм и постепенно разширяващи [разтварящи] неговите рамки“ (стр. 30). Тия елементи Марков нарича „елементи на социалистически реализъм“(28). Излиза, че методът на Кирков е критически реализъм с елементи на социалистически реализъм. Но не съдържа ли такъв извод в себе си сериозно противоречие? Ако един метод притежава вече елементи на социалистически реализъм, може ли все още да се нарича критически реализъм? Няма съмнение, че той е нещо повече. . .

---

[1] Георги Цанев. Страници . . ., стр. 106.

[2] Д. Ф. Марков. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. Изд. АН СССР, Москва, 1958.

И наистина методът на Кирков е нов в сравнение с метода на Иван Вазов, Алеко Константинов и др. Но мисля, че вместо за определени елементи на социалистически реализъм, по-правилно би било да се говори само за нови тенденции, които в своето развитие после, в революционната обществена атмосфера след Първата световна война, заедно с други нови тенденции, ще станат елементи на социалистически реализъм и ще дадат в своята съвкупност новия метод. Тия тенденции произхождат от революционната романтика със социалистически характер, която именно придава — както казах вече — новото качество на метода у Кирков, както и у Полянов. Революционната романтика, която иде от самия живот, от мечтата и борбата за социализъм, романтиката, носители на която са самите герои, се отразява върху метода и определя неговите нови страни, внася в него известни черти на романтизъм. Ето защо Кирков не бива да се нарича критически реалист. Неговият метод е друг—на това трябва особено да се наблегне — тъкмо поради присъствието на романтични черти в него. Марков обаче не признава никакви романтични елементи у Кирков. Романтиката той запазва изцяло за Полянов, у когото вижда само отделни стихотворения с реалистичен тип на художествено обобщение („Моята младост“ и „Срутените кумири“). Господствуващият тип на художествено обобщение у него, според Марков, бил романтическият (стр. 30). Романтизмът на Полянов бил „революционен романтизъм със социалистическо направление или казано накъсо социалистически романтизъм“ (34, к. м.). Изобщо Кирков бил само реалист (без революционна романтика!), а Полянов — предимно революционен романтик.

Вярно е, че у Полянов има повече романтични елементи, отколкото у Кирков. Но, струва ми се, че Марков смесва метод и стил. Още преди две години, при обсъждането на очерките по история на българската литература, приготвени от съветските литературоведи-българисти, аз и още някои другари изтъкнахме, че това, което Марков взема за романтичен метод у Полянов, е всъщност романтичен стил. У автора на „Стрелочник“ и „Дървото на смъртта“ в никой случай няма оня начин на изграждане човешкия образ или на картините от живота, какъвто срещаме у един типичен представител на революционния романтизъм като Мицкевич например. Да си спомним титаническия образ на Конрад в третата част на „Дзяди“. Романтизмът тук е в самата същност на образа — в ония черти, които го характеризират, в ония стремежи, които намират въплъщение в Конрад, в ония вътрешни, духовни сили, които отличават неговата личност, в подчертаната от героя особена сила и роля на чувството. Всичко това е така необикновено, така изключително, изразено с такова свръхчовешко напрежение и патос, по сила и замах толкова далеч от всекидневната действителност, от нашата представа за човешкото — независимо от факта, че се говори за любов към родината, народа и човечеството, за омраза към тиранията. Не се касае за таланта на гениалния автор — касае се за ярката проява на метода.

А какво и как е разкрито в стихотворенията „Стрелочник“ и „Дървото на смъртта“, в които се виждат романтично обобщени образи и явления? И двете стихотворения отразяват основни социални сили, създадени от закономерното развитие на обществения живот, характерни за началото на 900-те години у нас. Типичните черти, с които са възсъздадени тия сили, са получени като обобщение на всекидневни прояви, видени в обществената действителност. Всред тая действителност именно

зрее съзнанието на работническата класа — съзнание за нейната историческа мисия. Такъв е начинът на обобщението в „Стрелочник“ — начин реалистичен. Работническата класа, осъзнала своята сила, дава път — нов, свободен път — на човечеството — ето същината на това стихотворение. Тук няма никакъв „приказен исполин“ (стр. 33), а образ обикновен на стрелочник, представител на своята класа — дори описан реалистично:

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

Известни черти на романтичен стил биха могли да се видят само в четвъртия стих на тоя куплет („призрак чер, голям“) и в твърде общите алегоризации в последния куплет („с бързий трен животът възроден“ „хвърчи към Истока на новий ден“).

Реалистично е обобщена и картината на капитализма в „Дървото на смъртта“. Белезите на романтичен стил тук са в алегоричните образи на описанието: дърво „допряло небесата“, „стихия-ураган“, вихър-Дух, „с гиганта що се бори“. Типични похвати на романтичен стил притежава „Рождението на пролетария“: появата на сяйната жена и нейните пророчества.

Нека прибавим още, че общият, отвлеченият характер на образите и картините, алегориите, които Марков свързва с метода на поета, за да му даде ново определение, са всъщност белези на художествена слабост у Полянов. А това, което в неговите „Приказки за пролетарския дявол“ е действувало на читателя, е критиката на отношенията в капиталистическото общество, която се съдържа в тях, — както и идеята за силата на социалистическото учение и изобличителния патос, на които е носител пролетарският дявол, — а не картините на бъдещето. Собствено пролетарският дявол не е художествен образ, а символ, алегорично означение на социалистическото учение.

Колкото се отнася до неправилното определение на Поляновия художествен метод като социалистически романтизъм, то беше обстойно разкритикувано неотдавна от др. Тодор Павлов в статията „Реализъм и романтизъм“.[1] Др. Павлов показва, че Полянов „о т р а з я в а ш е именно п р а в д и в о в своята поезия тогавашното обективно-реално състояние на нашата обществена действителност, на нашето социалистическо движение и на все по-ярко очертаващите се негови исторически реални тенденции“. . . Поради това той не може да бъде определен като социалистически романтик, макар че „социалистическата, но не утопическа, мечта играеше в неговото творчество голяма роля“.

★

Реализмът и революционната романтика на пролетарската литература намират своето продължение след Първата световна война в творчеството на Смирненски, издигнати на по-висока степен. Изобщо основните тенденции на тая литература преминават и в художественото дело на автора на „Да бъде ден!“. Но те преминават в ново осветление. Преди всичко, защото неговото творчество е отражение на нов исторически

---

[1] „Н а р о д н а к у л т у р а“, год. II, бр. бр. 28, 29 и 30.

период, периодът след Първата световна война. То е отражение на революционния подем на работническата класа у нас и в целия свят през това време, отражение на периода, когато Великата октомврийска социалистическа революция бе открила ерата на пролетарските революции, когато бе започнала борбата за осъществяване на социализма и когато в Русия тая борба бе завършила вече с успех. Поет на най-големите идеи на епохата, Смирненски стана певец на комунистическата партия в оня момент, когато тя — по думите на Георги Димитров — „възприе пролетарската революция не вече като цел на неопределеното бъдеще, а като близка задача“, когато тя започна „да се превъоръжава с оръжието на ленинизма“.[1]

Когато Смирненски се оформяваше като пролетарски поет, българската литература преживяваше криза, свързана с всеобщата криза на буржоазното общество след Първата световна война. Символизмът като школа беше в състояние на ликвидация. Отделни негови представители — ония, които бяха запазили известни връзки с народа, — един след друг напускаха неговите позиции и преминаваха към реализма и социалната поезия. Критическият реализъм, който през време на войната беше почти заглъхнал, след нея продължи своето съществуване, но той бе намалил своя обсег и своята дълбочина. Неговите представители бяха по-малобройни в сравнение с времето преди войните, особено през 90-те години, и не бяха тъй последователни в своето критично отношение. При това, в новата революционна обстановка, когато работническата класа посягаше да вземе властта, критическият реализъм не можеше да изобрази новите сили, борците за социализъм, излезли от революционния пролетариат. Тук бе нужен друг реализъм — социалистическият. И той се яви. Първият негов представител е Христо Смирненски. Едно от най-важните условия — трябва да подчертая още един път — е въздействието на идеите на Великия октомври, което изпитва цялата наша прогресивна интелигенция, което изпитва и Смирненски. Но тук трябва да прибавим особено влиянието на Максим Горки, основоположника на социалистическия реализъм в Русия. Както е известно от спомените на другари на Смирненски, той се запознава рано с творчеството не само на редица класици на чуждата литература и особено на руската литература, но и с творчеството на Горки. Още през време на войната той получил от Бакалов „Майка“, „Врагове“, „На дне“.[2] А тъкмо „Майка“ и „Врагове“ са първите ярки образци на новия метод на пролетарската литература. Произведенията на нашия пролетарски поет съдържат много показателни данни, че той се учи от Горки на социалистическо-реалистично творчество. Учи се на социалистически хуманизъм. Социалистическият хуманизъм на Смирненски намира подчертан образен израз в неговата поезия, в която се отрежда такова важно място на сърцето — извор на светлина, на всичко топло и човешко. Москва е „огнено сърце“ или „остров от сърца“; в грубите ръце на пролетария „високо ще блесне светлината на нежно сърце“; сърцето на Либкнехт ще служи на младежта вместо слънце, за да ѝ показва пътя — тъй както осветява пътя на хората със своето сърце Данко. А когато четем в „Херолди на новия ден.“

---

[1] Материали по историята на Българската комунистическа партия, 1951, стр. 161.
[2] Спомени за Христо Смирненски, сборник, 1958, стр. 93, 96.

— ние виждаме явно отражение на Горкиевия хуманизъм, изразен в широко известните мисли: „Човек! Това е великолепно! Това звучи . . . гордо!“ и „Прекрасна длъжност е да бъдеш на земята човек!“. Разбира се, социалистическият хуманизъм на Горки и Смирненски съдържа и омраза към всичко старо и реакционно, борба против него.

И тъй, идейното влияние на Великата октомврийска социалистическа революция, въздействието, макар и косвено, на започналото да се изгражда социалистическо общество в Съветска Русия, революционният подем на масите у нас, делото на Българската комунистическа партия, захванала „да се превъоръжава с оръжието на ленинизма“, влиянието на младата съветска литература, по-точно на Максим Горки, — ето условията, които помогнаха на Смирненски да стане — със своя голям талант, разбира се, — основоположник на социалистическия реализъм в българската литература. Появата на сбирката „Да бъде ден!“ има исторически смисъл: тя внесе не само нови теми, нови образи, нови чувства, но и нов художествен метод в българската литература. С нея пролетарската поезия стана ръководно течение в българската прогресивна литература.

Новият метод, новият начин на художествено обобщение изпъква особено нагледно, когато си спомним изображението на жизнените явления и човешките образи в произведенията на Кирков и Полянов. У Полянов картините на обществено-политическата действителност, обрисувани с общи изрази и алегорични образи , с абстрактни средства — са картини на капиталистическата действителност изобщо. Чрез тия о б щ и картини — нещо, което характеризира, както посочих вече, неговия с т и л — той отразява тенденциите и на нашата обществена действителност — социалните противоречия, израсналото класово съзнание на българския пролетариат, агитационно-просветителския характер на социалистическото движение преди войните. И всичко това е стопено в общите картини. Конкретни образи на хора с български черти у Полянов през 90-те години няма. Такива герои и картини липсват, общо взето, и в неговата проза. У Кирков картините са конкретно-исторически — те са от българската обществено-политическа действителност. Героите му — това са българските работници от 90-те години, току що пролетаризирани занаятчии. Но в идеите, чувствата и делата си тия герои са представители на тесняшкия просветителско-агитационен период от историята на нашата партия. Затова и по редица други причини, които няма да излагам тук, методът на Полянов и Кирков не е метод на социалистически реализъм.

У Смирненски всичко това има нов характер — разбира се, преди всичко, защото е отражение на нов исторически период и след това — защото е отразено с нов метод, под нова идейна светлина.

Цялата поезия на Смирненски е изградена върху конкретно-исторически материал. Изпълнена е със събития, явления, факти, лица, отношения, характерни за неговото време. Няма защо да привеждаме за пример неговата проза, тъй като тя очебийно възпроизвежда образи и картини из най-суровите и плътни области на нашия живот.

Социалните противоречия на буржоазното общество, изобличаването на неговата експлоататорска същност, тежкото положение на работни-

ческите маси са теми, характерни и за Смирненски, и за пролетарската поезия преди него. Но тия теми у автора на „Да бъде ден!“ са развити в обстановка, когато е започнала социалната революция. Те са свързани с непосредната борба за установяване на социализма, получили са конкретна художествена тъкан. Социалните противоречия в капиталистическото общество се внушават чрез пластични човешки образи и ярки жизнени картини. Двата свята са обрисувани в цикъла „Децата на града“ в убедителни образи с най-типичното, което носят в себе си. От едната страна е човекът хищник („Вълкът“), от другата — потиснатите и онеправданите. В нашата пролетарска поезия Смирненски показа конкретни образи на хора от народа, жертви на капиталистическия строй, обрисувани с топло чувство на симпатия: малката цветарка, старият музикант, уличната жена и др. С дълбока и нежна любов говори той за пролетарските деца с „изнурени лица“, „с въздишки плахи на уста“, с „неутолени жажди“. Това са децата на бедните български работници, които бродят по улиците на нашата капиталистическа столица. В „Зимни вечери“ се рисува с художествени пластични картини мизерията, в която живеят бедните в крайните квартали на София, — и в ярките картини звучи протестът на поета. Но в света на бедните е и работникът — с нов образ, смел и дързък, с излъчваща сила и увереност в себе си, новият Прометей, под чийто стъпки изтръпва градът — целият му образ затвърдява вярата, че той наистина ще извоюва „новият живот“.

Наблюденията, впечатленията от нашата бурна действителност дават на Смирненски импулс за творчество. Революционната атмосфера, движението на развълнуваните работнически маси, техните копнежи и борчески устрем в неговите стихове — всичко това е вярно реалистично отражение на българската обществена действителност в годините от края на Първата световна война до 1923 г. И когато говори за революционните маси в Берлин и другаде, той отразява всъщност вълненията и на българските работнически маси, изявили своята борческа мощ в многохилядните митинги, манифестации, демонстрации. Идеите, целите са едни и същи. Смирненски — патриот и интернационалист — възпя борбата за социализъм и на българския, и на световния пролетариат. В това се крие една от чертите на неговото международно значение. Но и в стихотворенията си на теми от международното революционно движение, като „Смъртта на Делеклюз“, „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“ и други, той възпява с изключителна поезия и възторг определени исторически лица, поставени в съответната конкретна обстановка.

Основният герой — работникът, борецът-революционер в поезията на Смирненски вече не е мечтател — какъвто е в пролетарската литература до войните,—а непосреден участник в пролетарската революция. Не е говорител на автора (в хубавия смисъл на думата), предназначен за агитация, за пробуждане на класово съзнание, а вдъхновен за дело, въстанал с оръжие в ръката, борец против капитализма — за осъществяване на социализма. При изобразяване на човека, при художественото обобщение на неговия образ поетът търси онния черти, които го представят именно като водач на въстанали революционни маси, или като представител на тия маси, като действуващ, като двигател за изменението на живота към по-висока обществена форма, готов да жертвува живота си за своите братя и за делото, на което служи и в чиято победа дълбоко вярва Като художествено създание, революционерът изпъква не в общоидейно очертание, а със свой конкретно-исторически индивидуален образ.

Такъв е комунарът Делеклюз, който отива на барикадата, вдъхновен и дързък:

Среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи;
той изправя челото си гневно,
той се взира напред и настръхнал мълчи,
като някоя статуя древна.
(Смъртта на Делеклюз)

Не само външният му образ е обрисуван — тук са изразени с вещото перо на художника-психолог и чувствата на бореца: и неговият гняв против реакцията, и презрението му към нея, и гордостта му, и вярата му в бъдещата победа. Образът на загиващия борец е обгърнат от поетична атмосфера, чрез която авторът го доизгражда и подчертава, че неговото дело е дело на целия народ:

И Париж го прегръща чрез всеки гърмеж,
и целува го с привет прощален.

Такъв е Либкнехт — „на робите най-верний вожд и син“ — вдигнал масите на въстание и оставил името си и делото си да ги вдъхновяват в бъдещите борби.

Такава е Роза Люксембург — „безумно смелата жена“, за чието безсмъртие поетът е намерил такива незабравими образи:

Пред погледа вулканен стълб се дига —
вулкан от подвиг и копнеж,
и виждаш цялата земя не стига
едно сърце да погребеш.

Такъв е неизвестният герой от народа Йохан, внушен с дълбоко художествено проникване и в неговия семеен живот, и в неговата душа. Героизмът на Йохан, съзнанието му на революционер, вярата му в победата и в безсмъртието на идеала, пролетарската му гордост — това са типични черти на бореца-комунист. Чрез германския пролетарий-комунист в поемата „Йохан“ говори и българският комунист. И в това е художествената сила на тоя образ. Това е типичният герой на епохата.

За да внуши безсмъртието на всички тия революционери, непобедимостта на тяхното дело, поетът намира величествени хиперболични образи — носени от вълните на заразителен увличащ патос — и в хиперболичността на образите той въплъщава истината на техния героичен живот. В органически, дълбоко-жизнен и художествен синтез са тук реализмът на всекидневието и героичната романтика на борбата.

С изключително вдъхновение и патос е възпята в поезията на Смиренски и Великата октомврийска социалистическа революция. За нея той — възторженият лирик на революцията — търси особено силни и огнени изрази, за да предаде своите чувства — чувствата и на нашия народ, и на цялото напредничаво човечество. Москва — столицата на Съветския съюз — е „огнено сърце“, което привлича народите с новия социалистически хуманизъм. С нарочен умисъл — да подчертае дълбоката човечност на руския народ, хуманизма на новото съветско общество — поетът нарича Москва „остров от сърца“; тя е „вулкан от пламнали души“ и пр. Поетът подбира образи, които биха изразили чертите на новия социалистически образ на Москва. Руският революционен народ — наречен „Северен Спартак“ — се обръща към чуждите нашественици и белогвардейците със заканата:

И с вихрите на тия снежни степи,
ще ви разпръсна властен и сърдит,
ще ви разпръсна немощни и слепи,
защото мечът ми е мълнии свирепи,
защото слънцето е моя щит.

По тоя начин, в пламенни стихове — а това важи и за възторжената проза на автора — е изразено новото схващане за прекрасното в живота: това е борбата за освобождението на трудовите маси от робство. Въплъщение на прекрасното в живота — и в изкуството, — на естетическия идеал е борецът за нов свят, за социализъм. При изображението на революционните сили — колкото и трагични да са случаите — поезията на Смирненски ни ободрява със своя велик оптимизъм, със светлите перспективи, които разкрива.

На основата на реализма в неговото творчество е постигнат органически синтез между творческите принципи на реализма и на революционния романтизъм. Смирненски обогати отражението на жизнените явления, като отбеляза в тях колорита на националното, обогати и художествения образ на своите герои. Той внесе в нашата пролетарска поезия по-пълното изображение на човека, проникновението в неговата душа, пластичния рисунък на неговия характер, предаде с колоритни описания обстоятелствата на неговия живот.

Той възпя революционния подем на масите след Първата световна война като техен вдъхновен представител, напълно свързан по чувство и мисъл с тях, като поет на комунистическата партия. Той отрази героичната романтика на социалната революция, бурния устрем напред към изменение на живота, към изграждане на новото социалистическо общество. Той решава всички проблеми от гледището на революционната работническа класа. За него делото на поета е неделимо от делото на пролетариата и следователно от делото на комунистическата партия, която е винаги в неговото съзнание, макар че не я поменава изрично в своята революционна лирика. За нея той говори, без да я назовава, в „Огнен път“, като отбелязва най-типичния ѝ знак: „исполинска желязна ръка“, която сочи пътя напред: с толкова малко средства ни е внушена нейната историческа роля. Всъщност партията е навред в революционната поезия на Смирненски: в борческата воля, в устрема към социалистическото бъдеще, във възторга от революционните маси, от борците за социализъм, от Великата октомврийска революция, в изгарящата омраза към стария буржоазен свят, в пламенната вяра в победата на комунизма. Цялата поезия на Смирненски е раздвижена от страстна комунистическа партийност — най-характерният белег на социалистическия реализъм. Като отразява героичната романтика на своята съвременност, поетът възпява всичко, което води към социализъм. Конкретната историческа действителност у него е отразена в своето революционно развитие.

В негово време още социалистическият реализъм стана метод и на Полянов, на цялата наша пролетарска литература, но той е първият, който създаде прекрасни образци на новия метод, постигнати като съвършено единство между съдържание и форма: „Въглекопач“, „Червените ескадрони“, „Северният Спартак“, „Москва“, „Йохан“, „Роза Люксембург“, „Зимни вечери“ и много още.

Излишно е да се обяснява, че не е необходимо във всички произведения открито изразеното присъствие на всички елементи, които ние смятаме за присъщи на социалистическия реализъм. Важното е основната част от творенията на автора да притежават ярко изявени най-съществените черти на новия метод. Някои черти може и да не са получили конкретен израз. Трябва да се има предвид и друга една особеност. В своя доклад пред Четвъртия международен славистичен конгрес „Въпроси на развитието на социалистическия реализъм в съветската литература" В. Р. Щербина отбелязва едно вярно и много важно наблюдение. „Живият образ на литературата показва — пише той, — че не е задължително от всяко произведение да се изисква непосреден, конкретен израз на съчетанието между реализъм и романтика" (стр. 8)[1]. Такива примери може да ни даде художественото дело на всеки социалистически реалист. Такива примери има и в многообразното по жанрове и стилни форми творчество на първия наш социалистически реалист. И тъкмо пренебрегването на това обстоятелство е дало мнимо основание на др. Дмитрий Марков в поменатия вече доклад да открие два различни метода в творчеството на Смирненски (стр. 48).

Марков подрежда стихотворенията му в две групи. Едната група, в която влизат „Въглекопач", „Червените ескадрони", „Карл Либкнехт", „Йохан" и др. , характеризирала, според него, поета като социалистически реалист (стр. 47). Към другата група принадлежат стихотворения, в които поетът искал да изобрази бъдещата социалистическа революция, мечтата за нея. В някои от тях той прибягва до условно-алегорическа образност, като „Бунтът на Везувий". Освен това стихотворение, тук Марков слага: „Ний", „Пролетта на робите", „Улицата", „Утрешният ден", „Червеният смях", „Безименните души", „Гневът на робите" и др. (48). За всички тия стихотворения бил характерен „революционно-романтическият характер на художествено обобщение" (48). Марков констатира правилно, че „в тях е възсъздадена атмосферата на високия революционен разгар през 20-те години". Значи, отразено е в тях нещо реално, обективно съществуващо, закономерно изникнало в обществения живот. И все пак Марков твърди, че това не е реалистичен начин на художествено обобщение, че тук имаме метод на революционен романтизъм, а от разсъжденията му на последната страница изглежда, че предлага и в тоя случай да се въведе условно терминът „социалистически романтизъм". Внимателният поглед обаче би открил в стихотворенията и от втората група по начало същата реалистична основа, същите закономерни, типични за съвременността явления, каквито отразяват и стихотворенията от първата група. Разликата е само в това, че някои рисуват по-общи картини, възсъздават обобщения колективен образ на масата; едни са външно, открито свързани със съвременността, а в други преобладава мечтата за бъдещата революция, но много често се започва с картина на съвременността, а са завършва с мечта за революция или с изображение на революция. И ако можем да ги делим на групи, то ще бъде не по начина на обобщението, а по стила — стила като художествено виждане на живота, като словесно-образен израз на отразената същност, като оформяване чрез художествени похвати на жизнените впечатления, дори като композиране на произведението.

---

[1] В. Р. Щербина. Вопросы развития социалистического реализма в советской литературе (русской и украинской). Изд. АН. Москва, 1958.

Да вземем например стихотворенията „Улицата“, което Марков слага във втората група (с „революционно-романтичен характер на художественото обобщение“), и „Въглекопач“, сложено в първата група (реалистическите). „Въглекопач“ е пряко свързано с комунистическото движение — то е зов за навлизане в трудовите маси, сред „братята роби“, за да се пръснат в тях социалистическите идеи. Показана е силата на тия идеи, които обръщат инертните маси в революционни борци. Последната строфа е мечта за революция, картина на революционно избухване:

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 по всички страни,
когато сред блясъци нови
земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри!

А какво представлява „Улицата“? Улицата в това стихотворение е обрисувана като място, дето се срещат противоположни социални сили. Там „ридаят в хор фабричните тръби“, тя е познала „горестите“ на масите и стене с тяхната „свята“ болка, но тя е познала и техните борби. Улицата е „настръхнала подобно огнен змей“ и дебне със закана. При първия зов тя разлива своята лава, т. е. по нея тръгват революционните маси:

И гръмнала отвсъде с изненади,
преобразена в своя мощен гнев,
тя гриви огнени от барикади
развява пред смутените отряди
и блика трясъци и бурен рев.

А сред дима и викове победни,
целунати от кървавата нощ,
един до друг деца и старци бледни
угасват върху камъните ледни
с усмивката на малкия Гаврош.

Ясно е, че и това е момент на революция. По същество и в двете стихотворения начинът на обобщаване жизнените явления е еднакъв — реалистичен: и в единия и в другия случай от революционната агитация и от класовите борби се стига естествено, закономерно, по необходимост до революция. Ако има някаква разлика, тя се състои в това, че образното оформяване на последната картина е във „Въглекопач“ в романтичен стил, а в „Улицата“ в реалистичен. Както се вижда, в „Улицата“ дори стилът не е романтичен. Определянето на метода на това стихотворение като революционен романтизъм е станало въз основа на друго мнимо основание: понеже имало в него мечта за бъдещата социалистическа революция в България. „Самата революция, разбира се, не можеше да бъде изобразена конкретно-исторически преди да настъпи — пише Марков. — И напълно естествено е, че поетът се е обърнал към романтическите форми на обобщение“ (стр. 48). Но революцията, погледнато в световен мащаб, съвсем не беше далече. Тя беше извършена вече в Русия. Тя имаше временни успехи в Бавария и Унгария. Тя беше факт

в съвременния живот, който Смирненски следеше отблизо, с повишен интерес. Погледнато в Гьотевски смисъл, тя влизаше в опита на поета. Според Пенчо Славейков, „Гете е пял само за онова, което е преживявал". Но „преживяване" за Гете е всичко видено, чуто, четено, доста е да е то срастнало с него, да стане факт на негова собствен вътрешен живот, да е станало причина за зараждане плод у него. . ."[1] А може ли да има съмнение, че за автора на „Да бъде ден!" революцията не беше станала „факт на негова собствен вътрешен живот"? Произведенията му на тая тема са наситени с революционна романтика, но той нямаше защо да се обръща към революционния романтизъм като метод. Социалистическият реализъм тук е тъкмо на мястото си.

В много случаи обаче стилът у Смирненски е романтичен. Такова е, да речем, стихотворението „Да бъде ден!" — поставено във втората група. То отразява също така едно типично явление: измъчени и отвратени от войната, потиснати от капитализма („златний бог"), народните маси се проникват от ново съзнание и заживяват с копнежа за нов свят, с мечта за революция, за която са готови. Цялото това стихотворение е композирано в романтичен стил. Най-ярък е романтичният стил в „Бунта на Везувий", в което той обхваща различни компоненти на произведението.

Метод, стил и светоглед са категории тясно свързани, но не тъждествени — те не се покриват и трябва да се търси и вижда на всякоя от тях мястото и ролята. Ако стилните средства и похвати, с които се предават жизнените явления, се вземат за метод, къде в такъв случай бихме сложили „Приказка за стълбата", от една страна, и „Зимни вечери" или „Босоногите деца", от друга? Във всички тия произведения са отразени обективно съществуващи закономерности на живота, типични явления и лица — различно е само образното оформяване. Тук бихме могли да си спомним за творчеството на един такъв автор като Светослав Минков — за разказите му „Дамата с рентгеновите очи", „Това се случи в Лампадефория", „Сламеният фелдфебел" и всички други, в които фантастиката играе основна роля. Нима методът на тоя блестящ сатирик не е реалистичен? Досега никой в това не се е съмнявал.

Но въпросът има и една чисто теоретична страна. Др. Марков признава Смирненски за основоположник на социалистическия реализъм в българската литература — и това е заслуга на Марков в съветските изучавания на нашата литература, върху която той работи с голяма любов и която е направил близка на съветския читател чрез значителна вече редица свои научни изследвания. Но у Смирненски той вижда два метода — социалистически реализъм и революционен романтизъм. Или, другояче казано, според него, социалистическата идейност в епохата, когато е започнала вече социалната революция, може да се изрази по два метода — социалистическо-реалистичен и революционно-романтичен. По тоя начин се разкъсват, отделят се в два различни метода реализмът и романтизмът на социалистическата литература. А нали романтиката е съставна част на изкуството на социалистическия реализъм и нали тя именно придава на реалистичния метод черти на революционен романтизъм? С тия романтични черти методът на социалистическо-реалистичната литература е нов, — а не само със социалистическата идеология, която лежи в неговата основа. Отделянето на романтиката, чийто корен е в изобразявания обект, не унищожава ли самия метод, като го лишава

---

[1] Пенчо Славейков. Събр. съч., т. V. Немски поети, 1928, стр. 10.

от новото му качество? Струва ми се, че логичният извод от теорията за двата метода означава разрушение на социалистическия реализъм като метод на нашата социалистическа литература такъв, какъвто го схващаме ние днес.

Трябва ясно и решително да кажем: колкото и разнообразно по стилни похвати да е революционното творчество на Смирненски, то има един метод — социалистическият реализъм. При това, в известни произведения романтичните елементи са по-силни и се проявяват в самия стил, който може да се нарече романтичен. Най-ярки такива произведения са ония, които възпяват революцията и нейните герои в Русия и Германия. Тук са и много от останалите, предмет на които е утрешния ден, мечтата за революцията. Други произведеня, като „Зимни вечери", като „Босоногите деца", са оформени в реалистичен стил — в тях романтиката е скрита, тя присъствува като идеал, като мечта, която се ражда в контраст с изобразения тежък живот в капиталистическото общество. Във всички случаи следователно нейното присъствие се чувствува в оня емоционален ток — повече или по-малко силен, — който протича през цялото творчество на поета.

Широката амплитуда на темите, идейно-образното богатство, ширината на изобразените страни от действителността се отразяват, и като разнообразие в стилните форми. Смирненски и в това отношение напомня Вазов и Ботев. И тук той е наследил плодотворни традиции.

Очевидната приемственост между творчеството на Смирненски и реалистичната и демократична литература у нас илюстрира една основна закономерност, а именно: че социалистическият реализъм, като си остава качествено ново явление, не стои на страна от общото развитие на българската литература, а представя по-нататъшно, върху нова идейна основа, развитие на всичко прогресивно в нея.

Днес, когато ревизионистите се мъчат да отрекат социалистическия реализъм, като го представят за нещо измислено и наложено изкуствено, е особено важно да се подчертае изрично тая негова закономерна поява в нашата национална литература. Особено важно е да се подчертае неговото естествено развитие, при което той синтезира в себе си — доразвити — най-плодотворните естетически принципи, изработени от най-добрите художници на българското слово.

☆

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

АРХИТЕКТ НА СТИХА

БЕЛЕЖКИ ЗА ПОЕТИЧЕСКОТО МАЙСТОРСТВО НА СМИРНЕНСКИ

Майсторите в една литература не са много. Колкото и богата да е тя, броят на тия, които чертаят пътя на нейното развитие, не е голям. Всеки значителен писател прибавя с творчеството си по нещо към националната литература, но решителен прелом в нея, чувствително обогатяване могат да извършат само истинските майстори на литературното изкуство.

Трябва веднага да се разграничи: майсторство не значи само талант, макар че е немислимо без него! В последно време, откак нашироко се заговори за художествено майсторство, се наложи едно опростено, ограничено схващане по този въпрос, според което майсторството беше отнесено изцяло или предимно към формалните категории, понякога го свързват изключително с лингвистиката. Дори може да се чуе да казват за някой наш или чужд писател от миналото: „Лириката му няма значими идеи, но той е голям майстор на стиха“. В такива случаи се прави една твърде елементарна грешка: бърка се художественото майсторство с литературната техника. Техниката е елемент от майсторството, но тя не го изчерпва; то е много по-широко и по-богато от нея.

В статията си „Мастерство писателя“ (1951) Константин Федин много точно е определил:

„Майсторството — това е изкуството да се предаде голямата правда на живота. Не бива да се мисли, че ако писателят обладава висока техника, описаното от него фалшиво положение ще стане правдиво. Лъжата си остава лъжа и у майстора, и у чирака.

Там, където майсторството не служи на голямо съдържание, то е измама. Точно това се нарича формализъм: външна обвивка, която не заключва сериозен вътрешен смисъл, техника за самата техника.“ (Сборник „Писатель, искусство, время“, 1957 г. , стр. 357).

Никакво майсторство не може да скрие беднотата на мисълта, липсата на големи идеи, на значимо съдържание. Богатството на мисли, идеи и чувства поражда високохудожествено изпълнение у талантливия писател. Високото майсторство — продължава Федин — дава възможност за най-проникновено и многостранно изобразяване на душевния живот на героя в литературата. Правдата и красотата на словото, стройността на всички елементи, които съставляват формата, въздействуват силно и дълбоко върху въображението и душата на читателя. (Пак там).

Художественото майсторство се проявява в синтеза на форма и съдържание, на идея и образ в творческия процес. И тъй като в изку-

ството художественото оформяване на идеите и мислите зависи в голяма степен от таланта, опита, светогледа и характера на творческата личност, художественото майсторство е лично, оригинално, самобитно и неповторимо. Никъде не съществува абстрактно майсторство, във вид на правила и норми, откъснато от конкретните явления на литературата. То е неразделимо свързано с художествените произведения на писателя и се носи винаги от тяхната жива тъкан. Затова е много мъчно да се пише за майсторството, без да се разруши живата тъкан на художествените творби. И още нещо. Истинският художник не оставя след себе си следи от начините, по които е работил. Той много рядко (и винаги извън произведението) ще ни каже как е намерил дадена тема, образ, рима, дума. . . След като сградата е построена, той е разрушил помощното дървено скеле, по което е лазил, за да изгради творбата си, скрил е всички вътрешни подпори, скоби, кофраж и пр. , върху които се крепи цялото. За да се открият, трябват рентгенови очи, иначе ще се наложи да откъртваме мазилка, да вдигаме пода, да разрушаваме изграденото. И много често оставаме изненадани и неудовлетворени, защото резултатът от нашите проучвания показва, че всъщност суровият материал и при добрия, и при лошия майстор е един и същ, само различно е използуван. Оттук може да се извади заключението, че в изкуството е важна не технологията, а душата, не външната виртуозност, която може да смае, да изуми, но не и да развълнува, а художественото майсторство, което винаги е съдържателно.

Ето защо техниката в изкуството могат да усвоят мнозина и пак да си останат занаятчии, докато истинско и пълноценно художествено майсторство проявяват само малцина.

Христо Смирненски е сред тях. По силата на своя лиричен глас, по красотата на своето правдиво слово той се нарежда между най-първите ваятели на българския стих — Ботев, Вазов, Яворов, Дебелянов. Той не само овладя поетическите постижения на старите майстори, като разгада тайната на техните успехи, но ги доразви и усъвършенствува, създавайки нов стих, нова интонация, ново изкуство. Смирненски отдаде таланта си в служба на работническата класа и положи основите на новия художествен метод в българската литература — социалистическия реализъм. Това той можа да направи, защото разреши еднакво успешно две исторически задачи, които назряха пред литературата в бурното време след Първата световна война: той насити поезията с комунистическа партийност и значимо обществено съдържание и същевременно утвърди пролетарската поезия съобразно спецификата на изкуството, издигайки я до висотата на истински художествената, на голямата национална литература.

Преди Смирненски нашата пролетарско-революционна поезия имаше представители, но нямаше поети в истинския, общонационалния смисъл на тази дума. Смирненски стана първият голям наш социалистически поет. С творчеството си той проправи пътеки, създаде традиции, установи закономерности. Много и много пъти ще се връщаме към неговата поезия като към непресъхващ извор на вдъхновение и естетическа наслада, докато творбите на ранната пролетарска поезия сега ни привличат най-вече с историческото си значение. За Смирненски поезията беше едновременно оръжие в класовата борба и изкуство. Никога само едното и никога само другото.

Христо Смирненски има определени заслуги за усъвършенстването на българския стих. Той внесе своя принос в историческия развой на нашата поезия, като продължи нейните реалистични и романтични традиции. И като всеки голям художник — той създаде своя стихотворна система, своеобразна и неповторима, оригинална и лично негова. Рече ли някой да тръгне по дирите му, да го следва във формално отношение, неминуемо ще изпадне в епигонство. Така е със стила на големите майстори — той е неподражаем. Ботев установи началото на голямата революционна поезия, но никой не може да подражава на неговия стил и майсторство. Те са тъй самобитни, че епигонството веднага ще проличи. Вазовият стих по-леко се поддава на имитации и такива са правени, но без особен успех. Яворов има много последователи, но нито един от тях не се нае да подражава на неговия стил, а се учеше творчески от него, стремейки се да запази своята индивидуалност.

У всекиго от тия наши големи поети — учители на Смирненски по майсторство — се усеща индивидуалната отлика на стиха, творческата им самобитност и неповторимост.

Не е така при символистите.

Поезията на символизма се различава рязко от реалистичната поезия. Нея можеш да я отличиш по два стиха:

Плачете, небосклони, над пустите долини,
над гробницата скъпа, над велемощен трон...

Но тук има нещо друго, което също така не е никак без значение. Поезията на символизма има общи черти, „общи особености“, по които можем да я познаем. Това са отличителните белези на школата, на общия стил. Иначе разликата между отделните представители на символизма е нищожна. Стиховете на двама символисти си приличат не само по идейно-философско звучене, а и по стил, изразни средства, техника. Така че вътре в самата школа почти няма разлика между отделните й представители. Следвайки каноните на безидейното изкуство, поетите се обезличават, техните произведения си заприличват едно на друго, невъзможно е да познаеш автора им, ако не е подписан. Те само като цяло, като школа се противопоставят и различават от поетите реалисти. И така е с всяка школа, която държи на канона, догмата, схемата — индивидуалността се загубва, похабява и погубва. Творческите течения и творческият метод никога не поставят общозадължителни изисквания към стила и майсторството, а предоставят пълна свобода за проявление на художническата индивидуалност.

Смирненски се учи от Ботев, Вазов и Яворов; неговият стих има определено отношение към стиха на символистите. В какво по-конкретно се изразява това?

Колкото и да се различава външно стихът на Смирненски от стиха Ботев, дълбоко вътрешно родство сближава двамата големи наши национални поети.

Ботев беше поет и идеолог на националноосвободителната революция, Смирненски стана певец на социалистическата революция. Оттук се определя тяхната близост. За да отрази патоса на социалистическата революция, Смирненски потърси примери на героични интонации, величествени тонове, патетични звуци и ги откри в Ботевата поезия. Но той взе духа, огнения патос, възторжения полет на въображението, необятната сила на чувството, висотата на революционната мисъл от лириката

на Ботев, а не се увлече в заимствуване на форми, похвати и средства. Сравним ли революционните песни на Ботев и Смирненски, ще се убедим, че по външна постройка, по език и образност те са твърде различни. Тяхната близост е в духа, в патоса, във вътрешната сила на чувството. Основен образ в Ботевата лирика е Балканът, основен герой — хъшът. Като основен образ в революционната поезия на Смирненски изпъква улицата, като основен положителен герой се налага работникът. Но Ботевият лозунг „Хляб или свинец!“ става лозунг и на гладните градски тълпи от стиховете на пролетарския поет („Христо Ботйов“). Ботевият подвиг ги вдъхновява в техния пристъп срещу веригите на капитализма („Христо Ботеву“). Подобно на Ботев, Смирненски изобрази революцията като дългоочаквана надежда на масите, а свободата — като награда за техните исторически борби. Той продължи творчески Ботевите традиции, като ги изведе на нов етап, отразявайки конкретната борба за социализъм.

Смирненски се учи на художествено майсторство и от Иван Вазов. От него той усвоява построения за героичните си песни, определено влияние му е оказала и неговата сатира. И тук също така близостта е вътрешна и се открива по патоса, по основното звучене и насоченост на творбата, а не по изрази и думи. От Вазов (и от Яворов) той е взел това богатство от строфи, което притежава неговата поезия, а не от символизма — в стиховете на символистите преобладават четиристишията, а колко разнообразен е строфичният строеж в стиховете на Смирненски!

Романтичната приповдигнатост на патетичната реч на Смирненски, героичната възвисеност на лириката му напомнят патоса на Вазовите оди. Образът на борeца е предаден в историческа величавост, въздигнат е на висок пиедестал, дето е изваян със скулптурна внушителност:

Посред трупове братски, през дим тъмносин,
сякаш жертва на огнена клада,
Делеклюз се изправя велик и самин
над облята в кръв барикада.

Среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи,
той изправя челото си гневно,
той се взира напред и настръхнал мълчи,
като някоя статуя древна.

Малко стихотворения в българската лирика имат силата и изразителността на това стихотворение. Тук се е изявило напълно майсторството на поета, който се е показал като художник от висок разред. Стихотворението е издържано в един основен героико-баладичен тон, но колко богато е вътрешно то на настроения и преживявания.

Връхлетя като вихър безчислений враг
над Парижката бурна комуна. . .

В това „внезапно“ начало се постига пълно сетивно усещане за нахлуването на враговете. „Връхлетя като вихър“ — и образно, и поетично, и оригинално, и свежо, и музикално, и живописно-видимо. Този стих въздейства върху всички сетива, той се излива шеметно, вихрено и в един миг мобилизира мисълта, вниманието, чувствата:

. . . И върви Делеклюз зашеметен, но горд
със походка безумно спокойна. . .

Тук — друго движение: спокойно и тържествено. То внушава силата и неустрашимостта на великия комунар, несломимата му воля, не-

победимата му идея. Нека това да е последния му марш, нека след миг челото му разбие пушечният залп, но враговете няма да видят уплаха и малодушие, той ще ги срещне спокойно, с открити гърди. Стихът прозвучава бодро и величествено, като последен акорд от гръмовна бойна музика: „със походка безумно спокойна“. Малко след това:

Делеклюз се изправя велик и самин
над облята в кръв барикада.

Тук спира всяко движение, замира всеки звук. Цялата природа занемява при вида на тая древна статуя, обгърната в лъчи, незабравима и велика. Графичният и колоритен рисунък с тяхната раздвиженост тук трябва да се сменят от скулптурното безмълвие и неподвижност. Оркестърът ще направи пауза, защото никакъв звук не може да изрази величието на този неповторим миг в героиката на борбата — за него може да говори само настръхналото мълчание.

И след миг само той, все тъй хладен и горд,
грохва мъртъв при своите братя.

Това „грохва мъртъв“ пронизва ушите като писък на скъсана струна, като трепет на сетен акорд от последен тържествен химн. В него се долавя ласката на прощаването и полета на вярата в бъдната победа.

Ето — така богата на вътрешно съдържание, на необикновено движение на чувството и мисълта е поезията на Христо Смирненски. Тревожният вик на призивната тръба („връхлетя като вихър безчислен-ний враг“) се заменя с гръмовна бойна музика, после с уверен марш, секва за миг, за да прозвучи в тържествения ритъм на химна в заключителния куплет. Това настроение съответствува напълно на последния марш на Делеклюз към барикадата, дето среща смъртта си. Смирненски е чел вълнуващото описание на този момент в книгата „История на Парижката комуна“ на Лисагаре и с истинско вдъхновение е създал величествения образ на героя. Той не се е ограничил с декларативното съобщаване на голия факт, който сам по себе си е вълнуващ. Той е създал поетично картината на последния подвиг на героя, която изобилствува с интересни лирични детайли, предадени напълно в неговия стил:

и борците последни студения мрак
с окървавени устни целуна.

Или припомнете си вида на разорания и пламтящ милионен град, притихнал вече, над който се привежда в траурен плащ „мъдрооката пролетна вечер“. Или внушителното по своята експресивност описание на полесражението:

Барикади срутени, бездушни тела,
пустота и кошмар безпощаден,
а от сградите гледат разбити стъкла
със очите на череп грамаден.

Всеки образ, всяко видение съответствува на основното настроение и от своя страна го подсилва. Лиричните детайли са подбрани с вярно чувство за хармоничност и с един изумително изтънчен усет за композиционна стройност. Те са разположени във възходяща градация и придават предметност на описанието. Не е вярно, че стилът на Смирненски бил абстрактен и отвлечен. Нито едно свое стихотворение поетът не е написал без помощта на множество лирични детайли, които изграждат частица по

частица неговия скелет. Спомнете си описанието на момента, когато среброкосият Делеклюз се изправя с цял ръст на барикадата пред дулата на враговете:

А куршумите шепнат му припев зловещ,
озарява го блясъка ален,
и Париж го прегръща чрез всеки гърмеж
и целува го с привет прощален. . .

Всичко в стихотворението е изградено от детайли, обединени от основната идея-чувство на поета. Мисълта у Смирненски не е силогизъм, не е формула, а е винаги образ. А образът е немислим без детайла. Дори когато си служи с отвлечени образи, заимствувани от реквизита на романтизма — Исус, Месия, Голгота, Прометей, Смърт, Живот, Глад, Златен Телец, Мисъл, Демон, Капитал и пр. — Смирненски е предметен и конкретен в описанията си. Чрез лирични детайли той одухотворява абстрактното понятие: Смъртта е кървава и многоръка („Старият музикант“), мисълта е Мисъл-звезда („Веригите на мисълта“), старият Дявол е съвсем реален и земен („На гости у дявола“), Туберкулозата е жълта гостенка, жълта царица и скитница („Жълтата гостенка“, „Вечер“) и т. н. И тъкмо в това отношение, струва ми се, Смирненски следва една традиция от Вазов, като я развива и обогатява по-нататък. Вазов също понякога си служи с библейски и митологически образи. (Използува ги и Полянов, но само като обозначения, като символи на новото или старото). У нашия народен поет тия образи винаги са споени с плътта на стихотворението чрез живи и поетични детайли. Така е у Смирненски, който допринесе много за усъвършенствуването на детайла в лириката — у него той е винаги оригинален и типичен, оживява абстрактния образ, прави го предметен, одухотворен:

. . . Ще спре Смъртта, настръхнала и безпощадна,
пред твоите отключени врата.

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

Собствено, в това се изразява реализмът в лириката му; по това се различава Хр. Смирненски от символистите в употребата на тия образи. За някои повърхностни наблюдатели е достатъчно да открият, че в стиховете на поета „се говори“ за Смърт, Живот, Исус, Демон, Содом и пр., за да сметнат, че поезията му е пропита от влиянието на символизма. Те не усещат и не забелязват качествената разлика в използуването на тия образи от символистите и от Смирненски, да не говорим за различните идейни функции, които имат да изпълняват.

При символизма образът губи своите реални очертания, превръща се в мъчно разгадаем иероглиф, създаден по каприза на художническото въображение. Символистите избягват конкретните лирични описания, постепенно се отделечават от детайла, робувайки на максимата: „Колкото по-общо и условно, толкова по-добре“. Лиричният детайл ще напомня за действителността, а тъкмо това те се стремят да избегнат. И както отбелязва Валерий Брюсов, стремежът да се изразяват общи идеи довежда до разсъдъчност, близка до дидактиката, до студен и отблъскващ рационализъм, който умъртвява изкуството. Вземат се отвлечени философски мисли (най-вече от Ницше и последователите му) и се об-

кичват в символистически накит. Символистите се ровят в миналото, за да намерят малкоизвестни имена на владетели, царства, градове и пр. и с тях да оперират в поезията си, а също и с намеци за исторически факти, познати само на най-вещите специалисти. Имена и факти из историята на Атина и Рим, на Сирия и Египет, на Персия и Индия, из древноисландския фолклор и полинезийската митология, из тайнствената Атлантида и средновековните фантазии нахлуват в поезията. „Поезията се превръщаше в някакъв хербарий на миналите векове, в редица упражнения на исторически и митологически теми — пише Брюсов и продължава: — Така тя скъсваше връзките си със съвременността и все повече се отдалечаваше от заобикалящия живот.“ („Избр. соч. в двух томах“, 1955 г., т. II, стр. 328). При това историческите имена в поезията на символистите се предават оголено и безплътно, като обикновени обозначения; те не живеят, както в поезията на Смирненски и на реализма, дето и доколкото са проникнали. Символистите се задоволяват с приблизително изразяване на своята мисъл; поради пренебрежението към лиричния детайл поезията им става мътна и неясна, трудноразбираема и алогична.

Такова нещо е съвсем чуждо на творческия метод на Христо Смирненски. То показва колко далече е поетът от символизма по дълбоката вътрешна същина на творчеството си, въпреки привидната близост в използуването на митологически, библейски и др. образи и на отделни епитети. Художественото майсторство на Хр. Смирненски е реалистично.

От П. К. Яворов Смирненски усвоява най-вече три неща: психологическа углъбеност, звукопис и строфичен строеж.

На нашия пролетарски поет, характерен със своята идейна последователност, е чуждо Яворовото душевно раздвоение, което стои в основата на неговата психологическа лирика от „Безсъници“ и „Подир сенките на облаците“. Но дълбоката психологичност на стихотворения като „Йохан“ има своите корени в социалната поезия на Яворов. Това се усеща не само в неговите революционни песни, но и в стихотворения като „Горчиво кафе“:

Когато след пир полунощен самотен
на зиг-заг се връщаш дома
и киска се вихър над жребий сиротен
и плаче безлунна тъма, —
побързай, побързай, на спиртника прашен
тури тенекийно джезве,
на винени пари през пристъпа страшен
свари си горчиво кафе.

И състояние, и стих, и строфа, и музика напомнят Яворовата психологична лирика. Разбира се, Смирненски е съхранил своя личен почерк, но приликата е очевидна. Тя не може да не се почувствува и в звукописа:

Сякаш плача й дочули са,
сякаш са ехо в снега —
звъннаха в сънната улица
песни на скрита тъга.

Трепна цигулка разплакана,
сепна тя зимния сън...
(Зимни вечери)

Чувате ли съсъка на пламтящото желязо под удара на чуковете? По подобен начин (с помощта на богата алитерация) е описана работата в ковачницата в Яворовата „Калиопа“. Но Смирненски не си служи със звукоподражания. Неговият стих е звънлив, напевен:

Пламва стомана елмазена,
вие се, съска, пълзи —
с тежките чукове смазана,
пръска тя златни сълзи.

Струва ми се, че за Смирненски изцяло може да се отнесе характеристиката на Пушкиновия стих, която дава В. Брюсов в статията си „Звукопись Пушкина“. Символистите излагат на показ своя звукопис; у тях алитерацията боде очите на читателя, каквито са напр. безсмислените звукосъчетания в стихотворението „Челн томленья“ на К. Балмонт: „чуждый чарам черный челн“ и пр. У Смирненски звуковият строй е скрит, както при Пушкин. Нужно е да се вгледаш, за да го видиш:

Под черната стряха на хижица ниска
отмерен разнася се звън;
възплямва, проблясва и бодро се киска
червена купчинка огън.

(Ковачът)

Сложните звукови рисунки у Смирненски се откриват едва когато проследиш стиха буква по буква, звук по звук или го прочетеш на глас. В това вътрешно насищане се състои своеобразната пленителност на музиката в стихотворната реч на Смирненски, характерна само за големите майстори. И други поети в руската литература — отбелязва Брюсов — имат музикално богат стих, оригинални епитети и сравнения, ярки образи, изразителен език, дълбочина на мисълта, вътрешна сила на чувството, но никой от тях не притежава пушкинското очарование. Точно така е и с поезията на Смирненски, както и с всеки поет, който е постигнал по свой начин пълна хармония между съдържание и форма. Звуковият строй се възприема естествено и без задръжка и той от своя страна придава пределна завършеност на стиха:

Странни струни са изопнатите жици,
посребрени с тънък пух,
и снегът, поръсен с бисерни искрици,
хрупка с вопъл зъл и глух.

И има още една принципна особеност, която отличава словесната инструментовка на поета-реалист от символизма. Тази особеност е схваната много добре от В. Брюсов. В цитираната вече статия той пише за Пушкин (а то се отнася в пълна степен и за Смирненски):

„Най-главното е, че Пушкин съумяваше да не жертвува нито един от елементите на поезията заради другия. Той не се отказваше нито от смисъла заради звуците, нито от звуците заради смисъла. И едното и другото бяха такива, каквито му се искаше да бъдат. Изграждани са изискани звукови системи, един звук се редува или се кръстосва с друг, а думите естествено се разполагат на своите места, нищо не насилва езика, образите и картините се изписват отчетливо, основната мисъл се развива така стройно, както в научна дисертация. Как поетът е постигал това? Мислил ли е в творческия процес за съчетанието на звуците? Нарочно ли ги е търсил? . . . Невъзможно е да се обяснят с някаква „случайност“ всички звукосъчетания в Пушкиновите стихове.

„Вдъхновението е необходимо в геометрията“ — казваше Пушкин и, обратно, „геометрията“ е необходима в поетическото творчество. Но как е постигнал Пушкин своята хармония, защо у него наглед всичко е тъй просто и леко, това, разбира се, е тайна на поета.“

Завесата на тази тайна могат да ни открехнат сведенията, които имаме, за начина, по който е работил поетът. Известно е, че Смирненски е пишел много леко, по всяко време, навсякъде, при най-различни условия. Той не се е нуждаел от специален кабинет; като постоянно писмено бюро му е служило често пъти коляното.

Бегла представа за неговата работа върху стиха може да ни даде поетичният му бележник. От него можем да съдим, че в някои случаи поетът е изливал направо готовото в съзнанието му стихотворение, но този начин на работа далеч не е единствен при него. Много често Смирненски е записвал отделни куплети и стихове, към които се е връщал по-късно, за да ги довърши („Майска вечер“). Друг път скицира композиционно стихотворението, нахвърля идеята му в основни линии („Сатира за политиката“). Трети път запише отделен виц, строфа, рима, които все някога могат да потрябват. (Виж сп. „Септември“, кн. 6, 1958).

За съжаление, всичките планове и намерения от този бележник са останали незавършени и сега ние не можем да проследим по тях хода на творческия процес у поета.

Това може да стане с пълна увереност по преработките на ония стихотворения, които имат по няколко — най-често по две — запазени редакции. Те ще ни разкрият начина, по които Смирненски усъвършенствува своя стих и постига максимална художествена издържаност и изящество. Поетът е поправял думи, стихове, строфи, изхвърлял е цели куплети от някои стихотворения, преди да ги включи в книгата си „Да бъде ден!“. Други — от които не е бил доволен — изобщо е изоставил; трети е изхвърлил изцяло при повторното издаване на сбирката. Някои стихотворения имат съвсем дребни и почти незначителни поправки. Така напр. в „Червените ескадрони“ авторът е сменил само един стих („В миг уплашен спира коня“, вм. първоначалното „В миг уплашен спря се коня“). В „Москва“ е заменена една дума („сред теб е целий робски свет“ става: „сред теб е целий пролетарски свет“) — поправката, не съмнено, е по-значителна. В „През бурята“ също така само един стих е прередактиран:

...на угнетения човешки род,
откриващ дверите на нов живот.

(Според в. Червен смях)

...на угнетения човешки род,
разбил вековний си хомот.

(Според сбирката Да бъде ден!)

Незначителни езикови промени са направени в стихотворения, като: „Черешка“, „На дача“, „Първи май“, „Ний“, „Йохан“, „Гневът на робите“, „Пролетта на робите“, „Пролетарий“, „Безименните души“, „Да бъде ден!“ и др. Поправките засягат предимно пунктоацията, графиката на стиха, и най-много стигат до някоя дума, като напр. „битка“ вм. „битва“, „бледи“ вм. „бледни“ („Северно сияние“), „стяг“ става на „флаг“, „пламти“ на „блести“ и вместо „Децата ми родни“ се пише „Чадата ми родни“ („Три години“, първоначално излязло под заглавие

Москва 1917-1920“). Характерът на тия преработки може да се разбере, ако се сравнят двете редакции на стихотворението „Първи май“:

Когато в черните грамади
на рухналия кървав храм
ще изградим сред дим и плам,
сред трясъци и барикади
с победний химн на първи май
очаквания земен рай...
(Според Червен смях)

Когато в черните грамади
на рухващия кървав храм
ще изградим, сред дим и плам,
сред трупове и барикади,
с тържествен химн на първи май
очаквания земен рай...
(Според Да бъде ден.)

В други стихотворения поправките са по-значителни (в „Ний сме весели бродяги“, „Северно сияние“, „Три години“, „Бурята в Берлин“, „Ковачът“, „Вечния карнавал“, „Карл Либкнехт“, „Глад“, „В Поволжието“, „Смъртта на Делеклюз“ и др.). Те обхващат съдържанието на творбата и се изразяват най-вече в преработки и съкращения на цели строфи. Така е поправено напр. стихотворението „Северно сияние“. В неговата първа редакция се срещат следните строфи:

Но гръмна мълния метежна
над празника на черен враг
и, в свойта участ неизбежна,
стопи се като преспа снежна
тълпата хищна на Колчак.

Дойдоха дни на изпитание
за Пурпурния Петроград,
над незарасналите рани
извиха се ята от врани
с злокобен грак и алчен глад.

И по-нататък:

Юденич и Деникин сетне,
поляшкий алчник подир тях
ще помнят блясъците цветни
на мълнията, дето светна
над златокрилия им грях!

А скоро бурята ще гръмне
над Каина невъзмутим
и подир облаците тъмни
в сиянье ново ще осъмне
последния мужик на Крим.

От цялото това описание след преработката остава само една единствена строфа:

Но гръмна мълния метежна
над синовете на нощта
и, в свойта участ неизбежна,
стопиха се кат преспа снежна
недоброими пълчища.

Смирненски е остранил излишната злободневност на стихотворението, която го свързва с определен момент и събития. С това той му е придал по-обобщаващ характер. Същевременно е постигнато и затягане на композицията на стихотворението, в чийто първоначален вид описанието на вражеските сили заема много място и натежава.

Характерно е, че при преработката на своите стихотворения Смирненски се стреми да им придаде по-голяма реалистичност, като отстрани или намали неясните, отвлечените и романтично-символични образи,

които се срещат тук-там в лириката му. Ето някои съкратени строфи при повторната редакция на стихотворенията:

Сплитат странни хороводи
мойте трепетни лъчи,
под беззвездни небосводи
моят утрен звън хвърчи.
(Три години);

Като ята от слепи птици,
понесени в неспирен бег,
отлитат глухо век след век
и, в безконечни върволици,
летят по своя смътен път,
летят и слънцето зоват.
(Вечния карнавал)

Очевидно е, че зрелият поет вижда своите увлечения и има критично отношение към тях. Той безжалостно изрязва тия строфи, в които идеята е изразена неясно, прекалено условно и отвлечено, които разводняват стихотворението и пречат на пълното му и естествено възприемане. В тази насока са и преработките на стихотворението „Бурята в Берлин", което е станало по-стегнато и по-предметно, по-конкретно и реалистично. Изчезнали са неясните изрази, като „към прага на смъртта", „киска се в злораден смях смъртта" и пр. и на тяхно място се явяват чисто реалистични описания. Тия преработки показват, че Хр. Смирненски е владеел не само майсторството на писането, но и на „обръщането на молива". Неговото будно критично чувство го е правело непримирим към лошата фраза, неточната дума, непълната рима, излишната строфа. Той мъчно ще напише неправилен израз, никога няма да изкълчи стиха заради римата или размера, няма да употреби полурима. И ако някъде нещо се е промъкнало (известно е в какво напрежение е работил!), той бърза да го зачеркне. От това дялане на стиха печели художествеността на стихотворението. Ето напр. два стиха от „Ковачът" в две различни редакции:

Преплитат се странно искри многоцветни,
съзвездия трепват за миг...

(От Червен смях):

Трептят и се сплитат искри многоцветни,
съзвездия бликват за миг...

(От Да бъде ден!).

Вторият вариант е по-силен, по-изразителен. „Преплитат се странно" звучи слабо, неопределено, сетивно невъзприемаемо; два глагола един след друг („трептят и се сплитат") онагледяват мисълта на поета. А щом в първия стих влиза глаголът „трептя", той трябва да бъде сменен от втория стих; и ето, намерена е точна, равностойна, дори по-ярка и изразителна дума: съзвездия бликват. Тя звучи поетично и оригинално и то съвсем на място. По-нататък изразът „венец от искрици косите му кичи" е заменен също сполучливо: „венец златоискрен косите му кичи". А първоначалния вид на петата строфа:

желязото съска, искри разпилява,
обръща се в работен плуг

мигом се преобразява след една единствена „дребна" поправка:

желязото съска, искри разпилява
и вие се в работен плуг.

Очевидно е подобрението след прекрояването и на следващия куплет. В първа редакция:

А пролет ще дойде и бодро ще звънне
в полята тържествений звук,
в зори теменужни сред удари съмни
ще плъзне железния плуг.

След боработката:

А пролет ще дойде, в полята ще звънне
викът на работен орач,
и плугът ще плъзне над угари съмни
сред синия утринен здрач.

Стихът е спечелил и в музикално отношение, освен дето е станал по-гъвкав, пластичен, колоритен и съвършен.

Примерите могат да се увеличат. Те свидетелствуват за сериозната и упорита работа на Смирненски над стиха. Грижливо и старателно шлифова той своите стихотворения, овладявайки постепенно майсторството на големия художник. В това отношение по начин на работа той също се приближава към Вазов и Яворов, които са обработвали дълго и многократно произведенията си. Изпитвал е като тях всичката неприятност на творческата мъка и цялата сладост на преодоляването ѝ.

За Смирненски прилягат напълно думите на Пушкин и той би могъл спокойно да ги повтори:

„Я знал и труд, и вдохновение“.

По времето, когато Смирненски започна своето развитие, българската поезия дири пътища за излизане от кризата, в която я доведе влиянието на символизма. Голямата част от литературната младеж, следвайки примера и на някои от по-старите (Ив. Вазов, К. Христов), се залови с патриотарската тематика и помисли, че в шовинистичния патос е открила пътя за излизане от безизходицата и създаване на ново изкуство. В първите опити на Смирненски се откриват патриотарски тенденции, които обаче не достигат до груб и вулгарен великобългарски шовинизъм. Христо Смирненски скоро разбира, че шовинистическите псалми не могат да бъдат път за литературата и в стихотворението си „Великогрешним гешефтарам“ (1918) той ги осмя. В тия „непети памфлети от наши поети“ той пародира военните стихове на Иван Вазов, Кирил Христов и Любомир Бобевски, а също и откъснатото от живота каканижене на декадентите. Смирненски е еднакво против конюнктурното стихотворство и безидейната псевдопоезия. Успоредно с неговото идейно-политическо възмъжаване се извършва и творческото му израстване. Той започва да вижда и да разбира, че войната е причина за страданията на хората и така се ражда хуманизмът в неговата поезия. Но гърмът на оръдията стихва, отшумява грохотът на сраженията, а животът не става по-хубав, не става по-весел. Катастрофаджиите са избягали позорно от страната, но язвата в политическия живот не е премахната. Поетът вижда последиците от войната — разруха и разорение за народа, обогатяване на шепа спекуланти:

Па издигнахме си банки
днес по всичките кюшета
върху смъртните останки
на Българийката клета.

Умението да се виждат, да се откриват типичните явления в действителността е първият елемент на майсторството. Зоркият поглед е неговия първи белег. Никаква виртуозна техника не може да спаси писателя, ако той няма таланта да открива важното в живота, онова, което интересува и вълнува хората. Смирненски обладава във висша степен този талант. Двадесетгодишен той следи вече всички ходове на световната и вътрешна политика. Оттук той черпи богат материал за своите хумористични стихотворения. Неговата връзка с политиката се оказа особено плодотворна през годините 1919—1923. Тогава той създава ненадминати хумористични, които и днес не са изгубили значението си на пълноценно сатирично изкуство, макар да са писани по повод на събития, отшумели преди три-четири десетилетия. Прочетете „Злободневка“ („Защо, госпожице . . .“), „Pro patria“, „Кьор Хасан в Версайл“, „Елегия“ („Тъне в смрад и рядка кал“), „Силно слабосилие“, „Вестник „Ден“, „Цензурата“, „Нещастен човек“, „Благовещение“, „Поклонение на вола“, „Пролет“ и мн. др. и ще откриете неговата забележителна способност от малкия, от дребния факт да направи голяма поезия. Сатирите на Смирненски притежават двете безспорни качества, без които не биха стигнали до нас и не биха си осигурили дълговечност: правилна идейна насоченост и високохудожествено изпълнение. Те изобилствуват на остроумия; поетът притежава необикновено развито чувство за хумор:

Защо си ту сърдит, пенлив, забавен,
ту пък лакейски тих и хрисим?
Ти да не би да си редактор главен
на някой вестник независим?

(Нещастен човек)

В хумористичните си стихове Смирненски много често използува контраста за подсилване на комизма:

... не съм министър на просветата,
та толкоз много да съм прост.

(Листопадна вечер)

Друг път хуморът се създава от нестествено съчетание на разнородни явления:

Тез кучета, котки, луна и китара
ми спомнят тогаз
за някаква странна и тежка попара
от семки, какао и праз.

(Поетична обстановка)

Изобщо хуморът се явява там, дето се наруши естественият ход на нещата, дето нелогичното иска да мине за логично, дето порокът се представя за добродетел. Хумористът е на поста си и разкрива тази измама, като я прави смешна и нищожна. Ако измамата става несъзнателно, реакцията е хумор, но ако героят умишлено копае пропаст между думите и делата си или между себе си и обществения морал, поетът се откликва остро, със сатира. При това Смирненски умее чудно да съчетава лекото със сериозното, да дозира забавното и хапливото („Злободневка“).

В своето развитие като поет-хуморист Смирненски стига до отрицание на буржоазната действителност. Търсейки нови пътища за литературата, той откри образа на революционния пролетарий и му отреди

централно място в своето творчество. Новото съдържание изискваш, нова художествена форма. То определи и новото поетично майсторство което трябваше да се приложи за отразяване на борбите на работническата класа за социализъм. Тук се прояви в пълна степен новаторството на Смирненски като художник. Той внесе нови теми, образи, мотиви и идеи в българската литература и им даде съвършено нова, непозната дотогава художествена разработка. Неговият проницателен поглед долови социалните контрасти в действителността и талантливото му перо ги възсъздаде във високохудожествени образи. Смирненски отрази патоса на социалистическата революция и създаде внушителните образи на нейните творци. Той стана певец на великия празник, на тържеството на революционната работническа класа.

Смирненски умее майсторски да се превъплъщава в най-различни образи. Като голям артист, той има извънредно широко амплоа. Той интерпретира еднакво сполучливо образа на безгрижния бохема („Ний сме весели бродяги“) и на класовосъзнатия работник („Пролетарий“). Между тия два образа неговият лиричен герой има безброй маски. Смирненски владее законите на поезията и умее всеки път да бъде различен. Той е ту весел шегобиец, ту злъчен сатирик, ту пиян от любов, ту обзет от жаждата за революция. Един път е син на нощта, друг път дете на утрото. Той не познава тематични ограничения, неговият лиричен талант е безкрайно разностранен. При това Смирненски умее да вижда живота всеки път отново, по различен начин, с други очи. Така той постига обогатяване и на формата, езика, средствата, защото те зависят и се определят от характера на лирическия герой в стихотворението — при Смирненски всеки път нов и различен. И трудно е в това многообразие да се определи общото, да се отдели и разгледа — лириката на поета обеднява, а да се обхване всичко е невъзможно практически. Творческият процес у него е безкрайно разнообразен и сложен. И така е с всеки голям писател.

„Но има все пак някои особености и черти на литературния труд, свойствени на всички писатели — отбелязва Константин Паустовски и продължава: — Това е способността да се намира типичното, характерното, способността да се обобщава, да се направят прозрачни и най-сложните движения на човешката душа. Способността да се вижда животът винаги като че отново, като че за първи път, в необикновената свежест и значителност на всяко явление, колкото и дребно да изглежда то. Такава е зоркостта на зрението, което възприема всички краски, умението да се създава словесна живопис, за да станат зрими явленията, да се показва, а не да се описва действителността, постъпките и състоянията на хората. Такова е познаването на огромните възможности на словото, умението да се разкриват недокосвани езикови богатства. Такова е умението да се почувствува и предаде поезията, щедро разпръсната около нас.“ (Сб. „О писательском труде“, 1953, стр. 152).

Смирненски притежава във висша степен способността да открива поезията в живота. Неговата лирика излъчва красота, която радва и облагородява. Пръв в нашата поезия той откри красотата в идеала и подвига на настръхналите и гладни тълпи в големия град. Преди него тълпите са изобразявани в демоничен вид, като страшна разрушителна стихия, която идва да унищожи малкия свят на личността. Правени са опити да се противопостави личността на тълпата, като се фалшифицира литературното минало и се търси такова „противопоставяне“ още у

Пушкин[1]. Нашата марксическа критика енергично е разобличавала такива тенденции на буржоазната литература.[2]

Христо Смирненски възвести:

В тълпите е скрита душата велика
— душата на новия свят.

Първоначално той употребява тази дума в обикновеното ѝ житейско значение, в смисъл на „множество“: „т ъ л п а разноцветна се блъска с тревога, процапвайки шумно в к а л т а“ („Пътни акварели“). Тук и думата „тълпа“, и думата „кал“ са използувани в тяхното буквално значение, без да се влага в тях по-дълбок социален смисъл. И в други стихотворения се среща подобна употреба: „тълпи многоцветни“ (в „Среднощни сенки“), „тълпата многозвучна“ (във „Везните на морала“), „суетната тълпа“ (в „Изборно хоро“), „пъстроцветните шумни тълпи“ (в „Стария музикант“) и др. В тия случаи думата „тълпа“ не е образ, не обозначава работническите маси във въображението на поета. В символ на работническата армия тя прераства в стихотворението „Червения смях“ (1920) — Смирненски заговорва за „триж угнетените тълпи“. Малко след това поетът изповядва:

Аз виждам: раждат се тълпи
за утрото на празник свят
и вред в настръхналия град
духът на кървав бунт кипи.

(У т р е ш н и я т д е н)

Той става певец на възбунените тълпи, които се вдигат на пристъп срещу капитализма. Образът на тълпите е романтично възвисен в неговата лирика, нарисуван е поетично и внушително:

В тълпите смълчана е буря незнайна,
стопено е слънцето в тях.

(Т ъ л п и т е)

Винаги, когато заговори за тълпите, особен възторг изпълва неговото стихотворение. В тях Смирненски вижда носителите на светлината и прогреса, творците на бъдещето.

За подвиг тълпите ги ражда земята,
за подвиг безумно велик.

В масата героизмът на личността се слива с подвига на колектива. Смирненски сравнява тълпите със светлината на млечния път, в който са сплетени сребристите огньове на безброй незрими звезди и така се образува неговото чудно сияние. Това сравнение изразява съвсем точно и образно мисълта на поета за безименния героизъм на масите.

Също тъй сполучливо и поетично Смирненски изразява своите мисли чрез образа на калта. В началото той използува и тази дума в прякото и значение: кални са улиците („Мечти“), „кален и унил“ е дъждовният месец април („Май“) и т. н. В зрялата лирика на поета думата „кал“ се превръща в символ на буржоазния свят, на буржоазния морал, нрави, политика:

---

[1] Виж статията „Поетът и обществото“ на Х. Г. Чилингиров, сп. „Българска сбирка“, г. VI (1899), кн. X.

[2] Виж отговора „Мнението на един тълпаджия за поета и „тълпата“ от Димитър Благоев, поместен в „Хроника“ на кн. III от г. III (1899) на сп. „Ново време“.

Вятър, студ, дъждец, печал,
кал до гуша, кал навред;
сякаш три пъти във кал
бръкнал се е целий свет.

(Злободневка, 1919).

Характерната за онова време софийска кал не е само пейзаж в творчеството на поета. Тая дума шиба, бичува, изобличава. В нейното използуване се проявяват остроумието и духовитостта на поета, изостреността и пъргавината на неговото комбинативно въображение, което притежава удивителната способност да направи виц, закачка, каламбур от всяка дума, да пародира всеки израз, да захапе и уязви ненадейно, внезапно, преди да си се усетил и да се предвардиш:

София днес океан е
от разляна рядка кал,
сякаш целий град залян е
със съвременен морал.

(Февруари).

Смирненски обича да сравнява с калта особено пороците на управляващия тогава Земеделски съюз и на неговите водачи, които воюваха с Комунистическата партия и пролетарският поет не им оставаше длъжен:

Кал до гуша, кал навред!
Само кал е този свет!
„Пиротска“ същински Нил,
сякаш в нея е умил
своя тлъст и кален врат
някой сандов депутат.

(Кална злободневка)

Не е отминат и самият водач на Земеделския съюз, Ал. Стамболийски:

Тънат в смрад и рядка кал
булевардите на София,
сякаш Сандо е разлял
рядката си философия.

(Елегия)

Когато днес разглеждаме от историческо отдалечение тия злободневки на Смирненски, ние имаме винаги пред очи времето, през което са писани. Днешната оценка на дейността на БЗНС през оня период и на неговите водачи, както е известно, е различна. Направените взаимни грешки в миналото са отдавна изправени, несправедливостите — отстранени в съвместната борба на БКП и БЗНС против фашизма (1923—1944) и в днешното социалистическо строителство. Многобройните политически злободневки на Смирненски, насочени срещу земеделския режим, са един документ за неговата отзивчивост към повелите на момента, както и за неговия щедър хумористичен талант. Поради това те не могат да бъдат изхвърлени от съчиненията му; без тях творчеството му би обедняло чувствително. Днешният читател не е малолетен, той може да мисли и преценява поезията исторически и политически. Той знае, че образът на калта в тия злободневки символизира буржоазния строй, който Земеделският съюз не можа и не можеше да ликвидира и унищожи без съюза и ръководството на комунистическата партия.

Образът на големия град у Смирненски е свързан с образа на калта. Тя присъствува почти винаги в описанията на капиталистическия град. Само в новогодишните си блянове поетът можеше да мечтае: „А по

улици — кристал — нито капчица от кал. . .“ („Българският рай“). А в стихотворение, посветено на тържественото посрещане на Ал. Стамболийски от чужбина, той се „учудва“:

Наистина, това бе истина,
а не кошмарен панаир:
калта старателно почистена
и нареден почтен шпалир.
(Прости му, господи!).

Пролетарският поет знае, че калта може да се очисти само ако се ликвидира старият строй и затова така иронизира: „Наистина, това бе истина. . .“ В калта се раждат идеите на буржоазните политици; при обединението на народняци и прогресисти през 1921 г. напр. , и излизането на в. „Ден“ като орган на обединената партия, Смирненски се откликва веднага, използувайки познатия образ:

Тъмна рожба на нощта,
в бухалски гнезда роден,
ето плесна всред калта
доблестния весник „Ден“.
(Вестник „Ден“).

В калната буржоазна действителност могат да се родят само такива изчадия, като „доблестният“ в-к, „жълта твар със две глави: — народняк и прогресист“. Поетът е дал смазваща характеристика на органа на обединената партия, проявявайки отново своето удивително изострено чувство за хумористичен детайл. Изобщо, самата дума „кал“ у Смирненски придобива такова значение, че е достатъчно поетът да каже:

и властно скуката нахална
тегней над столицата кална,

за да няма нужда от повече епитети и определения; ние възприемаме неговата мисъл, отношение и оценка, които се изразяват с една единствена дума, с един единствен епитет. (Разбира се, това става само в случаите, когато се употребява „постоянен епитет“. Иначе Смирненски обича прилагателните, пристрастен е към разгърнатите описания, има влечение към пищната фраза.)

В „Зимни вечери“ има един куплет — последният, след описанието на двете треперящи от студ деца до фенера с човалчетата, — който крие дълбоката мъдрост на този характерен образ на Смирненски:

А бликат снежинки сребристи,
прелитат, блестят кат кристал,
проронват се бели и чисти
и в локвите стават на кал.

Тия чисти и недокоснати от груба ръка снежинки са малките гаврошовци. Тяхната участ е предадена поетично и трогателно с образа на снежинките, които стават на кал в локвите. Така и те, попаднали твърде отрано във водовъртежа на живота, изгубват чистотата и невинността си сред калното море, което ги залива.

Още по-ясно Смирненски е изявил социалната насоченост, която влага в образа на калта, в сатирата „Приказка за тинята“ (№ 2 от „На гости у дявола“). Ето с какви думи намръщеният юноша от кръчмата ругае живота:

„ . . . Уви, светът обърнал се в пустиня,
море от злоба и разврат!. . .

Иди живей сред туй море от тиня,
сред толкоз много кал и смрад!“. . .

Той млъкна. . . А през прага меланхолно
проточи и свинята врат:
„И аз от тоя свят съм недоволна:
да, толкоз малко кал и смрад!“. . .

В тая смесица от сатира, приказка и басня поуката е една: различни са понятията за обществена уредба, калта и недъзите имат свои крепители, които трябва да слязат от сцената, за да бъде ликвидиран порокът.

Същата функция изпълняват и образите на мъглата, мрака и нощта в лириката на Смирненки. И тук от пейзаж („Пътни акварели“) мъглата прераства в символ на стария свят, който потиска и експлоатира измъчените роби на труда:

Братя мои, бедни мои братя —
пленници на орис вечна, зла —
ледно тегне и души мъглата —
на живота сивата мъгла. . .
(Зимни вечери)

В тези стихове откриваме същата характерна особеност в образността на Смирненски: социалната определеност и заостреност. Образът у него носи винаги идейно-емоционална окраска. Силите на старото се представят с образите на калта, мъглата, мрака, нощта, призраците, Смъртта и т. н.; съвсем противоположни думи и понятия изразяват силите на прогреса и революцията: утрото, зората, сиянието, пролетта, празникът, бурята, мълнията, вълната, ураганът, пожарът, вулканът, звездите, слънцето. . . Обръщайки се към уличната жена, поетът пише: „Нощта е твойта мащеха неумолима — безмилостна и зла. . .“ Работникът от едноименното стихотворение пък, пристъпва с дръзка походка и „пред потъналия в мрак човешки род рубинени огньове пръска“. Нощта е пълна с хиените на реакцията, утрото вещае светлия празник на пролетариата:

Нощта е черна и зловеща
нощта е ледна като смърт.
(Да бъде ден!);

Зората пурпурна вестява
смъртта на тягостната нощ. . .
(Първи май)

Два свята — две образни системи, еднакво художествено осъществени от големия майстор на стиха. Два свята, които живеят заедно в шумния и разблуден град и враждуват непримимо помежду си. Никой в българската поезия не е дал по-вярна картина на капиталистическия град от Смирненски. Той отрази художествено неговите социални контрасти и показа, че градът е безразсъдно щедър към едни, а жесток и безсърдечен към бедните и бездомни гаврошовци. Тях той ги дебне грамаден и задъхан, скрил ги в студената си пазва, отредил им жалко съществуване, всекидневна борба с глада. Образът на града у Смирненски — това е всъщност животът, действителността, светът. Смирненски е градски, работнически поет. Селото само се мярка в някои негови стихотворения („Лято, „Ковачът“, „Към висини“, „Вечерно ехо“ и др.). Той наложи градската тематика в нашата дотогава предимно селска литература, а това е свързано с изобретяването на нови изразни средства, с изнамирането

на нов поетичен речник. При това необходимо беше да се предаде всичкото богатство на света, тъй като пред градския поет винаги съществува опасност от повторения, от едностранчивост и обедняване — нали градският пейзаж е по-беден от селския? Но Смирненски възприема всички краски на действителността. От преобладаващата сивота в модерния град неговият поглед не губи усета си за цветното богатство на света; рисунъкът му не е графично черно-бял, а колоритен: поетът владее майсторски словесната живопис. Прочетете началото на „Зимни вечери“ — колко свежо, образно и колоритно е всичко, макар че поетът го е описвал неведнъж и макар че вижда предметите под булото на здрача, което скрива от погледа му техните цветове и релефни очертания! Градът е черен като гробница — пуст и мрачен; сградите гледат зловещо с жълти стъклени очи; оскрежената топола като призрак стърчи сред сивата мъгла; изопнатите жици — странни струни — са посребрени с тънък пух; снегът излъчва бисерни искрици;

а в мъглата — през безплътните ѝ мрежи —
мълком гаснеща от скръб,
младата луна незнаен път бележи
с тънкия си огнен сърп.

И уж е вечер, а какво богатство от картини, образи, звуци и багри — в черно, червено, бяло, сиво, злокобно сиво, сребърно, бисерно, тъмно, светло, мътно, ясно, чисто, ярко, бледо, синкаво, жълто, алено, огнено, жълто-пепеляво, златно, бледожълто, бледосиньо, кристално прозрачно и т. н. Това са епитети само от едно стихотворение („Зимни вечери“). Какво обилие от цветове! Смирненски познава огромните възможности на словото и се проявява като голям живописец на речта. Неговият поетичен език е свеж и оригинален. Така напр. той употребява многократно думата „хижи“. Но веднъж хижите са прихлупени и мрачни („Първи май“), друг път нисък и („Ковачът“), на трето място схлупени („Погребение“), на четвърто тъмни („През бурята“), а в „Зимни вечери“ — смълчани. Неговият епитет е експресивно изразителен и ярък: замислени скали, стозвучен рев, буреносен път, метежна мълния, рубинен лъч, кървави закани, пурпурни гриви, бледолики тълпи, златокървав флаг, трепетни слънца, смъртоносен празник, очи-кадифе, тъмна участ, волнокрили орли, сребристи химни, злорад живот, мълнекрил великан, янтарни звезди, кобна тъма и т. н. Неговият глагол е динамичен: блесне, стихне, светне, развее, разпилее... хукват, трупат се, чупят, рухват, стенат, съскат, сгъстява, загърмява, блясва, трясва... бликва, ври, гори и т. н. Неговият пейзаж е силно импресивен и свидетелствува за необикновената впечатлителност на 25-годишния поет. Той е винаги свързан със съдържанието и хармонира или контрастира изящно на основното настроение:

Над сънния Люлин, прибулен
с воала на здрач тъмносин,
безоблачен залез запали
сред своите тайнствени зали
пожар от злато и рубин.

И привечер летна наметна
пак с пурпурен плащ рамена,
градът приюти се в тъмата
и тънка позлата в стъклата
разля се на плахи петна.

Само поет с изострено до краен предел наблюдение може да долови тия разкошни нюанси в градския залез. Последните два стиха са достойни за четката на най-големите майстори на живописта. Такова високо изкуство надхвърля националните измерения и се равнява с най-изтъкнатите образци на световната поезия на века.

Не по-малко силна и изразителна е и патетичната лирика на Хр. Смирненски. Образите, с които той рисува революцията, са ярки и внушителни. Такъв е образът на бурята. Той се среща в нашата революционна поезия („. . . там буря кърши клонове, а сабя ги свива на венец“ — Хр. Ботев). Смирненски направи този образ централен в своите героични песни. Ако проследим отделните стихотворения, ще открием как постепенно образът на бурята прераства във величествен символ на пролетарската революция. Червеният смях на Смирненски е „закърмен с буря и пожар“ („Червения смях“). В тълпите е смълчана „буря незнайна“ („Тълпите“). Улицата вещае „бурята на утрешни борби“ („Улицата“). Поетът вижда, че

. . . днеска младостта върви велика
в пътека посред тръне и скали,
под привета на братята орли,
под химните на буря огнелика.

И когато бурята на социалистическата революция избухна и помете целия стар ред в Русия, Смирненски написа тържествен химн на победилия пролетариат — „Червените ескадрони“. Той изрази радостта, упованието, надеждите и вярата на нашата работническа класа от тази победа. Насити поезията си с патоса и диханието на Октомври. Показа силата и внушителността на разбунтуваната улица:

. . . щом бурята завий, затътне, заплющи —
о, в бездните на мрачни кръгозори
звездите спират своя вечен път,
и притаен заслушва се светът:
— Това е улицата, улицата днес говори!
(Това е улицата. . .)

Смирненски възсъздаде в героични стихове и подвига на германския пролетариат, който вдигна оръжие, за да последва примера на руските работници и селяни. И тук, описвайки въстанието, Смирненски използува образа на бурята — още в заглавието: „Бурята в Берлин“ и още от самото начало на стихотворението:

Под черното небе на ледна нощ
изви се буря в сънния Берлин.

Така започва и стихотворението „Карл Либкнехт“: „Берлин го помни и навеки ще го помни в онези дни на свойте бури главоломни“.

Описанието на бурята е издържано в приповдигнат тон, образите на борците са обвити в ореола на революционна романтика, чрез техния подвиг е подчертана идеята за безсмъртието. Величествен е образът на възбунения шумен град, изправил стан като гневен исполин, посред който е гръмнала в страшна мощ заканата на бедните тълпи! Силно и внушително поетът е предал чувството за революционен дълг на хората от предградията и покрайнините:

И ето, всяка хижа на Берлин,
и ето, всеки тъмен робски кът
откъсна от студената си гръд
и хвърли сред борбата своя син,
за да запали с топлата си кръв
свещения огън на бунт велик,
и, паднал мъртъв, в сетния си миг,
да бъде посред братята си пръв. . .
(Бурята в Берлин)

Чувството накипява и обагря емоционално дори такива нагледи бледи определения като „подвиг смел“, „велика бран“, „празник свят“ и т. н. Самата битка е описана образно и красиво:

Прелитат с вой снаряд подир снаряд,
раздират черните завеси на нощта
и бликват огнени цветя
по сградите на тръпнещия град.

Смирненски естетизира борбата. В нея той вижда най-висшето проявление на красотата, най-пълното съчетание на всички нравствени добродетели. Героизмът и подвигът са прекрасни и поетът подбира красиви изрази и сравнения, за да ги изобрази. В първия вариант на стихотворението този куплет има следния вид:

Прелитат с рев снаряд подир снаряд
и като черни птици на нощта
по зданията кацват, а Смъртта
чрез всеки техен кът просъсква с яд,
разбила нови доблестни чела
под своите стоманени крила.

От всичко това е останал само първият стих (и то с поправка). Втората редакция е несъмнено по-силна и изразителна. Сравнението на избухналите снаряди с огнени цветя, които бликват по сградите на тръпнещия град и раздират черните завеси на нощта е по-внушително, по-ярко. А в централния момент на стихотворението са нужни тъкмо сгъстеност, яркост и експресивност на мисълта и описанието — Смирненски владее майсторски този основен закон на композицията на голямото стихотворение.

. . . И стихна бурята. Отпразнувà
победата си кървавият враг. . .

В друга гама е описанието на разгрома след бурята. То е лаконично, но пределно ясно и напомня Яворовото описание след градушката. С тази разлика, че стихотворението на Смирненски завършва оптимистично, с лозунг, с предупреждение към града: „Все пак, Спартак над теб ще победи!“

Хората загиват, барикадите могат да бъдат унищожени, следите от кръв да се измият и заличат, но идеите са несразими, непобедими. Те утре ще вдигнат тълпите на нова борба. Поетът е така уверен в това, че го изрича като лозунг, като формула, като закон. Изобщо той обича императивния завършек, повелителната поанта: „Ще викнем ние: хляб или свинец!“ („Христо Ботйов“), „На крак, братя роби, на крак!“ („Гладиатор“), „Светлина! Красота! Висини!“ („Към висини“), „Да бъде ден! Да бъде ден!“ („Да бъде ден!“), „И ние сме деца на майката земя!“ („Ний“) и пр. Това внася известни ораторски нотки в неговия лиричен

глас. Смирненски създаде и утвърди трибунно-лиричната интонация в българската поезия. Винаги, когато чета неговата патетична лирика, имам чувството, че тя е писана за изпълнение от трибуна, пред множество. Тя има въздействието на масовата агитация, на речта, произнесена на улицата пред демонстранти или на тържествено събрание в клуба. Тя не е поезия за камерно четене в среднощно осамотение и при светлината на нощна лампа. Тя е повече поезия за ухото, отколкото за окото. Звучи приповдигнато, възторжено и тържествено, а това може най-добре да се усети, когато се рецитира. Нейният патос е празничен, нейните идеи се изявяват гръмогласно. Сравним ли я с поезията на Вапцаров, ще изпъкне отчетливо тази нейна особеност. Вапцаров внесе разговорната интонация в нашата поезия. Неговият стих е по-„делничен“ и обикновен; поетът разговаря с тебе на „ти“ и в дружеска беседа излива своите чувства и мисли. Това се определя от новия етап на борбата — дълбоката нелегалност, когато масовите акции в клуба се заменят с тайни разговори в скрити кътища, а шумните улични акции с безшумна и невидима подготовка за нанасяне на решителния удар. Явно и свободно се действува в балкана, а в големия град само откъслечните изстрели от престрелката на открит нелегален с полицията напомня за дълбокоприкритата работа, която вършат комунистите и партията.

Смирненски живя в друго време и отрази други форми на революционната борба. Той видя революцията в масовите прояви на възбунените тълпи, а не в индивидуалната акция по запалването на фашистки склад. И я отрази в широки епични платна, създавайки масови, батални сцени. Затова той има предпочитания към романтичното и грандиозното в образната система; служи си с величествени хиперболизации, когато рисува революцията. Дори в едно такова стихотворение, като „През бурята“, чиято автобиографична изповедност предразполага към по-спокойни, интимни тонове, гласът на поета звучи трибунно-лирически, образите на новото и старото имат същите грандиозни очертания, както в патетичната му поезия:

Ще чуя пристъпа величествен на роба,
ще чуя гневен гръм да потресе
заспалите стъгди . . .

Явяват се познатите образи на бурята, която „с гръм ще призове възбунените свои синове“; на предутринната звезда, която блести „през сумрака на тежки горести и грижи, през грохота всевечен на труда“; от прихлупените тъмни хижи излизат ознатите ни от другите песни на поета „безименни борци“ и полетяват „по стръмния и свят Спартаков път“; а Смъртта „потропва с ледени крила“ по „тъмните потрошени стъкла“ и чертае смъртен знак върху хиляди чела. . . В своето романтично видение Смирненски рисува революцията като буря, като гръм, като празник:

И аз ще видя непознати и велики
довчерашните стенещи тълпи . . .

И в трибунната интонация на това интимно стихотворение не прозвучава нито един фалшив звук на декларативност или външен патос. Поетът говори искрено и убедено, той изразява мисли, които са негово дълбоко убеждение и извират направо от сърцето му, изповядва идеи, които са негова собствена правда, негов живот и битие.

Аз ще дочакам празника на свойте братя
и размаха на техните крила . . .

Той не дочака празника на свойте братя, защото падна, сразен от Жълтата гостенка. Но рядко има автобиографичен стих с по-голяма искреност; неговото съкровено желание да тръгне „мълчалив и блед сред бледите си братя“ е така категорично потвърдено от цялата му лирика, че не оставя никакво съмнение: поетът би срещнал с открито чело картечния залп — като героите си от барикадите. Неговата жертвоготовност граничи с тая на Ботев; в последния му завет към скъпата другарка има много нещо общо с Ботевото послание „До моето първо либе“. Избухне ли революцията, той ще знае за какво да умре („Юноша“).

С буря, мълния и грохот възвестете гордий поход
на възбунените роби, на червените вълни!

С такива думи се обърна Смирненски към червените ескадрони, а чрез тях към Октомврийската революция. Търсейки поетични форми, изрази и сравнения за възвеличаване на революцията, той създаде образите на бурята, мълнията, грохота, вълните. Ударът, който получиха от младата съветска армия интервентите в Сибир, със своята ненадейност и сразяваща бързина, извиква във въображението на поета такъв образ: „гръмна мълния метежна| над синовете на нощта“ („Северно сияние“). Многочислеността на пролетарската армия е изразена с образа на океана от огнени и стенещи вълни, които се издигат с рев „сред робската тъма“ („Ний“). Новият герой на епохата, пролетарият, е „роден в урагани, целунат от мълния“ („Робът“). Гневът на робите е ураган от омраза и любов, който надвисва над света на нощта, злото и лъжата („Ний“). И изтерзан и настръхнал, като бледите си братя, поетът закопнява, запламтява за огъня на революцията:

— Ах, блеснете, пожари всред ледна тъма!
Загърмете железни слова!

Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души! . . .

Този копнеж напомня за жаждата на друг един поет, възприел идеите на революцията — Хр. Ясенов, изразена в стихотворението „През гранитните огради“:

. . . Аз жадувам гръм и грохот и железни барикади —
и железни барикади — и почупени стъкла.
Аз жадувам гръм и трясък, и рушене на замъци,
и оловен дъжд и огън от самите небеса.
Аз бих искал да погледам всяко здание във пламъци,
че и в пламъците земни има — има чудеса.

В импресията „Смело, товарищи!“ Смирненски предсказа с непоколебима увереност идването на новото общество, използувайки образа на бурята. Синтезирайки в едно мислите, чувствата и образите, които е изразил в стихотворенията си, той се обръща към своите бедни братя с думите:

„Ти, среброкоси старче, ти, поругана сестро, ти, изстрадали бледолики другарю, ти, малко мое братче, което гледаш с големи, насълзени, ясно-

сини очи, вий, всички вий — чуйте: буря иде! Огненият дъх на милиони изстрадали гърди, тежките стъпки на червените легиони, лесове от вдигнати в закана ръце — носят буря! Неотразима, непоколебима, мълнелика буря иде!“

Така с огнения пламък на своето творчество и големия си талант, отдаден на класата, Христо Смирненски стана нашият буревестник на революцията. А когато тя избухна, той подири най-ярките багри в своята палитра, най-силните думи в своя речник, най-трепетните звуци, за да я възпее. Изпя най-възторжените си песни в нейна чест и прослава.

Ленин нарече революциите „празник на угнетените и експлоатираните“.

В поезията на Хр. Смирненски социалистическата революция също е светъл празник, велико тържество за измъчените роби на труда. Определяйки „Утрешния ден“, поетът го оприличи с утрото на празник свят“. В стихотворението „Пролетта на робите“ изрази копнежа на потиснатите и експлоатираните за „великата вихрена пролет“. Двадесет години покъсно Н. Вапцаров използува същия образ в своя копнеж по революцията: „Пролет моя, моя бяла пролет!“ Смирненски вярваше, че „ще дойде таз огнена-пролет с ореол от рубин и звезди“. Празникът на труда — 1 май — вестява нейното идване („Първи май“, „Гневът на робите“). Поетът жадуваше да дочака празника на свойте братя и зовеше другарката си да отмине — възторжена и смела — „към слънцето на пролетните дни“ и „утрото на празника ни пръв“, дето да довърши неговото дело („През бурята“).

От тези примери проличава с какви изрази си служи Смирненски, за да възпее похода на масите срещу капитализма. Слънчевият образ на революцията контрастира ярко в неговата лирика със зловещия образ на нощта, която символизира стария свят. Тържественият празник на трудещите се е противопоставен на безумните празнични оргии на синовете на разврата, които празнуват „вседневния си грях“ („Бунта на Везувий“). Празникът на революцията няма нищо общо с „пиршеството на празник разблуден“, сред което се веселят безгрижни мъже и жени, „несмутени от робски печали“ („Пролетарий“). Единият празник означава победа и живот, другият вещае гибел и смърт. Те са обрисувани с различни средства и краски. Настроението в единия е тържествено и ведро, а в другия — погребално-скръбно.

Смирненски очаква революцията като тътен на лятна буря, като потоци от огнена лава, стремителна като ураган, светкавична и страхотна („Смело, товарищи!“). Той дочува марша на революционерите. Те пеят старата борческа песен: „Смело, товарищи, в ногу!“ Поетът се заслушва в ритъма на песента:

„Смело, товарищи!“

Като грамадна вълна от сила, пламък, музика и красота идат тези думи. Затвори очите и ще видиш море. Безбрежно настръхнало море. Волни, сребропенни вълни, понесени в могъщ пристъп, идат шеметни. Гърми тяхната закана, бушува тяхната стихия. Силни, горди, устремени срещу черните брегове.

„Смело, товарищи!“

Това е огненият химн на робите, това е тропотът на милиони нозе, това е гора от вдигнати ръце. Пеят изтерзаните, пеят окованите, пеят железните милиони на труда.

„Смело, товарищи!“

Същият динамичен ритъм, същото шеметно движение на мисъл и чуство, същите грандиозни, хиперболични образи използува Смирненски и в лириката си, за да възсъздаде революцията. Спомнете си последния куплет на „Въглекопач“: „И в бурната пещ на борбата. . .“. Там всичко кипи, всичко гори в огнен патос, който обжегва, разпалва; образите се сменят с бързината на кинематографична лента — един от друг по-величествени и внушителни: бурна пещ, грамада черна, червени вълни, реки огнеструйни, пристъпи буйни, блясъци, бликане, мрак и оловни мъгли... И всичко е обединено от изгарящото чувство, което достига своя най-висок градус в тия незабравими стихове, врязали се завинаги в съзнанието ни:

. . . земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри!

Или си припомнете грандиозната картина на революцията, възсъздадена в стихотворението „Бунта на Везувий“. Намерен е най-подходящият образ — избухването на революцията се оприличава с изригването на огромния вулкан. Огнени потоци жежка и бурлива лава, пламтящи вълни с пурпурни гриви, рубинени езици на пожари — такива са образите, които бликват във въображението на поета. Величествен е образът на настъхналия в своята огнена мощ вулкан:

Блесне, стихне, сетне светне в пламъците многоцветни
и развее, разпилее пара, пепел, гръм и дим . . .

Повторенията на куплети, изрежданетс на думи с близко значение, богатите вътрешни рими изразяват нарастването на чувството, което в централния момент клокочи неудържимо, поглъща думи, рими и образи в един тържествен поток, в една стремителна кантата, която те изважда от нормалното състояние и те пренася в друг един свят, дето всичко трещи, блика, гори и блести, дето всичко е обсипано с дим и пепел и обжарено от пурпурните гриви на пожарите. И сякаш пред очите ни рухват тежките колонади, сякаш чуваме съсъка на възпламналите сгради, сякаш над главите ни се обсипва дъжд от многохилядни искри. Поетът е направил пределно зримо и видимо своето романтично видение. Хвърлил е многоцветна ракета от образи, звуци и багри в чест на революцията. Поезията му свети с фееричен блясък и очарование.

Христо Смирненски е голям майстор на езика, образа, картината; той владее изкусно законите на мерената реч. Винаги е внимателен и взискателен към художествената форма, защото знае прекрасно, че колкото по-съвършена е тя, толкова по-сигурно ще достигнат неговите идеи до съзнанието на читателя и толкова по-дълбоки бразди ще оставят в него. Нито един път в зрялото си творчество Смирненски не допуска нарушение в размера, спънатост в ритъма, нито веднъж не се задоволи с полурима или с лъжерима. Неговите рими винаги са точни, пълни и звучни: философия-София, столица-полица, кон-клон, каймак са-такса, горещници-грешници, киска-ниска, булевардите-милиардите, прост-пост, преси-компреси, ъгъла-лъгала, релси-прострел се, разказва-пазва, ламбиедвам би, пак ли-факли, мускул-напускал, бистър-министър, демагогия-строгия, надявал-дявол, профил-Мефистофел, музика-нахлузиха, тевтерите-треперите, ярем на-неземна и пр. и пр.

Безкрайно богат е и поетическият речник на Смирненски. Той черпи думи от всички езикови пластове. Необозримо е неговото езиково богатство. С вярно чувство на истински художник той усеща емоционално-експресивната стойност на словото. В стихотворението „Земни писма до небесни жители“ поетът се обръща към свети Петър с думите:

Бих разправял, старче свети,
дълги нашенски поеми,
но ще блеснат в тез куплети
цветни цензурни калеми.

Последният стих идва ненадейно. Неочаквана е и римата „поеми-калеми“. Турцизмът усилва комичното настроение. Целият куплет звучи съвсем обикновено, разговорно. Нито една дума не е в стилистичен диссонанс. И обратно — в патетичната лирика на поета не би влязла нито една дума от тази строфа, с изключение на глагола „блесна“. В тържествения стил на одата останалите думи нямат място, не вървят. Христо Смирненски обладава вярно чувство за художествена хармоничност. То му помага да изгражда винаги съвършена композиция на своите стихотворения.

Ако по отношение на идейно-образното и езиково майсторство Смирненски стои наред с най-добрите ни поети, по отношение на композиционната техника той е безспорен първенец в нашата поезия. Неговата композиция винаги съответствува на съдържанието и се отличава с прецизна завършеност, цялост и пълнота. Нищо в нея не е в излишек или в недостиг. Смирненски оформя стихотворенията си изключително стройно, хармонически съразмерно и с взаимна уравновесеност на всички части. Той владее до най-тънки подробности композиционното майсторство: винаги умее да разположи материала (мисли, идеи, образи, картини) по законите на красотата, на художественото мислене.

Безбройни са композиционните форми на Смирненски — винаги различни, всякога оригинални. В своята хумористична лирика той обича напр. да започва стихотворението си с описанието на обикновени, делнични явления, почерпани от всекидневието:

Нечакан и нахален гост —
кихавицата тази зима
пак окупира всеки нос
и спря се там невъзмутима.

Навсякъде днес из града,
споходени от тази хала,
деца, госпожи, господа
вървят и кихат на провала.
(Кихавица).

И след такива шеговити описания умее да мине към големи политически обощения: „простинал не за първи път, разкиха се дори бюджета“; кихат „валута, ред и управия“, защото: „в политическия мраз и днес сме по жилетка ние“. И в заключение умее да ожули хубаво с неочаквана поанта:

И вслушаш ли се отстрани —
ще чуеш как със горест тиха,
простудена от две войни,
България зловещо киха.

Този начин на разкриване на идеята е характерен за неговия творчески метод.

Дългите стихотворения на Смирненски пък се състоят от отделни картини, издържани в различен ритъм, размер, строфика — в зависимост от настроението, което се мени. Тъй се избягва монотонността („Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“, „Бунта на Везувий“, „Глад“, „Три години“ и др.).

Смирненки владее еднакво добре както композицията на цялото стихотворение, така и композицията на отделната строфа. Богатите и „разнокалибрени“ чувства и мисли на поета се изливат в различни по строеж строфи: от по 2, 4, 6, 8 и т. н. стиха. В лириката му се явяват и по-редките седмостишия („Бурята в Берлин“, „Какво е туй, мадам?“, краят на „Северно сияние“); поетът обича петостишията („Ний“, „Аз съм Жеков!“, първата и последната част на „Глад“, „Безименните души“, „Христо Ботйов“, „Погребение“ и др); стихотворението „Москва“ е написано в строфи от по 12 стиха с рефренно повторение на първите и последните два стиха, „Въглекопач“ — също в по 12 стиха с рефрен само в края на всяка строфа, а „Българският рай“ — в обикновени 12-стишия. Малко са стихотворенията, неразделени на строфи („Ний сме тилов ураган“, „Ахмед на минарето“, „Гарвани“, „Да бъде ден!“, някои от ранните хумористични. . .). Характерно за Хр. Смирненски е, че всяка строфа у него представлява завършена поетическа фраза. Никъде мисълта не се прекъсва наполовина, за да продължи или завърши в следващия куплет. По този начин се получава и графическа хармоничност и симетричност, за което спомага и красивата разпоредба на късите и дългите стихове при написването на строфата („Ковачът“, „Вечер“, „Карл Либкнехт“ и др.).

От своята съвършена композиция стиховете на Хр. Смирненски печелят много. Така е с всяко голямо изкуство — организацията на художествения материал в него е безупречна. Белински подчертаваше, че целостта, единството и съразмерността на частите съставляват необходимите условия за всяко произведение на изкуството. (Полное собр. соч. , т. V, стр. 39). А в своя трактат „Що е изкуство“ Лев Толстой пише: „В истинското художествено произведение — стихотворение, драма, картина, песен, симфония — не може да се извади нито един стих, нито една сцена, нито една фигура, нито един такт от неговото място и да се постави на друго, без да се наруши значението на цялото произведение, тъкмо тъй, както не може да не се наруши животът на органическото същество, ако се извади един орган от неговото място и се постави другаде“.

Всяко стихотворение на Хр. Смирненски представлява един своеобразен цялостен, затворен свят, един художествен организъм, чиито части са свързани не механично, а органически помежду си, живеят общ живот, допълват се взаимно и губят очарованието си, когато се разпаднат. Чрез подбор на характерни детайли поетът предава и най-сложните движения на човешката душа, а чрез тяхното обединение в цялото се изгражда истински лирически характер. Поетът си служи с извънредно богати художествени средства.

Но всички думи, понятия, образи, сравнения, метафори могат да затрептят, да заживеят истинския живот на голямото изкуство само ако бъдат здраво споени в цялото. Това се постига чрез основния тон и единното настроение, върху които се крепи и изгражда композицията.

Той зависи от патоса на творбата. Тон и патос са различни понятия, макар да си влияят взаимно. Патосът се определя поо сновното звучене и насоченост на художественото произведение по живата връзка на автора с темата. Неговият градус зависи от тематиката, замисъла, жанра, идеята, проблематиката, характера на чувството (комично, трагично, героично) и т. н. Тонът е „определено количество от такива явления, като хумор, ирония, сарказъм, тържественост, студенина, строгост, тъга, печал, радост, песимизъм, оптимизъм“ (А. Макаренко). Тонът се определя от настроението. Той съставлява музиката на речта, заедно с алитерациите, римите, ритъма, паузите, строфиката:

Синкави, жълти и алени
снопчета пламък трептят,
в огнен отблясък запалени
черни ковачи коват.

(Зимни вечери).

Тук освен звучния стих, хубавите рими, алитерацията във втория стих, изброяването в началото, преплитане на звуковете „ч“ и „к“ в края, има и още нещо: всеки стих се състои от по три думи. Този строеж на строфата създава една мелодика, която съответствува напълно на настроението. Постигната е съвършена композиция, образцова структура на речта. И само промяната на архитектониката може да извади от това настроение, за да се мине към друга картина от „Зимни вечери“.

Пушкин смяташе, че на човешкия ум е свойствено да обича съразмерността (симетрията). Според него „истинският вкус се състои. . . в чувството за съразмерност и съобразност“. Ако това е така, Смирненски притежава удивително чувство за композиция. Би могло на тази тема да се напише специална статия, да се покаже как той използува повторенията в езика, градациите (на епитети и на строфи), изреждането на думи с разнородно значение, паралелизма и пр. Тогава ще изпъкне отчетливо и любимият композиционен маниер на поета: да повтаря стихове и строфи със или без смислови изменения, да завършва стихотворението с началния куплет. Ще се види нагледно как постига хармонията между форма и съдържание, благодарение на силно развитото си композиционно майсторство.

Изобщо Смирненски е измежду малцината, които така умело владеят законите на композицията. Той е изключителен архитект на стиха. Неговите стихотворни постройки радват окото и предизвикват възхищение. Композицията на всяко негово стихотворение е дълбоко съдържателна, съответствува на идейния замисъл и му съдействува най-пълно и най-внушително да се изяви.

На тази цел е подчинено и цялото художествено майсторство на Христо Смирненски: големите идеи на поета да получат висохудожествено оформяване; огненият му патос да прозвучи като голяма поезия. Той е постигнал това еднакво убедително и в хумора и сатирата си, и в стиховете за трагедията на жертвите на големия град, и във възторжената си патетична лирика. Проявил се е навсякъде като голям майстор на стиха и художник от висока класа.

☆

СТОЙКО БОЖКОВ

ОБРАЗЪТ НА ГЛАДИАТОРА У БАЙРОН, ЛЕРМОНТОВ И СМИРНЕНСКИ

Христо Смирненски носи върху крилата на своята поезия неукротимия устрем на революционната буря и най-дръзновените мечти на народните низини към просторите на слънчевия ден на човечеството. Самото движение на многоликия живот е намерило в поезията му вдъхновено художествено въплъщение, способно с голяма сила и дълго да вълнува ума и сърцето на човека. Размахът на неговия поетически талант е тъй широк, фееричното образно богатство на творбите му е тъй дълбоко обобщило богатствата на българската литература от миналото и тъй по ново и неповторимо звучи то, тъй кръвна и неразривна е връзката на поетическите му видения с народния живот и мечтите за бъдещето, щото изведнъж те предизвикаха „празничен ден на улицата на пролетарската поезия“[1], утвърждавайки с непоклатима сила социалистическо-реалистическото направление у нас. Смирненски изведе нашата пролетарска литература не само до високите върхове на Ботев и Вазов, но и на широкия друм на световната пролетарска литература, обогатявайки националния ни влог в съкровищницата на световната култура.

*

Посрещайки с възторг стихосбирката на Смирненски „Да бъде ден!“, Г. Бакалов писа: „Идейната поезия на пролетариата не значи прилагане в стихове на партийната програма и лозунги. Тя значи образно възсъздаване на цял един нов свят на чувства и идеи, които въодушевяват пролетариата в неговата епична борба. През светлината на новия мироглед и светоусещане тая поезия ще обгърне всичко, което интересува човека. Нейните теми са безгранични, те побират и темите на всичката досегашна поезия, и новите теми, които светкавично развиващият се живот непрекъснато създава. Друг е само подстъпът към тия теми, друго е осветлението — и дори вечните теми на поезията: любовта и природата ще бъдат другояче подхванати [2]. Възникването на тази поезия в нашата литература Бакалов виждаше в стихотворенията на Смирненски. Времето потвърди напълно правилността на тези негови мисли.

За това как по нов начин Смирненски изобрази много страни от действителността, с какви нови теми и художествени образи обогати поезията и сатирата, подпомогна развитието на нашия живот и вдъхнови

---

[1] Г. Бакалов — Избрани произведения, стр. 346.
[2] Избрани произведения, стр. 347.

борците за народно освобождение, значително много се е писало. Нас ни интересува един по-специален въпрос, който се отнася до новаторския поглед на поета върху конкретен художествен образ, извайван от неколцина световно известни поети преди него. Касае се за образа на гладиатора от едноименното стихотворение на Смирненски и за стихотворенията „Умиращият гладиатор“ от М. Ю. Лермонтов и строфи 139—142 от песен четвърта на поемата „Чайлд Харолд“ от английския поет Байрон.

Както е известно, стихотворението „Гладиатор“ е измежду най-хубавите творби на Смирненски. То е любимо стихотворение на народните маси и не един от вдъхновените декламатори на поета е запалвал чрез него пламъците на революционните устреми в сърцата на слушателите[1]. Стихотворението принадлежи към онези творби с исторически сюжети, чрез алегорията на които поетът търси да обогати с емоции съвременните борци на революцията. Като изобразява борбите на угнетените от миналото, той посочва историческото право на пролетариата да отхвърли ярема на робството и експлоатацията и да осъществи заедно със своето освобождение и техните мечти. Поетът често си служи с образа на Прометей, на героичния Спартак, използува картини от бунта на робите, на гладиаторите и пр. Разбира се, към това го потиква и тогавшната поетична мода — грубо да се изразим. От една страна, в социалистическия печат по това време, в една или друга форма — в художествената литература или в публицистиката — често се прибягва до тези антични образи, за да се пропагандира историческото право на пролетариата да смъкне игото на капитализма, от друга — с много митологични образи си служат декадентите, които търсят в тях бягство от действителността и усамотяване в отвлечените сфери на някаква „вечна“ художествена красота[2]. Интересът на Смирненски към древността е противоположен на интереса, който проявяват към нея декадентите; той изобразява преди всичко онази правдива реална връзка между миналото и настоящето, чрез която може по-внушително да възпламенява бунтовните чувства у читателя. Трябва да се изтъкне, от друга страна, че Смирненски не прибягва към тези образи поради това, че още не е изработил достатъчно своя нова поетическа образност, а търси най-късия път до сърцето на читателя. Всяка епоха се стреми да хвърли светлина не само напред в развитието на човечеството, но и да оцени неговото минало от висотата на своите постижения, за да го включи в духовните цели на съвремието. В световната художествена литература могат да се посочат много връщания към известни исторически или митологически сюжети. Когато от тези сюжети е извлечен нов образ, който отговаря на историческата епоха, най-правилно е да се говори за обогатяване на известни утвърдили се в съзнанието на човечеството художествени ценности.

Такъв е случаят именно с образа на гладиатора у Смирненски, особено когато го съпоставим с образа у двама велики художници на словото, заели място във висините на общочовешките поетически постижения, каквито са Байрон и Лермонтов.

---

[1] Вж. Соня Хаджимитрева Тишинова — Поезията на Смирненски бе любима на работническа София; сб. Спомени за Христо Смирненски, стр. 269; също Веселин Андреев — Смирненски с партизаните, същия сборник, стр. 291.

[2] Срв. по този въпрос М. Николов, Христо Смирненски. Литературно-критически очерк, стр. 80-81. Също Д. Ф. Марков. Новаторские черты поэзии Христо Смирненского. Ученые записки Института славяноведения, т. VIII, стр. 134—135.

Преди да разгледаме конкретно някои страни от този въпрос, трябва да подчертаем, че Смирненски не случайно се насочва към гладиатора. Както вече казахме, той често прибягва към свързване борбите на пролетариата с борбите на стария свят („Червеният смях“, „Бурята в Берлин“, „Гаврош“, „Улицата“, „Пролетта на робите“, „Гневът на робите“, „Робът“, „Северният Спартак“, „През бурята“, „Христо Ботеву“ и др.), поставяйки ги в различна връзка със своите поетически осмисляния на съвременността. Това е едно от големите богатства на поезията на Смирненски. Чрез него той включва в обсега на своите художествени средства гами от богат регистър, бои, които въздействуват с голяма и трайна сила. За илюстрация ще цитираме заключителния куплет на стихотворението „Северният Спартак“:

И с вихрите на тези снежни степи
ще ви разпръсна, властен и сърдит,
ще ви разпръсна немощни и слепи,
защото мечът ми е мълнии свирепи,
защото слънцето е моят щит.

Алегориите за меча и за слънцето-щит напълно се сливат с алегоричния образ на Спартак, олицетворяващ Октомврийската революция. От друга страна, чрез тях по удивителен начин изпъква мощта и великата правда на освободителното дело на пролетариата.

Или крайните два стиха в стихотворението „През бурята“:

безименни борци ще полетят
по стръмния и свят Спартаков път

— каква естетическа сила има свързването на безименните борци със Спартак — този велик водач на робите, разтърсил с героизма и себеотрицанието си вековната твърдина на римската империя.

Към образа на Спартак и гладиатора Смирненски има специален интерес. Още през ученическите си години той е чел романа на Джованьоли „Спартак“. В един негов бележник е запазен кратък план за драма „Смъртта на Спартак“. Той е чел като ученик поемата на Байрон „Чайлд Харолд“, а по всяка вероятност и Лермонтовото стихотворение „Умиращият гладиатор“, преведено от Вазов още през 1884 г. в известната „Българска христоматия“ и включено по-късно в сборника „Из големите поети“ (1911).[1]

Интересно е да се проследи историята на стихотворението „Гладиатор“. То се появява в печата през 1922 г. в първомайския брой на сп. „Младеж“. Ст. Бакалова разказва как Смирненски донесъл на Бакалов това стихотворение, прочел му го, Бакалов се изказал с възторг за неговите качества, а поетът недоволен нещо от своята творба си взел ръкописа обратно, като казал, че трябва да го преработи. Действително, върху стихотворението поетът е работил упорито. За това свидетелствуват поправките, с които то се появява за втори път във второто издание на стихосбирката „Да бъде ден!“[2]. Ако сравним по сюжет стихотворението

---

[1] Трябва да се отбележи, че дори в послсдното издание на съчиненията на Вазов под заглавието на стихотворението „Умиращият гладиатор“ стои името не на Лермонтов, а на Байрон — едно явно недоразумение, тъй като, въпреки известните прилики на стихотворението с Байроновите картини за гладиатора, то носи отпечатък на оригинална Лермонтова творби и като такава е включено във всички издания на неговите събрани стихотворония.

[2] Вж. Елена Димитрова. Редакционни промени в лириката на Христо Смирненски. Известия на Института за българска литература, кн. II, стр. 76-77.

„Гладиатор“ с „Умиращия гладиатор“ на Лермонтов и с картината на Байрон или с романа „Спартак“ на Джованьоли — ние не можем да открием някаква особена налагаща се общност. Нито една случка или ситуация не се повтаря у Смирненски. Известни черти на общото описание на цирка, на тълпата могат да се покрият с описанията в романа на Джованьоли или у другите двама автори. Близост може да се намери и в описанието на някои фигури на гладиатори у Джованьоли, както и някои описания на матроната и сестрата на Спартак могат да намерят съответствие у образа на малката робиня в сребриста туника. Всички ситуации, както и общата картина, описанието на образите, тяхното поведение е очевидно резултат от работата на богатото творческо въображение на Смирненски. Стихотворението свидетелствува за неограничените възможности на неговата поетическа фантазия да „създава“, да „твори“ образи с необикновена яркост, да ги представя правдиво.

За стихотворението на Лермонтов не може да се каже, че то по сюжет, по ситуация е напълно независимо от Байроновата творба. Като мото Лермонтов е поставил стих от Байрон. Основното описание на случката също съвпада с описанието у Байрон: гладиаторът е сразен, той моли милост, облян в кръв, тълпата ликува, той се унася в предсмъртни видения из своя живот, из семейството и родния дом. Зад тези сюжетни съвпадения обаче звучат лирите на различни поети, с различна красота и в различни интонации пречупили своите усещания и мисли.

*

Литературната наука може да разкрие и покаже красотата на даден художествен образ само въз основа на свързването на този образ с конкретната историческа епоха, която го е породила. Художествените образи са неповторими. Но всеки вълнуващ образ в изкуството до известна степен се възприема през различните епохи по различен начин, обогатявайки се съобразно степента на проникването на човешката мисъл и емоции в същността на явленията и прогресивните задачи на епохата. Всяко истинско художествено произведение излъчва красота, която в различните епохи с различни страни и по различен начин навлиза в съзнанието на човека, като се дообогатява, доразвива.

Трябва да подчертаем, че и Байрон, и Лермонтов, и Смирненски, рисувайки образа на гладиатора, се обръщат към миналото не от празна суета, не от стремеж към отвлечено естетическо съзерцание на неговите ценности, а водени от вътрешния стимул да осмислят окръжаващата ги действителност, да воюват с недъзите на своето време, да утвърждават неговите прогресивни черти. В този смисъл една обща идея свързва творбите и на тримата поети — идеята за свободата. И при тримата поети обаче тя има свое конкретно-историческо лице.

Стиховете, които Байрон е посветил на гладиатора, са тясно свързани със съдържанието на поемата „Чайлд Харолд“, с нейната обща идейна и художествена насоченост. Горда непримиримост и енергично отрицание на английската буржоазна действителност, революционна омраза към всеки гнет и тирания, състрадание към угнетените нации и народни маси, към тяхната нерадостна съдба в миналото и настоящето, неутолим стремеж към свободата на личността, възвеличаване на гордата, силна личност, която търси да изяви ярко своята индивидуалност, да извърши подвиг за благото на човечеството, да подчини света на високите си

нравствени и общочовешки качества — такива са основните черти на поемата и на нейния главен герой. Това се утвърждава и в многобройните отстъпления от сюжетната линия, в които изпъква като главно действуващо лице самият автор. Тези черти са отражение на все по-ярко и остро очертаващите се противоречия в английското общество в началото на миналия век, когато наред с първите стихийни работнически бунтове зрее и дълбокото разочарование във възможностите на буржоазията да осъществи мечтаното от народа равенство, братство и свобода. Както у Байрон, така и в поемата „Чайлд Харолд“ и в главния неин герой съществува дълбоко противоречие между високите идеали за свобода и обективните исторически възможности за тяхното осъществяване. Още Белински изтъква, че в лицето на Байрон все пак трябва да виждаме англичанина и при това лорда, макар заедно с това — и демократа[1]. Причината за това трябва да се търси в абстрактната, все още в исторически аспект платоническа връзка на поета с народа, в неразвитостта на обществото. Затова, въпреки героичния подвиг на Байрон в националноосвободителната борба на гръцкия народ, в поемата му идеята за свобода неминуемо придобива абстрактен характер на борба за освобождение на човека от условностите на живота, борба за тържество на възвишеното, хармоничното, величавото. Това оставя своя отпечатък върху художествения метод и стила на Байрон. Въпреки стремежа на Харолд да се свърже с народа, той се чувствува отхвърлен от живота, усамотен, уединен. Неговият характер, чертите на неговия духовен образ са дадени един път за винаги, те не се раждат и развиват от конкретната историческа обстановка, от противоречията на обкръжаващите го обстоятелства. Нещо повече — обстоятелствата най-често са в остро противоречие с тези черти, героят враждува непрестанно с тях. Затова той е самотен, стреми се към природата, търси величието на човешкия живот в миналото, бяга от тълпата.

Как хубаво без хора се живее
земята само да обичаш с плам![2]

— заявява поетът. Затова и основният тон е унил. Дълбоко човешко съмнение и мъка вее от поемата. Трябва да кажем обаче, че това съмнение и тази мъка не пречи, а подпомага да възприемаме произведението като красива, революционно насочена творба.

Във връзка с този общ дух на поемата се откроява и образът на гладиатора. Байрон го представя в момент на поражение, когато, смъртно прободен, преживява последните си мигове. Съсредоточавайки вниманието си главно върху неговите душевни преживявания, върху трагичното, поетът с особена сила набляга на пълната откъснатост на неговата съдба от съдбата на римския народ. Обкръжаващата го действителност му е чужда, враждебна: сива, безлична маса, дошла да се любува на зрелището. Враждебност съществува и между борещите се гладиатори. Между тях се носи чувство на отчаяние, на безизходност:

Нали е все едно къде ще паднем: в боя, в цирка.

— такава е съдбата на човека.

Макар ярко да се чувствува острото противоречие между римското общество и гладиатора, който загива „неотмъстен“, безсмислено, идеята

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, стр. 109.
[2] Цитираме по превода на Мария Грубешлиева и Людмил Стоянов.

за свобода не се ражда от това противоречие, а се внушава от романтичното пренасяне на мисълта на гладиатора към неговия дом, към съдбата на децата му, към собствената му съдба. Оттук липсата на перспектива, на развръзка в трагичното състояние, нарисувано с дълбоко човешко чувство, по вълнуващ начин. Въпреки това, идеята за свобода се чувствува, тя пълни гърдите на читателя с дълбок протест против стария тираничен свят, събуждат се симпатии към волния живот в родния край на гладиатора, мечти за справедлив живот. Това поетът е постигнал по убедителен художествен път.

У Лермонтов идеята за свободата е намерила много по-конкретен и ярък израз. Още в самото начало стихотворението започва с едно определение на Рим:

Ликува буйний Рим. . .[1]

Това определение се свързва със завършващата строфа:

Прости, развратни Рим! Отечество, прости,

гдето много ясно е изразено отрицателното отношение на поета към унизяващите човешкото достойнство черти на стария свят. Много по-ясно и по конкретен начин е изразено отношението и към господаря сенатор:

Надменний господар, ласкателя сенатор
венчават със похвала победата, срамът!

И всичко това се откроява върху широкия фон на цирковата обстановка, нарисувана с размах и голяма изразна пестеливост.

По-друг е образът и на родината на сразения гладиатор. Тя е определена като „свободен край“ у Вазовия превод — „свещенната земя, де волен се роди“). В детайлите Лермонтов е прибавил още много други черти, които обогатяват образите, правят ги по-конкретни, свързват ги с обкръжаващата ги среда. Накрая стихотворението завършва с два куплета, които не са превеждани на български и не са били известни на Смирненски, тъй като са публикувани в по-късни издания на Лермонтов. Чрез тях той дава ново тълкувание на цялата картина на умиращия гладиатор.

Поетът се обръща към „европейския свят“:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд — игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою!
И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещенья,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

---

[1] Цитираме по превода на Иван Вазов.

С тази прибавка фактически образът на гладиатора се използува като алегория за критическа оценка на дълбоката криза, в която изпада западна Европа в тридесетте години на XIX в. Поетът, свързан с прогресивната руска общественост, скъсал с младенческите настроения на самотната личност, усетил революционната буря на селските въстания в Русия и юлската революция във Франция, вече започва да трепти под мощните удари на онова движение, което роди Белински и Херцен. С това можем да си обясним защо той обогатява образа на гладиатора с нови нюанси и тонове, които са в съзвучие с новите прогресивни задачи на епохата.

Съвършено друг характер и по съвършено друг начин е изобразена идеята за свободата в „Гладиатор“ на Смирненски. Преди всичко трябва да се има предвид, че стихотворението е една прекрасна алегория на революционния подем на масите след Октомврийската революция. Съвсем не е без значение фактът, че то се явява като първомайско стихотворение, предназначено да удовлетвори конкретно изникнали естетически и обществени нужди на деня.

Идеята за свободата прониква по много нишки в нашето съзнание. На първо място обаче тя ни се внушава от активната, въздействуваща, мобилизираща роля на човека върху условията на живота, от сливането на индивидуалната съдба на героя със съдбата на милионите угнетени маси, от непоколебимия устрем и дръзновението, с които гладиаторът се опълчва срещу стария прогнил свят, от несъкрушимата му вяра в собствените сили, както и в силите на класата.

Борбата на гладиатора в стихотворението на Смирненски не се води в името на някакви общи, отвлечени идеали. Тя е борба на робите-гладиатори с техните поробители. Тя е въстание на милионите угнетени срещу техните угнетители. Поведението на героя-гладиатор се мотивира от взаимоотношението между него и заобикалящата го среда.

Това е определило цялата система на изграждането на образа. Преди всичко подходът към гладиаторската тема е друг. Смирненски избира момент, в който героят по най-внушителен начин ще разкрие своя характер, ще въздействува върху окръжаващата го действителност, ще се открои със своите типични черти. И докато Байрон и Лермонтов спират своето внимание върху умирането на гладиатора и на неговия вътрешен трагичен живот, Смирненски изобразява героичното, борческото, възвишеното. У него трагедията намира своята развръзка, движението се насочва напред, към бъдещето.

Още с първия стих той успява да прикове вниманието ни към това:

Спокоен той спря сред арената ширна,
спокоен изправи глава. . .

Докато Байрон още с първия стих внушава известно безразличие, униние:

Пред мене гладиатор лежи. . .

Лермонтов, както видяхме, заостря вниманието върху критическите нотки:

Ликувай, буйний Рим. . .
А той? Прободен, клет, с раната дълбока
се влачи във кръвта. . .

стреми се да ни внуши състрадание, жал. . . да събуди нашето възмущение от действителността.

Особена сила в стихотворението на Смирненски има моментът, когато гладиаторът произнася своята реч. Това не е изолиран похват в творчеството на Смирненски. Той ни обвява с революционен патос и в „Йохан“, и в „Юноша“. Особено близък до речта на гладиатора е призивът на Йохан на барикадите:

А стиснал карабината в ръце,
Йохан ги срещна 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 дванайсетия кобен час
и ще сразим престъпната ви власт!

А в речта си гладиаторът също гордо, до безразсъдство смело, но внушително и човешки велико заявява:

Безумци! Стоманен е всеки мой мускул,
и меча ми в кръв е кален,
. . . . . .
Но таз вечер вие бъдете готови,
аз вас призовавам на бой. . .

Увереност, сила, активност, вътрешно надвиване на суровите условия лъха от тази реч и ни насочва към светлия път, който се разкрива в бъдещето. Действителността се придвижва напред, изменена, обновена. Лъха ни свеж революционен повей, който надува гърдите за полет, свива юмруците за борба.

Както знаем, гладиаторът в стихотворението на Смирненски също умира.

Но втурнал се първи, той първи възпря се,
простря се с пронизана гръд;
през трупа му с рев се тълпата понесе
пробила си шеметно път.

Отношението на тълпата в цирка, която е съставена от патриции и веселящи се хора, е също така безразлично към убития гладиатор, както и отношението на тълпата у Байрон и Лермонтов. Безименната тълпа забравя умиращия герой.

Но у Смирненски това безразличие веднага се противопоставя на победния вик на тълпите от улицата, които под ръководството на Спартак търсят „желязна разплата“ със своите потисници. У Байрон гладиаторът умира „неотмъстен“. Тук въпросът не е, разбира се, за отплатата и за отмъщението, а за бодрия поглед към бъдещето. Както Йохан, загинал на барикадите, не умира победен, а образът му живее в хилядите борци, тъй и тук Смирненски съумява с художествена сила да слее смъртта на гладиатора с победния зов на Спартак:

На крак, братя роби, на крак!

А това е вик, който пронизва вековете, за да се яви в последната си най-вълнуваща форма като ярък първомайски призив в зората на разпукващия се социалистически ден. Комунистическата партийност поетът съумява да ни внуши в най-тясна връзка с грандиозната реалистическа картина на древността.

У Смирненски и в друго отношение ситуацията е противоположна на ситуацията в стихотворението на Байрон и Лермонтов. Както казахме по-горе, отношенията между гладиаторите в първите две стихотворения са отношения на жестоки, отчаяни играчи със своята съдба и живот. Те са безпомощни, нямат никаква възможност да променят изхода на своята борба — във всички случаи той е смъртта. Ако не в този бой — в следващия и победителят ще бъде победен. У Смирненски положението е друго. Гладиаторът е горд, с изправена глава, уверен, враждебен на тълпите. Около себе си той групира своите братя, те се тълпят до него „от дързост незнайна обзети". Неговата съдба вече не е съдба на единия човек. В своята сила и смелост той олицетворява мощта на робите, той е техен най-смел представител. Тази картина Смирненски с голямо художествено умение и пестеливост на изразни средства противопоставя на „охолната и сита" тълпа, която с доволство и ситост „жадува кърви и смърт" преди започването на гладиаторската борба, а след речта на гладиатора изпада в „ужас нечакан", в „паника бурна" и хуква в безреда да търси спасение от народния гняв. Байрон и Лермонтов също изобразяват празнотата, бездушието, жестокостта на ликуващата тълпа, липсата на човешко отношение към социално слабите, ярко показват своето хуманистично отношение към разлагащия се „древен Рим" и към безсмислено умиращия за забава на „охолните и ситите" господари гладиатор. Различните позиции, от които те оценяват историческите събития, са очевидни обаче. Оттук и различните настроения, различните изводи, до които те довеждат читателя. У двамата хуманизмът се състои в състраданието, съчувствието, най-много до отрицанието на стария свят; у Смирненски — в бурната борба за неговото прекрачване, за неговото унищожение. Хуманизмът има историческа насоченост.

Трябва да отбележим, че и тримата поети по строго индивидуален художествен начин постигат поетическия и езиков израз на своите мисли и чувства. Те се изявяват като неповторими майстори-художници. За отбелязване е, че стихотворението на Смирненски не отстъпва по нежност, по тънка нюансировка, по сладост на израза, по ритъма и звучността на постиженията на двамата големи майстори. То стои наравно с тях. Достатъчно е да спрем вниманието си върху образа на малката робиня, наситен с такива полутонове и така ярко открояващ се върху фона на грандиозната картина на цирковата арена и гладиаторския бунт:

От ляво до входа, в сребриста туника,
робинята малка стои;
по златните къдрици факлите бликат
игриви златисти струи. . .

Тя е изваяна с простотата и силата на класическото умение. Пластичността на нейната фигура ни напомня за „Фрина", „Венера Милоска" или „Джоконда". Образът ѝ е осезаем. Същото се чувствува и при второто спиране вниманието върху нея след смъртта на гладиатора:

И само робинята спря бледолика:
в кръвта му намокри едва
тя края на своята снежна туника,
и тръгна привела глава.

С каква човешка нежност поетът ни говори за любовта, за хуманизма, за страданията! И с колко малко, но с колко силни думи той ни кара

да усетим дълбоко този образ, да се вълнуваме от трагизма му, да се свива сърцето ни от мъката, която с такава неповторима сила е изобразил дори само в нейната „приведена“ глава! По майсторство тази картина стои наравно с картината на предсмъртните видения на умиращия гладиатор у Байрон и Лермонтов — също обвеяна с хуманизъм и нежно проникване в трепетите на човешката душа.

*

Речем ли да обобщим горепосочените характерни черти в образа на гладиатора у Смирненски — трябва да кажем: той е също тъй правдив, както и образите, създадени от Байрон и Лермонтов. Той е също тъй прекрасен, както са прекрасни образите от двамата велики поети. Той ни вълнува също така дълбоко, както ни вълнуват дълбоко и трайно образите у първите двама.

Това за нас, за нашата литература, е особено важно. Само до тук да спрем — ние с национална гордост трябва да въздадем слава на нашия поет, който чрез образа на гладиатора се свързва такива великани художници, като Байрон и Лермонтов.

Но ние не можем да останем до тук. Ние видяхме, макар и бегло, че в много отношения образът у Смирненски носи нови черти, каквито не са видели и не са могли да видят и изобразят Байрон и Лермонтов. Тези черти са дълбоко исторически верни. Въображението на Смирненски ги е изваяло с голяма релефност, тъй като поетът е видял исторически верните събития през опита на пролетарската класа, през светлината на комунистическите идеи, през задачите на социалистическата революция, през ярката светлина на възходящия ден.

Това всъщност означава, че Смирненски е създал образа на гладиатора по метода на социалистическия реализъм, чрез който „всички явления и процеси на живота се осветляват от позициите на социалистическите идеи, най-пълно изразяващи възгледите и интересите на народните маси. Това се отнася за изобразяването както на миналото, така и на настоящето.“[1]

Този метод осигурява на художника такава широка и безкрайна творческа свобода да избира и намира най-ясни, разбираеми форми и образи за изразяване на своите поетически трепети, каквито нито един писател от миналото не е имал, тъй като чрез борбата за социализъм и комунизъм изчезва онова разрушително противоречие между полета на поетовата душа към „висина, красота, светлина“ и обективния ход на историческото развитие, което в миналото с такава неумолима жестокост обгаряше размаханите му криле и го смъкваше в бездните на мрачните страдания, мъки и отчаяние.

В това прекрасно ни убеждава беглата съпоставка между образа на гладиатора, създаден от Байрон, Лермонтов и Смирненски. Трябва да се има предвид обаче, че тази съпоставка се прави изключително с оглед на метода и то само за определена творба. Съпоставянето на творбите на Байрон, Лермонтов и Смирненски във всяко друго отношение не би имало научна стойност, особено ако въз основа на това се прави опит за оценка на цялостното им творчество, което е несъпоставимо.

---

[1] Вж. В. Щербина, О социалистическом реализме, сп. „Вопросы литературы“, 1957, кн. 4, стр. 13.

☆

ЮРИЙ БОРЕВ

ЕСТЕТИЧЕСКОТО БОГАТСТВО НА РЕАЛИСТИЧНИЯ ОБРАЗ

Прекрасното, възвишеното, трагичното и комичното имат нещо общо — общото е, че всички те са естетически явления. И обратно, естетическо, взето изобщо — не съществува, то проличава винаги с определена своя проява като трагично, комично, прекрасно и т. н.

В процеса на художественото усвояване на действителността от човека съществува винаги единство на общото (естетическото) и на особеното (прекрасното или трагичното, комичното и т. н.). Това съответствува на обективното естетическо богатство на действителността и на субективното богатство на духовния свят на обществения човек с най-разнообразната му практика.

И колкото на по-висока степен от общественото развитие се е издигало човечеството, толкова по-силно се е разгръщало обективното м н о г о о б р а з и е на проявите на естетическото и субективната човешка способност да улавя преходите, преливанията, тънката връзка между различните прояви. Този процес е сложен и противоречив, той не е праволинеен, а съществува с отстъпления и зигзаги, но от историческа гледна точка е важно да се подчертае тенденцията към разгръщане богатството на естетическото и към разширяване на неговото многообразие.

Древните гърци са умеели с детска непосредност, с неповторима художествена сила и свежест да предадат чистата „ненакърнена“ от никакви колизии и лишена от най-малките петънца на трагичното красота (спомнете си Венера Милоска или Аполон). За античния художник трагичното е чисто трагично, за него в трагичния характер няма никакви „нетрагедийни“ примеси на комизъм.

Същото е и с комичното. За античния художник смехът не е помрачен от трагизъм. В детски непосредното, острото и точното художествено възприятие на действителността от гърците не е имало още гъвкавост, естетичност на взаимните преходи, на взаимните преливания между прекрасното, трагичното, комичното и възвишеното. В литературата на античния свят образът като правило е естетически еднобагрен и за разлика от реалистичния образ в литературата на новото време не блести с жизненото многообразие на естетическите багри.

Лесинг справедливо отбелязва, че на древногръцката трагедия е чужд хуморът („Гамбургская драматургия“, стр. 93). В още по-голяма степен това важи за трагедийния образ. Наистина в античното изкуство, от което водят почти невидими нишки към реалистичното изкуство на новото време, има зърна, от които по-късно, под въздействието на живота израснаха

много черти на съвременното изкуство. Както в момичето, играещо с кукли, можем да открием майката, така и в античното изкуство се виждат предпоставките на тъй характерната за реалистичния образ естетическа многостранност.

Хегел отбелязва многостранността в изобразяването на характерите у Омир.

Той писа: „У Омир например всеки герой представлява съвсем живо обхващане на свойствата и чертите на характера. Омир умело разкрива пред нас многообразието на чертите в характера на героя, като го поставя в най-различни положения.

Ахил обича нежно своята майка Тетида, той плаче за Бримезида, когато му я отнемат и когато оскърбяват честта му влиза в спор с Агамемнон, който спор е отправна точка за всички по-нататъшни събития, изобразени в „Илиадата“.

Освен това той е и най-верният приятел на Патрокъл, т.е. характерът на Ахил се показва все от нови и нови страни.

Ахил се отнася с уважение към стареца Нестор, а от друга страна, се проявява като раздразнителен, избухлив, отмъстителен, изпълнен с най-безпощадна жестокост към врага си, когато привързва убития Хектор към своята колесница и препускайки на нея, три пъти влачи трупа му около троянските стени. Обаче той става по-милостив когато старият Приам идва при него в шатрата му. Ахил си спомня за своя баща, останал у дома и протяга на плачещия цар ръката си, с която е убил сина му.

Многостранността на благородната човешка натура се разгръща с цялото си богатство в един отделен човек.

Същото може да се каже и за останалите Омирови характери. Одисей, Аякс, Хектор — всяко едно от тези лица е ценен самостоятелен свят, всяко от тях е жив човек, а не алегорична абстракция на една отделна черта от характера.

„Само такава многостранност придава на характера жив интерес, но заедно с това тази пълнота трябва да се проявява като цяло в един субект — отбелязва Хегел, — а ако характерът е изобразен не в тази закръгленост, а е само място за действие на е д н а страст, той ще изглежда съществуващ извън себе си или безразсъден, слаб и безсилен“.

Хегел смята за заслуга на древното изкуство умението му да даде характера в цялата му духовна многостранност. Затова и тези образи (Ахил, Одисей, Андромаха) са естетически наситени. При това във всеки от тези образи можем да изтъкнем определящото, доминиращото естетическо качество. Така например Ахил притежава естетическото качество—героично.

Да, Ахил, този героичен характер, е трогателен в своето отношение към майка си Тетида и малко комичен в плача си за отнетата наложница. И все пак в този характер трудно може да се долови бъдещата естетическа многостранност на реалистичния образ. Защо? Защото на този стадий от развитието на изкуството при изграждането на характера у художника явно обобщението преобладава над индивидуализацията.

Това преобладаване и дори можем да кажем усилено до крайност превъзходство на обобщението над индивидуализацията е давало особен идейно-художествен ефект. С тази именно особеност на античното изкуство се обяснява колосалната мащабност на неговите образи. Колкото и детайли, колкото и подробности на бита да влизат в тяхната характеристика — все пак те не са битови, а световно-епични образи, които отра-

зяват „състоянието на света“ в едри линии и размери. С това преобладаващо значение на обобщението над индивидуализацията е свързана и пряката изява и въплъщение на естетическите идеали в образа, които превръщат самия процес на обобщение в един вид идеализация. И накрая със същия превес на обобщението се обяснява господствуващото и всепоглъщащо звучение на естетическата доминанта в образа. Естетическата доминанта на образа в античното изкуство (например героизма на Ахил) е толкова крупна, мощна, че естетически многостранните му черти, дори тогава, когато те съществуват в някакъв вид, се заглушават и някакси се засенчват от доминантата. Ето защо античният образ не може да бъде наречен в истинския смисъл на думата естетически многостранен. При цялото си вътрешно родство с реалистичното изкуство, античното изкуство, по интересуващия ни в дадения случай такъв важен признак на реализма като естетическата многостранност на образа, не може да бъде охарактеризирано като изкуство на реализма в пълния и точен смисъл на тази дума.

Класиците на марксизма подчертават, че за съвременното изкуство на новото време са недостатъчни принципите на характеристика на героя, които са били присъщи на античните художници:

„Характеристиката, която даваха древните автори е вече недостатъчна в наше време и тук според мене не би било лошо, ако Вие имахте предвид малко повече значението на Шекспир в историческия развой на драмата.“[1]

Не бива обаче да се мисли, че естетическата еднобагреност на образа в античната литература е недостатък. Такова гледище би било антиисторично. В посоченото свойство на античния образ трябва да виждаме само определена негова специфична черта.

Класицизмът довежда античната традиция на чистото, несмесено отражение на естетическото качество до краен предел и го издига в закон на художественото творчество. Буало например препоръчва „да не се смесва трагичното с комичното“.

Гърците не смесват трагичното с комичното, комичното с прекрасното и т. н. Класицизмът издига в правило преградите вътре в едно естетическо качество. Художникът-класицист взема най-често характера в е д н а връзка, с е д н а черта: скъперникът е скъперник, лицемерът е лицемер и т. н. Естетическата праволинейност и едностранчивост са свързани и с етичната праволинейност и едностранчивост. Това води до неповторима специфика на образите в произведенията на класицистите. Създаваните от тях характери са характери-носители на една основна черта. Това бе исторически необходим етап, важен за формирането на реалистичното многобагрено изображение на характерите в цялото богатство на тяхната жизненост.

Реализмът премахна непроходимите прегради между естетическите качества. За реализма не съществуват абсолютни граници между прекрасното, трагичното и комичното, макар че всяка от тези прояви на естетическото има своите особености, своята специфика, своята определеност. В Шекспировите трагедии нахлува смело комедийното начало в лицето на остроумния народен клоун. Но въпросът не е само в това. Шекспир за първи път отрази сложното синтезиране, гъвкавата взаимна връзка и взаимодействие между прекрасното, възвишеното, трагичното и комичното в един образ, в един характер.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. XXV, стр. 259.

Една от особеностите на английската трагедия, която до такава степен отблъсква чувството на французина, че Волтер дори нарича Шекспир шиян дивак, е причудливата смесица на възвишеното и низкото, ужасното и смешното, героичното и клоунадата.[1]

Същото е характерно и за творчеството на Сервантес. Току-речи няма естетическо качество, което да не е присъщо на характера на Дон Кихот. Той притежава и възвишени и прекрасни, и естетически отрицателни черти, на него са му присъщи и романтичното, и чудесното, и трогателното и т.н., и всички тези многообразни и ярки багри на естетическия спектър се разгръщат върху фона на един сложен цвят — трагикомичното.

За възможността и необходимостта от съединяване на трагичното и комичното в изкуството е писал още Лопе де Вега в „Новото изкуство да се съчиняват комедии в наше време“, борейки се против каноните на класицистичната поетика. При това характерно е, че великият драматург е виждал правомерността на такова съединение в обстоятелството, че и в самата действителност комичното и трагичното се намират в „смешение“. „Комичният елемент, съединен с трагичния, Сенека с Теренций, ще създадат такова чудовище, каквото е бил минотавърът Пасифон. Но това смешение се харесва: хората не искат да гледат никакви други пиеси, освен онези, които са наполовина сериозни, наполовина забавни; самата природа ни учи на това разнообразие, от което зависи немалка част от красотата ѝ.“

Характерно е, че Лесинг, който проправяше пътя за теоретичната обосновка на реализма, споделя тази мисъл на великия испански драматург. В „Хамбургска драматургия“ Лесинг пише: „Истина ли е, че самата природа ни служи за образец в съчетаването на делничното с възвишеното, на забавното със сериозното, на веселото с тъжното? Изглежда че е така.“

Ако разглеждаме характера и обстоятелствата от гледна точка на взаимоотношенията между изкуството и живота, ще кажем, че характерът и обстоятелствата са обективни жизнени явления, отразявани по определен начин в изкуството (в зависимост от опита на изкуството, от традициите, принципите на художественото творчество и т. н.). В самото изкуство характерът и обстоятелствата са художествени явления, категории на поетиката, които представляват единство на обективното и субективното.

Във високия стадий на своето развитие реализмът за първи път в историята на изкуството обхвана реалното взаимоотношение, жизненото взаимодействие на характера и обстоятелствата.

Това, че характерът и обстоятелствата в изкуството са категории на поетиката, се вижда добре при конкретно-историческия подход към тях. В различните си етапи, в различните художествени системи, изкуството е отразявало различни страни от реалното взаимоотношение на характера и обстоятелствата.

Литературата на Възраждането например разкрива активността на характера по отношение на обстоятелствата, натурализмът пък изтъква обусловеността на характера от обстоятелствата и т. н.

В действителност съществува взаимно проникване между обстоятелствата и характера. Обстоятелствата проникват в характера и го създават, характерът прониква в обстоятелствата и ги създава. Кое е първичното? Кокошката или яйцето? Обстоятелствата или характерът? Нито едното, нито другото. И едното и другото са продукт, резултат, плод на истори-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. X, М., 1933, стр. 13.

ческото развитие на материалния свят. И характерът и обстоятелствата са продукт от развитието на човешкото общество, те са едно или друго въплъщение, отражение, пречупване на общото състояние на света в индивидуални съдби, в отношения и черти на вътрешния облик на хората. Характерът е съвкупност от обществени отношения. Обстоятелствата са резултат от взаимодействието на класово и исторически обусловени характери.

И само в реалистичното изкуство тази реална диалектика на характера и обстоятелствата бе схваната, отразена, възпроизведена с художествени средства. Само към този реалистически стадий в развитието на изкуството може да се приложи образната формула на Чернишевски, която гласи, че възпроизвеждането на живота в изкуството става във формите на самия живот. Характерът и обстоятелствата в реалистичното изкуство не са мъртво огледало, а са творческо, активно, художественопреобразено преминаване на характерите в обстоятелства и обратно, но като отражение на съответната реална, жизнено-сложна диалектика на тяхното взаимопроникване. Долавянето на сложното взаимодействие между хората, сложността на техните отношения, сложността на взаимодействието между характерите и обстоятелствата постави пред литературата нова задача — задачата за художествено въплъщение на естетически многостранния характер.

Новите обстоятелства разкриват характера откъм нова страна.

Ако човек е сложно същество в своето взаимодействие с реалния свят, ако обстоятелствата се развиват и изменят, ако човек, оставяйки такъв какъвто си е във всяко положение, се равнява и не се равнява на себе си, е същият и едновременно е друг, ако той е прекрасен в някои отношения, а в други е може би трагичен, в някои отношения — комичен, а в други — възвишен и героичен и т. н. и след всичко това притежава естетическа определеност, то, да се отрази сложното взаимодействие между характера и обстоятелствата, означава в същото време да се отрази характерът в неговата естетическа многостранност, естетически пълнеж, в различните му естетически свойства. По този начин творческото възпроизвеждане на човека с реалното му жизнено богатство наложи появата на естетически многостранен образ в литературата.

В руското изкуство реалистичната многостранност и многобагреност на художествено изобразяване на действителността води началото си от творчеството на Пушкин. През руското класическо изкуство на XIX век преминава една гъвкава, подвижна взаимна връзка между прекрасното, трагичното и комичното. Тя е извънредно важна и ценна традиция за съветското изкуство.

Сложната връзка и преплитането на трагичното с комичното в реалните противоречия на самия живот бяха отразени в творчеството на Гогол и Шчедрин. В творчеството на великите руски сатирици срещаме взаимни преходи и взаимно проникване между трагичното и комичното, в комичните явления те долавят отблясък на трагичното. Не е случайно, че читателят след като се е смял на комизма в Гоголевите произведения, в края на текста е стигал до осъзнаване на трагичните противоречия в самодържавно-крепостническата действителност и е възкликвал с думите на Пушкин: „боже, колко е тъжна нашата Русия!“

Сложното, гъвкавото съчетаване и взаимодействие, взаимното проникване между прекрасното и трагичното в самата действителност разкрива и Толстой в своето творчество.

Важно е да отбележим, че руската класическа литература отразява действителността не само в сложното взаимодействие, богатство и многообразие на естетическите ѝ качества, но и във всяко естетическо качество на действителността открива и отразява богатите му нюанси (нюансите на комичното, прекрасното и т. н.).

Физиката откри безпределността и богатството не само на макрокосмоса, но и на микрокосмоса. Сега за физиката атомът е безкрайно богат и многостранен, неизчерпаем в своите възможности, в това число и във възможностите за по-нататъшното му деление и разчленение. А съвсем до неотдавна той бе последният стадий от делимостта на материята. Той бе неделим и неразчленяем.

Реалистичното изкуство разкри не само взаимните преходи, взаимодействията, тънката и подвижна взаимна връзка между естетическите качества на реалния свят, но и „откри“ „делимостта“ на първичните естетически качества: прекрасното, трагичното, комичното и т. н.[1]

За реалистичното изкуство, което и тук се опира здраво върху художествената култура на миналото, не съществува не само естетическо, взето изобщо, а съществува естетическо в неговата конкретна проява, т. е. прекрасно, комично и т. н., но не съществуват и прекрасното и комичното, взети изобщо, а съществува тяхна конкретна форма на изява, която се нуждае от свои особени художествени средства за пресъздаване в изкуството. Т. е. съществува не комично изобщо, а комично-сатирично, хумористично, иронично, фарсово или водевилно; съществува не прекрасно изобщо, а прекрасно-грациозно или величествено, трогателно или елегично и т. н. Субективното отношение на художника към всяка конкретна проява на естетическото се обагря в широка гама от сложни и най-разнообразни човешки чувства.

В творчеството на Тургенев действителността е отразена в цялото ѝ богатство от естетически качества. За него прекрасното съществува в цялото многообразие от форми и прояви, то е ту трогателно, ту елегично тъжно, ту пълно с величавост и т. н. За Чехов смехът е богат с голям брой нюанси и това многообразие от нюанси на смеха съответствува на реалното многообразие от формите на комичното, на естетическото богатство на самата действителност.

Ето тази традиция на реализма — да отразява правдиво действителността, да я обхваща в цялото ѝ богатство от естетически качества, в цялото многообразие от форми на изява на естетическото, в цялото богатство от багри и нюанси на прекрасното, комичното и т. н. — е особено важна за развитието на съветското изкуство.

Отстъплението от тези традиции води до създаване произведения с плоски герои, с плакатни характери-функции, които илюстрират една или друга отвлечена идея, а не отразяват естетическото богатство на действителността.

Реалистичният характер по правило е обемен. При това обемността на реалистичния характер е сама по себе си многопланова. Реалистичният характер е обемен по своето интелектуално и емоционално съдържание, по своята психологическа многостранност, по многостранността на духовния облик. Неправилно би било да отричаме изцяло пластичността на дореалистичното, например античното изкуство. Образът на Прометей е безус-

---

[1] Проблемът за естетическото богатство на света е разгледан интересно в редица трудове на Тодор Павлов.

ловно пластичен, но качеството на тази пластичност е по-друго, отколкото в образите на реалистичното изкуство. Тези образи не са интелектуални или по-точно те са образи без многостранно интелектуално съдържание, дадени без диалектика на душата. На реалистичното изкуство е присъща не само интелектуална пластичност на характера[1], но и, което е особено важно за нас във връзка с разглеждания проблем, естетическа многобагреност на характера, многостранност на естетическите му качества. Пластичността на характерите в произведенията на Толстой не е монотонна, а жива, подвижна пластичност, светеща с всички багри на живота, с цялото реално богатство на естетическите багри.

Такива съветски художници като Горки, Маяковски, Шолохов и Твардовски, при цялото им стилово разнообразие, при цялата разлика на индивидуалните им творчески маниери, са единни не само в идейните, но и в своите основни художествени принципи, тъй като те са художници-социалистически р е а л и с т и. Това личи и в такова твърде важно обстоятелство, че тяхното естетическо отношение към действителността е многостранно, свързано с богата гама от чувства, отразява реалната многообразна и гъвкава връзка между естетическите качества на самата действителност.

Характерът в произведенията на тези художници е о б е м е н, а не плосък. И обемността на характера те достигат с различни художествени средства, които трябва да се изучават. Но всички тези художествени средства служат за правдиво отразяване на действителността в нейната реална естетическа сложност и многостранност.

При цялата гъвкавост на взаимодействието и взаимното проникване на различните естетически качества в реалистичния характер, последният винаги притежава о п р е д е л е н о с т. При цялата си многостранност реалистичният характер е или положителен, или отрицателен характер; или пък характер, който макар и да не се побира в тези рамки (дядо Щукар, Григорий Мелехов, дядото в трилогията на Горки, Егор Буличов), все пак притежава определеност.

В какво се състои определеността на реалистичния характер? В това, че той има вътрешен център, има винаги точно интелектуално, емоционално-духовно и действително съдържание, на него винаги му е присъщ определен, конкретен строй на мислите, чувствата и действията. Бидейки естетически многостранен, реалистичният характер притежава определеност, която често се проявява в естетическата доминанта на характера, т. е. при цялата си естетическа многостранност, характерът изпъква пред нас като възвишен или прекрасен, комичен, трагичен, трагикомичен, нисък, безобразен, героичен, чудесен и прелестен, драматичен, епичен, лиричен, цялостен или непълен и т. н.

В реалистичното изкуство образът има естетическа доминанта, но не се изчерпва с нея. В изкуството на сантиментализма образът се отъждествява със своята доминанта, той е естетически едноцветен. В руската литература образът на Карамзиновата бедна Лиза е класически израз на сантименталистичен принцип за изграждане на характера. Характерът на Карамзиновата Лиза е нарисуван в един цвят — този „локален“ естетически цвят е трогателността. Да си спомним една сцена от „Бедната Лиза“ на Карамзин:

---

[1] Тук нямаме предвид реалистичната сатира, която заслужава специално внимание.

„Навсякъде цареше тишина. Скоро обаче изгряващото дневно светило разбуди всички създания: горичките, храстчетата се оживиха; птичките плеснаха с крила и запяха; цветята подигнаха главичките си, за да се напият с животворните лъчи на светлината. Но Лиза все така седеше натъжена. Ах, Лиза, Лиза! Какво се случи с тебе? До сега ти се събуждаше едновременно с птичките, веселеше се заедно с тях сутрин, и чистата ти радостна душа блестеше в твоите очи, както слънцето блести в капките небесна роса; но сега ти си замислена и общата радост на природата е чужда на твоето сърце. А в това време млад овчар подкарваше стадото си по брега на реката и свиреше на кавал. Лиза устреми поглед към него и помисли: „Ако този, който плени мислите ми, беше се родил обикновен селянин, овчар и ако той сега подкарваше стадото си покрай мене: ах! Бих му се поклонила с усмивка и бих казала приветливо: здравей, любезно овчарче. Накъде караш стадото си? И тук расте зелена трева за твоите овце, и тук аленеят цветя, от които може да се изплете венец за твоята шапка. Той би ме погледнал гальовно — и би ме хванал може би за ръката. . . „Мечта!“ Овчарят, свирейки на кавала, мина и си отмина с пъстрото стадо и се скри зад близкия хълм.“

В поетиката на сантименталния литературен образ имат съществено значение и умалителната форма при употребата на думите (храстчета, птички, главички, овчарче) и външната красивост, и пасторалната картинност на пейзажа („зелена трева“, „пъстро стадо“), и екзалтирано-усилената сантиментална приповдигнатост на авторската реч („Ах, Лиза, Лиза! Какво се случи с тебе?“).

Лиза е трогателна и с външния си облик („чистата ти радостна душа блестеше в твоите очи“); и с маниерите на поведението си („седеше натъжена“); и с мечтите си („той би ме погледнал гальовно и би ме хванал може би за ръката. . .!“); и с разочарованията си („Мечта!“ Овчарят, свирейки на кавала мина и си отмина с пъстрото стадо и се скри зад близкия хълм“); и с чувството си към Ераст (А Лиза, Лиза стоеше с наведен поглед, с огнени бузи, с трептящо сърце. . . Ераст разбра, че е обикнат страстно от едно ново, чисто, открито сърце. Те седяха на тревата и се гледаха в очите, казваха си: „обичай ме“); и със скръбта си и т. н. Дори трагедията ѝ не е трагична, а само трогателна.

Трогателността е присъща на литературния характер на Карамзиновата бедна Лиза. Тази трогателност намира свое съответствие в нейния образ, в който е прокарано сантиментално-чувствителното отношение на автора към неговата героиня.

Характерът на Пушкиновата Лиза от „Дама пика“ или на Татяна от „Евгений Онегин“ също включва в себе си трогателност като естетическо качество, но то е само една от естетическите багри в обрисовката на тези характери. Да, в характера на Татяна има и трогателни черти. Пушкин дори прилага към нея „карамзиновия“ епитет „бедна“. Но това е само багра, само чертичка. Естетическата доминанта на този характер, основната му естетическа характеристика се състои във вътрешната красота, не външната красота, а красотата на характера. Макар че „нито с красотата на сестра си, нито с руменината ѝ свежест не би привлякла тя очите“, но пушкинският стих започва да блести с особена топлота, гласът на поета става особено задушевен, когато започва да говори за Татяна. Ето първото споменаване за нея:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
страницы нежные романа
мы своевольно осветим.

„Ще осветим“, „нежните“ страници — тези две думи изведнъж издават затаеното, дълбоко отношение на художника към неговата героиня, което по-късно ще избликне в откровеното му признание: „Я так люблю Татьяну бедную мою“.

Субективното лирично отношение на автора играе огромна роля в структурата на образа на Татяна. Нещо повече, отношението дори изпреварва често изображението на онези обективни качества, които са изразили това отношение. И в епоса Пушкин си остава лирик. Една от стилистичните особености на Пушкиновото изграждане на образа-характер е голямото развитие на лиричното начало. Тази особеност се е проявила ярко в образа на Татяна още от първите редове на появяването ѝ в романа: още нямаме обективните черти на характера, но чрез думите „ще осветим“, „нежните“ е предадено вече отношението на поета към неговата героиня, и читателят е вече настроен да възприема прекрасен характер (тук ние между другото се убеждаваме нагледно в това, че образът е по-широк от характера и не е тъждествен с него, макар че е свързан неразделно с последния).

В характера на Татяна има и трогателни черти, и вътрешен драматизъм, и багри на трагична любов осветяват нейния образ, и всичко това е обединено и хармонично слято в естетическата доминанта на характера — вътрешната ѝ красота.

За да осмислим най-ясно огромните художествено-изразителни богатства, които съдържат откритите от реализма възможности за създаване на естетически многостранен образ и естетически многобагрен характер, ще се опитаме да анализираме този въпрос, като вземем за пример тъй наречената „чиста естетическа многостранност“. Имаме предвид следното. В реалистичния литературен характер ние обикновено се сблъскваме с две страни на неговия пълнеж. Реалистичният литературен характер е обемен както с интелектуалната си и емоционална многостранност, така и с многостранността на естетическите си качества. За да поставим по-ясно въпроса за значението на естетическата многостранност на реалистичния образ, ще се опитаме да намерим такъв литературен характер, който да не притежава или почти да не притежава интелектуална и емоционална многостранност, но въпреки това да си остава обемен за сметка на своята естетическа многобагреност, за сметка на богатството на естетическите си характеристики. Такъв образ, който ни позволява да проучим дадения въпрос чрез примера на тъй наречената „чиста“ естетическа многостранност на литературния характер, е според нас образа на графинята от „Дама пика“ на Пушкин. Никой не би посмял да каже, че образът на графинята е плосък, не обемен. А при това характерът на графинята не притежава особено развита интелектуална и емоционална многостранност, пластичност, противоречивост на духовното съдържание, тъй като в тази полумъртва старица са угаснали вече почти всички клетки на духовния ѝ живот. Трудно е да се говори за интелектуално богатство или многостранност, пластичност и пълнеж на духовния облик на тази старица, когато тя е почти лишена вече от каквато и да било духовност, бедна е откъм духовен живот. Духовният живот у нея едва-едва блещука, потрепва, дими и съвсем не блести с богатство и разнообразие на ума и чувствата. И все пак този об-

раз е многостранен, обемен. Защо? — Защото е нарисуван с различни естетически багри. Старицата получава различни естетически характеристики, нейният образ е е с т е т и ч е с к и многостранен. И прекрасното, и безобразното, и възвишено-величавото, и низко-уродливото, и трагичното, и комичното (сатиричното и ироничното) и т. н., и т. н. — всички тези естетически качества са присъщи на образа на графинята, което не изключва естетическата определеност на образа, основната му естетическа характеристика. Естетическата многозвучност на образа не изключва наличието на неговата естетическа доминанта.

Такава естетическа доминанта, такива основни естетически багри в образа са низкото и безобразното. Тези багри представляват почвата, фона, основата, върху които се разгръща естетическата многозвучност на образа. Пушкин рисува графинята като старица, отвратителна в своето разрушение и чисто физическо разтление и обстоятелството, че тя е показана още и като „престаряла любовница“ още повече подчертава нейната естетическа безобразност. Архаичността, историческият анахронизъм на графинята изпъкват пред читателя като нещо безобразно и низко. Тази последна представителка на стария аристократически род е сякаш изпратена не само от миналия век, но и от оня свят.

Самата естетическа доминанта в образа на графинята е богата с нюанси. Ето една от централните, обобщени характеристики на образа на графинята: „Тя участвуваше във всички суетности на висшия свят; мъкнеше се по баловете, където седеше в ъгъла начервена и облечена по старинна мода, като грозно и необходимо украшение на балната зала; към нея с нисък поклон се приближаваха пристигналите гости, като по приет обичай и затова никой след това не се занимаваше с нея“. Тук всяка смислова единица на фразата усилва основната естетическа характеристика на образа и създава нюанси в основното му естетическо качество. Графинята е немощна, почти грохнала участница в цялата с у е т н о с т на висшия свят (думата с у е т н о с т снижава и света, и участницата в неговата суета). Старицата не ходи, не посещава, а именно се мъкне по балове (думата м ъ к н е ш е с е още повече снижава образа на старицата, подчертава нейната духовна пустота, нищожество). Ъгълът, в който седи старицата на бала, също не е случаен и отново принизява нейния образ, веднага поражда асоциация за ненужен предмет, който са натикали в ъгъла. Облечена е по старинна мода и н а ч е р в е н а — червилото на старческото лице още повече подчертава неговата изнемощялост, безобразност, защото едва ли нещо друго може да бъде по-безобразно от н а ч е р в е н а старица. На друго място в повестта този контраст между изнемощялостта и червилото, свежестта и старостта е предаден с помощта на един детайл: старческата „шапчица е украсена с рози“. Оттенък на безобразност в старицата е и това, че тя е грозно у к р а ш е н и е на балната зала. Тук, както и по-горе, в сблъсъка между червилото и старостта виждаме сблъсък между красивото и безобразното, защото едва ли може да има по-противоречащи неща от г р о з о т и я т а и у к р а ш е н и е т о. Думата украшение още повече подчертава нелепостта на присъствието на старицата в залата, а съчетанието между уродливото и необходимото украшение хвърля отблясък върху естетическата характеристика и на суетното висше общество, което се нуждае от уродливост, което се украсява с нея, и върху графинята — притежателка на украсяващата грозотия.

Цялата характеристика общо взета: „грозно и необходимо украшение“ създава конкретна форма на безобразността на графинята, прави почти

осезателен нейния конкретно-чувствен облик, с неговото основно естетическо качество. Грозното и необходимото украшение, към което „се приближаваха с нисък поклон пристигащите гости“, — е почти зрителен образ на низкото, комуто се покланят в суетния свят, като по установен обичай“. Но дори на тоя суетен и сам по себе си нищожен свят не е нужно в крайна сметка това „грозно украшение“, защото след като направят нисък поклон пред старицата, „никой повече не се занимава с нея“.

През тези безобразни черти на образа прозират и низките черти в характера на графинята: нейната духовна опустошеност и нищожество, безсмислието и безрезултатността на преживявания от нея живот.

Грозотията и духовната нищожност като нюанси на безобразното се допълват от още един нюанс на безобразното — мъртвешката отпадналост. Тази мъртвешка отпадналост на графинята се подчертава не един път от Пушкин: „два лакея п р и п о в д и г н а х а старицата и я промъкнаха през вратичката“, „. . .лакеите и з н е с о х а на ръце п р е г ъ р б е н а т а с т а р и ц а, загърната в самурова шуба. . .“, „. . .графинята, едва останала жива, влезе и седна във Волтеровите кресла.“ Мъртвешката отпадналост се изразява и в бездушието, в неодухотвореността на старицата: „мътните ѝ очи показваха пълно отсъствие на мисли“. Пушкин не един път подчертава грозно-безобразния, почти физически отвратителния облик на старицата. Този аспект на образа е предаден особено остро в сцената, където тя се готви да спи: „Карфиците се сипяха като дъжд около нея. Жълтата рокля, ушита със сребро, падна в п о д п у х н а л и т е ѝ к р а к а. Герман бе свидетел на о т в р а т и т е л н и т е т а й н и на тоалета ѝ. . .“ В облика на графинята се подчертават страшните черти, а в кулминационния момент мъртвешката ѝ отпадналост се превръща в мъртвешката отпадналост на труп: „като я гледате, бихте могли да помислите, че поклащането на с т р а ш н а т а старица ставаше не по нейна воля, а от действието на скрит г а л в а н и з ъ м.“ На безобразните и низки черти в образа на графинята отговарят безобразните и низки черти на характера ѝ, т. е. останките от разпадащия се духовен облик на графинята са обагрени от черните багри на низки естетически и етични качества; егоизъм, своенравие, капризност, властност, разглезеност, скъперничество и т. н.

„Разбира се, графинята нямаше зла душа, но беше своенравна, скъперница и погълната от студен егоизъм, като всички стари хора, които са обичали на времето си и са чужди на настоящето.“ Низките морално-естетически качества в характера на графинята прозират във всичко: и в заповедния маниер на речта („да се поблагодари!“, „да се отложи каретата“ и т. н.), и в постоянната въпросителна или възклицателна интонация на речта, където всяка фраза е или заповед, или мъмрене, или нареждане, или иронична подигравка, или заяждане, или каприз на егоистична тиранка. Деспотизмът на графинята се проявява особено рязко в диалозите с кротката Лизавета Ивановна, която не успява да изпълни нарежданията и да удовлетвори прищевките на графинята.

Обаче на образа на графинята са присъщи не само безобразни и низки естетически качества, които са негова естетическа доминанта, но и такива, които са пряко противоположни, които задълбочават и подчертават естетическата характеристика на образа и го карат да блести с богатство на естетическите багри, правят фигурата на графинята обемна. В някои отношения и аспекти графинята е показана пред читателя в своя прекрасен и дори възвишено-величествен облик. Авторът проецира възвишено-вели-

чествените естетически качества в образа на графинята от миналото. В спалнята ѝ „на стената висяха два портрета, рисувани в Париж от M-me Lebrun. Единият изобразяваше мъж на около четиридесет години, червендалест и пълен, в светлозелен мундир и със звезда; другият — млада красавица с орлов нос, с причесани сплитки и с роза в напудрените коси!“ Пред нас се очертава величествен портретен образ на светска красавица, образ, съвпадащ с този, който възниква от анекдота, разказан от Томски (млада красавица с орлов нос).

Накрая интересно е да се отбележи и това, че низките и безобразни черти на графинята хвърлят отблясък върху Лизавета Ивановна, а прекрасните и трогателни черти на последната хвърлят отблясък върху образа на старицата, което също усилва естетическата многостранност на тези образи. Тези отблясъци са хвърлени от Пушкин с малък лек щрих в края на повестта: „Лизавета Ивановна се омъжи за твърде любезен млад човек; той служи някъде и притежава порядъчно състояние: той е син на бившия управител при старата графиня. Лизавета Ивановна възпитава една бедна племенница. Един щрих, една фраза, подхвърлена сякаш случайно, а образът на графинята и образът на Лизавета Ивановна веднага се взаимно подчертават и хвърлят помежду си отблясъци на далечна взаимна прилика.

Прекрасното като естетическо качество блести и прелива в образа на старицата в последните мигове на живота ѝ. И ако безобразието на графинята се подчертава чрез нейната мъртвешка отпадналост, то прекрасните черти се разкриват чрез нейната оживеност (колко близо е теоретичната теза на Чернишевски: „прекрасното е живота!“ до естетиката на Пушкиновото творчество). Последните изблици на живот осветляват с четирикратен огън оживлението на мъртвешкия образ на графинята и сякаш за миг очовечават и озаряват с прекрасна светлина старицата. Появяването на „непознатия мъж“ — Херман в спалнята на графинята ѝ прави силно впечатление, съживява старицата: „изведнъж това мъртвешки бледно лице се измени необяснимо. Устните престанаха да се движат. Очите се съживиха. „Когато Херман произнася името на любимия човек на графинята, това отново озарява със светлината на живота лицето ѝ: „Графинята явно се смути. Чертите ѝ изобразиха силно душевно движение. . .“ За трети път, когато вижда пистолета в ръцете на Херман графинята „. . .показа силно чувство.“ И, накрая, чувството за самосъхранение е толкова силно, че, умирайки, старицата като че ли се пробужда и за последен път пламва с огъня на живота: „... тя закима с глава и вдигна ръка, за да се закрие от изстрела. . . след това се струполи по гръб. . . и остана неподвижна“. По такъв начин баграта на прекрасното като естетическо качество просветва в образа на графинята чрез пробуждането, чрез последните силни душевни движения. На тези прекрасни естетически качества на естетически безобразния в основата си образ на графинята, отговарят прекрасни качества в характера, чиято естетическа доминанта, както вече казахме, са безобразните и низки духовни качества.

И наистина, ако човек пред смъртта си е способен на силно душевно движение, ако дори в смъртния му час го озарява прекрасната светлина на оживлението при спомена за любовната история на младини, значи в характера на този човек, колкото и да е черен и низък, е имало и са се запазили светли и прекрасни страни, които в друга обстановка биха могли да разцъфтят в разкошни цветове. От тази естетическа многообразна обрисовка на образа и характера на графинята лъха хуманистична вяра в свет-

лите, добри начала на човека (начала, които „суетният свят“ извращава). Интересно е да се отбележи, че четирикратното оживление на старицата, което за миг озарява с красота нейния образ, е естетически подготвено. То е подготвено от описанието на портрета, който виси в спалнята на графинята и я показва като млада, т. е. с поглед към миналото ѝ, а също така и от известно освобождаване на сегашния ѝ облик от отвратителните и безобразни черти („най-после, графинята остана в спална блуза и нощна шапчица: в тази премяна, по-присъща за нейната старост, тя изглеждаше п о - м а л к о у ж а с н а и б е з о б р а з н а“). Освен това прекрасните начала в образа на старицата са обагрени с още една естетическа багра— трагедийността. Трагично е дори това, че пробуждането настъпва едва в предсмъртните минути на графинята. Цялата сцена на гибелта на графинята е покрита с тайнственост, осветена е от дрезгавата светлина на тайнственото, страшното и трагичното. Трагично напрежение е обхванало и природата: „времето бе ужасно: виеше вятър, мокър сняг падаше на парцали; фенерите светяха мъждиво; улиците бяха пусти.“ Целият трагизъм в сцената на срещата между Герман и графинята се развива върху контраста крешчендо на молбите и уговарянията на нощния гост с мълчанието на старицата.

„. . .Вашите три карти няма да пропаднат за мен. Хайде!. . . Той се спря и с трепет очакваше отговорът ѝ. Графинята мълчеше; Герман падна на колене.

— Ако някога — каза той — вашето сърце е изпитало чувството на любов, ако вие помните нейните възторзи, ако вие поне веднъж сте се усмихвали при плача на новороден син, ако някога във вашите гърди е туптяло нещо човешко, то аз ви умолявам с чувствата на съпруга, любовница, майка, с всичко свято в живота, не ми отказвайте на молбата! — откройте ми вашата тайна! — за какво ви е?. . . Може би, тя е свързана с ужасен грях, със загубата на вечно блаженство, с дяволски договор... Помислете си: вие сте стара; няма да живеете дълго — аз съм готов да взема вашия грях върху свойта душа. Откройте ми само вашата тайна. Разберете, че щастието на един човек е във вашите ръце, че не само аз, но и моите деца, внуци и правнуци ще благославят вашата памет и ще я почитат като светиня. . .

Старицата не отговаряше нито дума.

Герман стана.

— Стара вещице! — каза той, стискайки зъби: — тогава аз ще те накарам да отговаряш. . .

След тези думи той извади от джоба си пистолет.“

Кулминационният момент и заедно с това развръзката на растящото напрежение в тази сцена е нейният последен акорд:

„Старицата се струполи по гръб. . . и остана неподвижна.

Стига сте се правили на дете, — каза Герман, като я хвана за ръцете. — Питам ви за последен път: искате ли да ми кажете вашите три карти? — да или не?

Графинята не отговаряше. Герман разбра, че тя е умряла.“

По този начин върху образа на старицата се слага още една естетическа багра — трагизъм (тук му е мястото да кажем, че напрегнатият трагизъм на сцената в спалнята на графинята е предаден ярко в музиката на Чайковски в операта „Дама Пика“). Близък до трагичното е и ужасният аспект в образа на графинята. Пушкин неведнъж подчертава ужасното в старицата (Старицата! — закреща той в ужас).

Но и това не е всичко. Както безобразното и низкото в образа на графинята са подчертани от прекрасното и възвишеното, така и трагизмът и ужасното в нейния образ са подчертани от ироничното и сатирично-комичното. Да започнем с това, че в естетиката на Пушкиновото творчество (също както и в теорията на Чернишевски по-късно) безобразното е близко до комичното. При това и художествените средства за изобразяване на безобразното са близки до художествените средства за изобразяване на комичното. Мъртвешката отпадналост, за която вече говорихме във връзка с естетическата доминанта в образа на графинята, е твърде близка до похвата на овеществяване, който е толкова свойствен на сатиричната образност. Посочената близост преминава накрая в тъждество. Защото фантастичното превръщане на графинята в дама пика е съвсем близо до художественото сатирично овеществяване. Фактът, че фантастичното превръщане на графинята в дама пика става само в запаленото въображение на Герман, има също своя смисъл, защото тук виждаме сатирична ирония, насочена и към двамата: към самата старица и към Герман. Самият образ на старицата е до голяма степен ироничен. И ето това иронично олицетворение на стария век, този отживяващ придворен аристократизъм на миналия век, чието олицетворение е старицата, се надсмива с присмеха на съдбата над духа на натрупване и авантюризъм на новия век, чието олицетворение е Герман. Присмехът на съдбата е овеществен в образа на иронизиращата старица. Ироничното подсмиване се появява за пръв път на устата на старицата, когато тя вече лежи в катафалката: „Герман. . . се надигна бледен като самата покойница. Изкачи се по стъпалата на катафалката и се поклони. . . В този миг му се стори, че мъртвата го изгледа присмехулно, като примижаваше с едното око.“

Втори път присмехът и ироничното примижаване се появяват вече на лицето на дамата пика.

„Вашата дама е бита — каза любезно Чекалински.

Герман изтръпна: наистина, вместо туз той държеше дама-пика. Той не вярваше на очите си, как е могъл да се излъже.

В този миг му се стори, че дамата-пика примижà и се усмихна. Необикновената прилика го порази.

Старицата! — закрещя той в ужас.“

Но старицата не е само иронична, тя самата е предмет на ирония. На образа на старицата са присъщи комедийни, сатирико-иронични багри. В светлината на известната вече на читателя тайнствена любовна история, която се е случила с графинята на младини, в светлината на среднощното посещение на Герман, надгробните думи на младия архиерей звучат като язвителна ирония: „Той представи в прости и трогателни изрази мирната смърт на праведницата, чиито дълги години са били тиха и умилителна подготовка за християнската кончина. „Ангелът на смъртта я взе — каза ораторът — бодърствуваща в благи помисли и в очакване на среднощен годеник.“

В своята книга „Стилът на Пушкин“ В. В. Виноградов прави ярък стилистичен анализ, който разкрива особеностите на комичния аспект в разработката на образа на графинята. Като прави разбор на посочения откъс, В. В. Виноградов пише:

„Тук в първите думи звучи речта на разказвача, неговата експресия, неговата оценка: „Младият архиерей произнесе надгробно слово. С прости и трогателни изрази той представи. . .“ След това, без да е подчертано с външни графични знаци (напр. кавички или курсив),

повествователният тон на фразата изведнъж се подхлъзва в плоскостта на „чуждата реч“. Образите и метофорите, цялата лексика са заимствувани вече от самото надгробно слово. Обаче риторичните фонеми на църковната проповед имат за основа по-друг кръг от образи, по-друга идеология, отколкото стилът на светското повествование. Ето защо на фона на предходното изложение всички изрази и обозначения на проповедника, пренесени в сферата на авторовата реч, излъчват ирония. Те не отговарят на приетите значения на предметите, лицата и събитията. Така например изразът: „мирното успение на праведницата“ може да се употреби за смъртта на старата графиня само в ироничен смисъл. Самият образ на старицата в обрисовката на повествованието най-малко подхожда към житийния тип „праведница“, „чиито дълги години са били тиха и умилителна подготовка за християнската кончина.“ Фразата от надгробната реч за „праведницата, бодърствуваща в благи помисли“ се съпоставя неволно със следната черта от портрета на графинята: „мътните ѝ очи показваха пълното отсъствие на мисли.“

Изразът: „в очакване на среднощен годеник“ има за основа символиката на евангелската притча за десетте моми, от които мъдрите бодърствували (със светилници и с масло в тях) в очакване на среднощен годеник („сина человечески“), а неразумните отишли в полунощ да купуват масло за светилниците и закъснели за брачния пир. Но в семантиката на „Дама пика“ тези символи се проецират върху върналата се от бала старица и Герман (който „точно в единадесет и половина часа прекрачил прага на графинята“).[1]

Освен господствуващите, доминиращите естетически качества на образа (безобразно и низко), освен важните, основните му естетически багри— прекрасно, възвишено, трагично, комично, образът на графинята нюансира, блести още с голям брой допълнителни естетически цветове и нюанси. Между тях са споменатите вече от нас и близки до трагичното— ужасно и чудесно, фантастично и тайнствено (превръщането на графинята в „дама пика“, появяването на призрака на старицата пред Герман, любовната история на графинята на младини и спечелването ѝ на карти, цялото възприемане на старицата чрез разстроеното въображение на Герман),и романтичното, авантюрно (притежаване на тайната на трите верни карти),и трогателно и т. н. Такава естетическа многостранност се постига и чрез прилагането на различни естетически характеристики, и чрез изграждането на сюжет, който би накарал дадения характер да се обръща откъм различните си страни и да проявява всичките си основни, присъщи нему качества, и чрез отражение на дадения образ от различни плоскости (минало и настояще, обективно авторско възприятие и болезнено експресивно възприятие чрез запаленото въображение на Герман) и т. н.

Образът на старицата притежава цяла подвижна система от естетически качества, които преминават едно в друго, допълват се, подчертават се помежду си, нюансират и блестят. Всичко това създава оная жизненост на образа, която предава напълно реалното естетическо богатство на явленията от действителността и която е специфичен и много характерен признак на реалистичното изкуство, извънредно важен принцип за изграждане на реалистичния образ.

И все пак, въпреки естетическата многостранност и многобагреност на образа на графинята, над целия ѝ облик цари и властвува една черта —

---

[1] В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, Гослитиздат, 1941, стр. 594.

мъртвешка отпадналост, която е проява на безобразното. Тази мъртвешка отпадналост, присъща на образа на старицата и неведнъж подчертавана, накрая сякаш изцяло се материализира и се превръща в окаменяла смърт: „мъртвата старица седеше окаменяла, лицето ѝ изразяваше дълбоко спокойствие.“

Още един пример на обемен образ, чиято пластичност е изградена почти изключително върху многобагреността на естетическите характеристики, е образът на Петър в поемата на Пушкин „Медният конник“. Обемността на този образ се обяснява стилистически с това, че той е даден в съвсем оригинално, необикновено естетическо осветление. Петър е показан като жив човек, който размисля на брега на пустинните вълни за съдбата на руската държава, и като паметник — медния конник. Петър се възприема от читателя и с помощта на преките авторски характеристики и чрез описанията на плодовете на неговите дела, и чрез отношението на Евгений към него (тук отново е приложен тъй характерният за Пушкин принцип за отражение на дадена фигура от различни плоскости). Но и това е малко, образът на Петър (и това е твърде рядко явление и доста трудна художествена задача!) притежава д в е противоположни естетически доминанти. Тази своеобразна и рядка „естетическа диалектика“ на образа, който е изтъкан от две съвършено противоположни естетически качества на възвишеното и низкото, има огромно идейно-художествено значение. Първо, благодарение наличието на две естетически доминанти в образа се решава чисто художествената задача за създаване на реалистично-пластичен, жизненообемен образ. Второ, двете естетически доминанти на образа дават възможност да се реши извънредно сложната идейно-художествена задача — да бъде показан исторически-противоречивият характер на дейността на Петър I.

Първият аспект на изобразяване на Петър е свързан с разкриване величието и грандиозността на държавните му мисли и дела:

На берегу пустинных волн
Стоял он дум великих полн. . .
. . . И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно;
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Този възвишен образ на погълнатия от велики мисли цар се материализира един вид и се увековечава материално в творенията на Петър. И образът на „по-младата старица“ е също така величествен и възвишен, както и образа на нейния творец:

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов и топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
и т. н.

Стилистичният строй на речта тук е патетичен, приповдигнат, характеристиките съчетават в себе си строга приповдигнатост и експресивна въз-

торженост, в авторската реч срещаме много славянизми и подчертано архаични словосъчетания („дум великих полн“, „краса и диво“, „вознесся пышно, горделиво“, „Петра т в о р е н ь е“, „Невы д е р ж а в н о е теченье“, „когда полночная царица дарует сына в царский дом“, „и чуя вешни дни, л и к у е т“ и т. н.). Този патетичен възвишен химн за Петър и сътворената от него столица завършва с мощен акорд — кодо:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
и тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Следващият ред пренася повествованието ритмично и лексически в друг стилистичен строй:

Была ужасная пора. . .

И пред читателя възниква картината на „помрачения“ Петроград. Тази тема за помрачения Петроград, есенното небе, за Нева, която се мята като болна, подготвя някакси художествено вмъкването на темата за малкия човек в поемата:

Наш герой
Живет в Коломне, где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине.

И ето, все още величественият, макар и вече „помрачен“ град, „все още възвишеният, макар и вече заканващ се, заплашващ „кумир на бронзовия кон“ се превръщат във враждебни на малкия човек начала. Спасявайки се от бушуващата стихия на вълните, Евгений се покачва горе върху мраморния лъв:

И он как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною
В н е к о л е б и м о й в ы ш и н е,
Н а д в о з м у щ е н н о ю Н е в о ю
С т о и т с п р о с т е р т о ю р у к о ю
К у м и р н а б р о н з о в о м к о н е.

Обърнете внимание на последното четиристишие, защото след девет куплета, във втората част на поемата то ще се повтори на пръв поглед с малки, но обагрящи в негативен естетически цвят изменения. В цитираните по-горе редове само един щрих издава враждебността на Петър към изпадналия в бедствие Евгений:

„И о б р а щ е н к н е м у с п и н о ю“.

Всичко останало в образа на Петър е изпълнено с възвишена тържественост и този възвишен строй на образа е изразен в стилно отношение чрез тържествено-патетичния строй на речта, чрез думи, почерпени от

висок лексически разред: „в н е к о л е б и м о й вышине“, „Над в о з м у щ е н н о ю Невою“, „Стоит с п р о с т е р т о ю р у к о ю“.

Такъв е Петър по време на наводнението, възвишено-плашещ, царящ над бушуващата стихия. Но ето че стихията се е успокоила и става ясно злото, извършено от нея. Евгений е изгубил всичко най-скъпо — загинала е Параша. Умът на Евгений не издържа ужасните сътресения. Героят изпада в най-бедствено положение. И ето, когато вече напълно и нагледно се разкрива беззащитността на малкия човек, пред нас отново възниква образът на кумира-конник. Но този път аспектът е изместен, образът се дава чрез неговото отражение в друга плоскост, чрез възприятието на Евгений:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить и вдруг
Остановился, и вокруг
Тихонько стал водить очами,
С боязнью дикой на лице
Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С под'ятой лапой как живые,
Стояли львы сторожевые,
И п р я м о в т е м н о й в ы ш и н е
Н а д о г р а ж д е н н о ю с к а л о ю
К у м и р с п р о с т е р т о ю р у к о ю
С и д е л н а б р о н з о в о м к о н е.

Обърнете внимание как всичко се е разместило в образа, който на пръв поглед е останал предишния. Той е снижен в сравнение с възвишения образ на конника в първата част на поемата. Тук в образа явно се чувствуват низки черти. „Н е к о л е б и м а я в ы ш и н а“ е станала „т е м н а я вышина“ конникът, който цареше над р а з г н е в е н а т а Н е в а, се е превърнал в конник над з а г р а д е н а т а с к а л а. Бушуващата, мятаща се стихия е сменена от неподвижна скала, при това още и з а г р а д е н а. Колко точно се е запазил рисунъкът на стиха! Колко точно отговаря всеки ред от това описание на конника на предходното му описание. И заедно с това колко се е изменил образът! Колко са избледнели естетическите му багри и почти незабележимо възвишеното като естетическа доминанта на образа е заменено с друга доминанта — естетически отрицателното низко. Образът е станал по-нисък почти с физическа осезаемост: ако в първата част:

Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне

то тук:

Кумир с простертою рукою
сидел на бронзовом коне.

Образът е явно снижен в своето естетическо звучение.

Забележете също, че думата кумир сама по себе си принадлежи към високия лексически разред, в контекста на първото четиристишие звучи възвишено, а в контекста на второто четиристишие („над заградената скала“) излъчва ирония.

По-нататък се извършва нещо като сливане на тези два различни, с нееднакви естетически доминанти образи на кумира на бронзовия кон. Низкият образ на конника, който е враждебен на малкия човек и равнодушен към неговите бедствия се слива с възвишения образ на създателя на Петроград и строителя на велика държава. И ето пред нас е вече единен възвишено-нисък образ, обемен, пластичен, благодарение на своята

естетическа многостранност, показан в цялата си сложна историческа противоречивост (строител на държава — враждебна на малкия човек сила), която е разкрита тук като естетическа противоречивост (възвишено-низко).

Евгений изтръпнал, той узнал

. . . того
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался. . .
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь,
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы! . . .
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздой железной.
Россию поднял на дыбы?

В естетическата характеристика на конника тук всичко е противоречиво, сблъскват се съвсем противоположни естетически багри и се сливат в един образ Особено характерно е противопоставянето на думата „возвышался“ с думите: „во мраке медною главой“: Както е известно, паметниците се правят от бронз[1], а не от мед. Но Пушкин не тръгва по линията на евтиното художествено правдоподобие и „металургичната“ точност, а по линията на високата художествена правда, постигната с ярки естетически средства. Интересно, че Пушкин говори за коня като за „бронзов кон“ (без тоя звънък по своята природа бронз не би се получил стихът „как будто грома громыханье — тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой“), а рисувайки образа на Петър, пише за медния конник и говори за неговата „медна глава“. В реда „во мраке медною главой“ нищо не би се изменило в ритмично отношение, ако кажехме и „во мраке бронзовой главою“, но естетическата багра на образа би била друга. На Пушкин с неговото виртуозно владеене на ритъма нищо не би му струвало изобщо да смени медния конник с правдоподобен бронзов. Но правдоподобният бронз би бил излишен тук. Той е много звънък, лек и благороден метал в сравнение с тежката, глуха и ниска мед. Ако конникът и неговата глава бяха бронзови, то цялата тъй важна противоречивост на естетическата характеристика би била снета, образът щеше да загуби своята обемност, естетическа пластичност и историческа правдивост.

Забележете, че „медна глава“ — е твърде близко до тъпо, непробиваемо „медно чело“, но не е още „медно чело“. Високата дума глава, съчетана с думата меден дава именно необходимия естетически ефект поради създаването на възвишено-низък образ.

Като рисува низките черти на образа, Пушкин говори за „съдбоносната воля“ на притежателя на „медната глава“ и за това, че той е „ужасен в околната мъгла“. Но този естетически отрицателен аспект на образа, който разкрива враждебността на Петър към

---

[1] Паметникът на Петър I от Е. М. Фалконе е излят от бронз наведнъж от артилерийския леяр Е. Хайлов в 1775 г.

малкия човек, преминава във възвишена патетична прослава на Петър като строител на мощна държава, който е изправил Русия на крака. Интересно е, че в последното ударно четиристишие на цитирания по-горе куплет, Пушкин отново измества възприятието на образа и се обръща вече не към „Медния конник“, а към Петър: „О мощный властелин судьбы!“ В образа се подчертават силата, могъществото, устремът към бъдещето, а в характера на Петър, който се разкрива чрез този образ, — способност за велики исторически дела, твърдост, решителност, духовна мощ. Интересно е, че не вече м е д т а и не б р о н з ъ т, а друг по-твърд, по-траен и по-суров метал се появява тук и става необходим атрибут в образа и характера на Петър („Уздой железной Россию поднял на дыбы“). Тук е набелязано вече прерастване на възвишените черти от образа на Петър в грозни черти. Жестокостта на Петър е и конкретна естетическа форма, чрез която се проявява съчетанието на възвишените му и низки качества. По такъв начин пламналият протест на малкия човек против Петър се подготвя художествено не само чрез еволюцията на духовния облик на Евгений, но чрез еволюцията на естетическите качества в образа на медния конник.

Протестът, пламнал у Евгений, бързо изгасва:

Добро строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав. —
Ужо тебе! . . . И вдруг стремглав
Бежать пустился.

Възвишено-низкият, т. е. суровият облик на царя се явява и естетическа мотивировка на бунта на Евгений и естетическа мотивировка на бързото угасване на този бунт. Низкото в суровото предизвиква бунт у Евгений („он мрачен стал пред горделивым истуканом“), възвишеното в което гаси пламъка на бунта му:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось. . .

И Евгений, обхванат от ужас, бяга от страшния цар. И отново, вече за трети път, следва четиристишие, което с право можем да считаме за лайтмотив на поемата и което ни дава образа на медния конник в нов аспект:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тежелым топотом скакал.

Тук възвишеният образ на кумира от първото четиристишие и сниженият в своето естетическо звучение, дори малко ироничен образ на кумира от второто четиристишие, се заменя с чертите на медния конник, който синтезира в себе си както низките, така и възвишените черти на образа в един неделим и цялостен образ. Този монолитен образ е вътрешно противоречив по своите естетически качества, той е изтъкан от светлина и мрак. Той е о з а р е н (в прекия си смисъл думата е пълна със с л ъ н ч е в а светлина) не от слънцето, а от б л е д н а т а луна. И на тази

бледна, мъртвешка, тайнствена светлина на луната съответствува също така неопределено тайнствената висина (този път лишена от всякакви определения), от която той е простря̀л ръка конникът (спомнете си „непоклатимата висина“ в първото четиристишие и „тъмната висина“ — във второто). Мрак и светлина, низко и възвишено срещаме и в другите характеристики и атрибути на образа.

На лекия конник „на звънко препускащия кон“ противостои конник с противоположна характеристика, който „препуска стежък тропот“. Но в този заключителен акорд, синтезиращ всички предишни характеристики на образа на Петър, са се запазили и неговите възвишени черти: „Простря̀л ръка във висината“. Конникът не е протегнал, не е изправил, не е метнал, не е вдигнал, а именно простря̀л ръка! — този жест може да се роди само от високо душевно движение, само от възвишени черти на характера. Възвишеността на образа се подчертава и от неговата динамика. Стоящият кумир — в първото четиристишие, седящият кумир — във второто, се заменя тук с фигурата на препускащия конник. И, накрая двата аспекта, двете естетически доминанти, присъщи на образа, са се слели в самия стил на словесното наименование на основния субект на повествованието — героят на поемата, с чието име е наречена поемата: Медният конник. Характерно е, че в този финал на последния куплет, в който за последен път се срещаме с централния образ на поемата, става дума не за Петър, не за царя, не за „кумира“ (с възвишения и ироничния аспект на тази дума), не за „строителя чудотворен“, не за „горделивия истукан“, а за това, което обединява всички горепосочени естетически разнородни и разнопланови характеристики на образа. Веднъж, втори път и за последен път пред нас застава не движещият се, препускащ образ на „кумира на бронзовия кон“, а конникът меден („За ним несется Всадник медный“, „За ним повсюду Всадник медный“).

Тук в самото словосъчетание, в стилистичната форма на обозначаване на героя са се слели в едно цяло двете естетически доминанти на образа: Всадник. Не „верховой“, не „наездник“, не „верховой ездок“, не човек, който пътува на кон, а именно „всадник“, защото иначе образът би загубил естетическото качество възвишено. Обаче конникът не е „метален“, не е „бронзов“, не е „железен“, а именно „меден“, защото пък иначе образът би загубил необходимите за неговата идейно-художествена характеристика жизнени естетически качества.[1]

„Медният конник“ — в това словосъчетание, което създава зрителен и устойчиво определен със своите естетически качества образ, е концентрирано цялото естетическо богатство на поемата. Главният образ в поемата, образът на медния конник е показан с цялото си реално естетическо богатство и обемност. Това дава възможност на автора да реши като чисто художествена задача създаването на реалистичен многостранен, жизнен образ, който отразява сложното сцепление и взаимното проникване на естетическите качества в самите жизнени явления. Това дава възможност на автора също така да реши и извънредно сложната идейно-художествена

---

[1] В Пушкиновия речник думата „меден“ често е свързана с отрицателна естетическа характеристика. Спомнете си напр.:

О сколько лиц бесстыдно-бледных,
О сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать.

задача: да отрази исторически противоречивия характер на дейността на Петър I и диалектическата противоречивост на историческия прогрес през дадената епоха. Извънредно важният и актуален политически и практически въпрос за исторически противоречивия характер на прогреса (в епохата на Петър I) е поставен и решен от Пушкин по естествен за изкуството и дълбоко художествен начин — чрез разкриване на вътрешната противоречивост на естетическите качества в образа на Медния конник.

*

Реализмът откри възможността за преплитане, съчетаване, съединяване, взаимно преминаване на различните естетически качества (в това число и на противоположните естетически качества), което отговаря на жизненото естетическо богатство и на жизнената игра на реалните естетически багри в действителността. Без реализма, който откри тези възможности, създаването на такива естетически многостранни образи като образа на графинята или образа на медния конник би било невъзможно.

Максим Горки и литературата на социалистическия реализъм развиха по-нататък реалистичните принципи на естетически многостранния, многобагрен образ, реалистичните принципи на изобразяване и изграждане на характера. При това Горки разви Толстоевия метод на психологическа характеристика на персонажа. Горки продължи и разви реалистичния начин на вътрешно изображение на характера, когато реалистичният принцип за правдивостта на детайлите се разпространява и върху правдивостта на подробностите в чувствата, *върху правдивостта на детайлите в духовния свят*. Тези правдиви детайли в духовния живот на човека получават твърде точни естетически оценки у Горки.

Творчеството на Горки разшири в невиждана степен кръга на жизнените явления, отразявани в изкуството. И това е естествено. Защото широко обществено значение, или както казва Чернишевски, общ интерес за човека като за човек, т. е. естетическа ценност през новата епоха придобиха нови страни и области от действителността. По този начин сферата на предмета на изкуството се разшири, разшири се и сферата на естетическите оценки, а самите естетически оценки се углъбиха и усложниха, влязоха в ново, в по-дълбоко и в по-гъвкаво съотношение с моралноетичните оценки.

☆

АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

ДВА ВАЖНИ ВЪПРОСА

ПРЕД ТРЕТИЯ КОНГРЕС НА СЪЮЗА НА СЪВЕТСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

I

Не може да има никакво съмнение, че Третият конгрес на Съюза на съветските писатели ще бъде от огромно и трудно оценимо значение не само за съветските писатели и литература, но и за световните прогресивни писатели и литература, особено пък за писателите и литературата от страните на социалистическия лагер. Ние в Народна република България сме дълбоко убедени в това и следим с голям интерес започналата се подготовка на Третия конгрес, в това число и откритата в брой 96 на „Литературная газета“ предконгресна трибуна за творчески изказвания по задачите и значението на конгреса.

Статията на Дмитрий Еремин „Важнейший принцип социалистического реализма“ поставя наистина важни въпроси във връзка с уставната формулировка за социалистическия реализъм, според която от художника се изисква „правдиво, исторически конкретно изобразяване на действителността в нейното революционно развитие“.

По-специално Дмитрий Еремин критикува статията на Е. Тагер, публикувана миналата година в кн. 4 на „Вопросы литературы“, като отбелязва, че тази статия е опит за теоретическо обоснование на известното решение на Пленума на съветските писатели относно някои изменения в устава на Съюза. Дмитрий Еремин разглежда критически възгледа на Е. Тагер, който приема правдивото изобразяване на действителността, както и изобразяването ѝ в нейното революционно развитие, но отхвърля историческата конкретност.

Дмитрий Еремин смята това за неправилно и предлага Третия конгрес на Съюза на съветските писатели да изправи допуснатата грешка относно изхвърленото от уставната формулировка изискване социалистическият реализъм да изобразява действителността също и в нейната историческа конкретност.

Ще видим след малко, че критиката на Дмитрий Еремин на възгледите на Е. Тагер и предложението за коригиране от Конгреса на решенията на Пленума на Съюза на съветските писатели са принципно правилни, но преди това е необходимо да се кажат няколко думи не само във връзка с въпроса за историческата конкретност, за която се говори в досегашната формулировка на устава, но и за цялата формулировка, а оттук и за някои по-общи задачи на Третия конгрес на Съюза на съветските писатели, а следователно на марксистко-ленинската естетика, на марксистко-

ленинската критика и на самото социалистическо-реалистическо изкуство.

Между марксистко-ленинските теоретици и критици на изкуството и социалистическо-реалистическите художници няма и не може да има две мнения по това, че основно изискване за нашите художници, в това число и за нашите литератори, е да ни дават в своите произведения правдата за действителността. Това изискване е основно, общо, принципно и без неговото съблюдаване няма и не е възможен социалистическо-реалистически художествен метод. Това за всички нас е станало почти аксиома.

Същевременно факт е, че ние изискваме също и от нашите философи, журналисти, педагози, правоведи и др. да ни дават правдата за действителността. Никоя наука обаче, а също и никое изкуство, като тръгват от доказани и вече проверени от опита основни положения, които са придобили значение почти на аксиоми, не могат да се задоволят само с тях, да останат само в техния кръг, а трябва да отидат и по-нататък. Това важи напълно и за марксистко-ленинската естетика, за литературната критика и за самото социалистическо-реалистическо изкуство.

Като изхождаме от формулировката, че социалистическо-реалистическото изкуство трябва преди всичко да ни дава правдата за действителността, ние неизбежно се натъкваме на въпроса: а с какво, доколко и защо художествената правда се различава от правдата на научната философска, журналистическа, педагогическа, правоведческа и пр. правда за нашата действителност или, с други думи, в какво се състои същностната специфика на художествената правда, взета не само като правда изобщо, а като правда-красота или, което е все същото, красота-правда.

Във връзка с това пред нас неизбежно изпъква и въпросът: тъй като всяка научна и друга идея, понятие и пр. е на общо основание субективен образ на обективно-реалните неща (Ленин), можем ли да се задоволим с твърдението, че докато научното познание си служело с понятия, изкуството си служело с образи? Всъщност задачата се състои не в това да се отрича основното маркистко-ленинско положение, че и научните понятия са субективни образи на обективно-реалните неща, а да се открие, анализира, определи качествената разлика между научните образи като научни и художествените образи като художествени. А това не може да стане, ако се задоволим също така с твърдението, че изкуството не само отразява, но и изобразява обективно-реалните неща и явления. Механичната фотография и кинорепортаж също изобразяват сетивно-предметно обективно-реалните неща и явления, но не се превръщат поради това в художествено изкуство. За да се превърнат в художествено изкуство, нужно е да отговарят на редица изисквания, които трябва да се изясняват именно от нашата естетика и които в своето диалектическо единство, а не поотделно, обезпечават действителната същностна специфика на изкуството като изкуство.

С други думи, с цялата сила пред нас изпъква въпросът за спецификата на марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика и на самото изкуство. И веднага се натъкваме на въпроса за това, че самата природа и задачи на изкуството, а оттук и на естетиката и на художествената критика нито съществуват фактически, нито са мислими вън от единството на общото, особеното и единичното. Когато се опитаме да определим действителната специфика на изкуството като

изкуство, останем ли само в кръга на общото (на правдата изобщо), ние неизбежно не ще можем да различим изкуството от философията, журналистиката и пр., т. е. да различим правдата изобщо от художествената правда, правдата-красота или все едно красотата-правда. Затворим ли се пък само в кръга на особеното и единичното или индивидуалното, ние лишаваме изкуството от общото (от правдата изобщо), т. е. от неговата познавателна функция и значение, и то неизбежно се превръща в субективистическо, формалистическо, упадъчно, реакционно изкуство.

Спецификата на изкуството като изкуство не може да бъде разбрана и определена, когато си върви по старата линия на раповщината и когато художественото усвоение (познание и изменение) на действителността се отъждествява с научното познание или, което е все същото, когато художественият метод се отъждествява с философския и изобщо с научния метод на познанието.

Но също така, когато на изкуството и на художествения метод се отнема или подценява тяхното дълбоко познавателно, а оттук и действено значение, и всичко се свежда към „творческия" индивидуален стил, почерк и пр., изкуството престава да бъде изкуство в пълния и точен смисъл на думата, художественият метод престава да бъде художествен метод в пълния и точен смисъл на тази дума.

Докато раповщината водеше неизбежно до схематизъм, догматизъм и вулгарен социологизъм в изкуството и в естетиката, отричането на правдата, т. е. на обективно-познавателната функция и значение на изкуството и на неговия художествен метод, свежда изкуството, а оттук и естетиката и литературната критика, до чист субективизъм, формализъм, мистически интуитивизъм и с една дума до отрицание на изкуството като изкуство.

Пред Третия конгрес на Съюза на съветските писатели и пред цялата творческа мисъл на съветските и всички социалистически реалисти и теоретици и критици на изкуството стои задачата за пълното изясняване и решение преди всичко на този основен, принципиален въпрос, а не само на поставения, макар и правилно, въпрос в статията да Дмитрий Еремин в критиката му на позицията на Е. Тагер.

Това е нужно както за правилното по-нататъшно развитие на ленинската естетика, литературна теория и критика, така и за правилното по-нататъшно развитие на социалистическо-реалистическото изкуство в борбата им за осъществяване на самата наша литературна и естетическа програма, задачи и идеали и в борбата им срещу всички и всякакви врагове на марксизма-ленинизма, на ленинската естетика и литературна теория и критика и на социалистическо-реалистическото изкуство.

А трябва да се знае и никога да не се забравя, че нашите врагове не са умни, но са много хитри и лукави. Така например те вземат лозунга „Изобразявайте правдиво действителността", но го насочват към изобразяването само и изключително на някои неизбежни, ала преодолими по същество недостатъци на нашата конкретна дейтвителност. По този начин се получава изопачаване, фалшифициране, карикатура на самата действителност, а това именно е нужно на нашите врагове, макар да издигат лозунга „Изобразявайте правдиво действителността".

Също така те често издигат лозунга „Пазете се от битовизма". „Битовизмът", разбира се, не е наш лозунг, не е наш метод, не е наш идеал. Нашият бит обаче, битът на социализма и комунизма, не е нещо отрица-

телно, а тъкмо напротив — нещо безусловно положително. Нашият бит, социалистическият, комунистическият бит, е прекрасен, пълен с нови, чудесни черти и страни; той е динамичен, непрестанно се развива и проявява тенденции към все по-голямо и все по-всестранно усъвършенстване. Ние не сме и не можем да бъдем „битовисти“. Какво обаче искат нашите врагове? Под прикритие на лозунга „Пазете се от битовизма“ те всъщност искат да ни накарат да отречем великата красота на нашия нов социалистически и комунистически бит, да го очерним, да го оклеветим и в края на краищата да спънем неговото по-нататъшно развитие, да го разрушим и унищожим.

Ние, ще повторим, не сме и не трябва да бъдем „битовисти“, но какво би струвало нашето изкуство, ако в произведенията на нашите художници намираме само отрицание и клевети по адрес на нашия нов, прекрасен за първи път осъществен и имащ блестящи исторически перспективи социалистически, комунистически, революционен и творчески бит? Отговорът е ясен и не се нуждае от по-нататъшни коментарии, още повече, че дори и в най-великите художествени произведения от миналото и настоящето винаги и необходимо съответният бит така или иначе е намирал своето изображение, макар никога истинското художествено творчество да не се е свеждало към „битоописателство“.

Това са различни неща, но нашите врагове съзнателно ги смесват, като се надяват, че с плашилото на „битовизма“ ще могат да ни настроят срещу нашия прекрасен бит и неговите още по-прекрасни перспективи и да ни убедят и самите ние, така да се изразя, да го минираме и да го хвърлим във въздуха. От само себе си се разбира, че те ще има много да чакат и никога няма да постигнат тая своя безусловно реакционна и по самото си същество антикултурна и антиестетическа цел.

Враговете също така, давайки си вид, че се борят против догматизма, схематизма и вулгарния социологизъм в естетиката и в изкуството, издигат хитро и лукаво неотричания и от самите нас лозунг „Разкривайте спецификата на изкуството, развивайте естетиката като естетика“. Те обаче влагат в този лозунг свое, антинаучно и антиреалистическо съдържание. Вече отбелязахме по-горе: какво струва спецификата на изкуството, щом в него отпадне общата социалистическа и комунистическа правда за нашия велик, сложен, динамичен и не лишен от недостатъците на растежа, но прекрасен и с безпримерни перспективи живот?

А какво представлява от себе си действителността? Само онова ли, което в нея е общо? Но още Ленин доказа: общото без особеното и единичното или индивидуалното е идеалистическа абстракция, е субективизъм, схематизъм. Без общото действителността не е действителност, но също така и само с общото тя не е действителност.

Художественият типичен образ, взет като субективен образ на обективно-реалното типично, ако съдържа в себе си само общото, превръща се в схема. Ако пък съдържа в себе си само единичното или индивидуалното, превръща се в субективизъм, индивидуализъм, формализъм, абстракционизъм, мистически интуитивизъм и пр. Това е доказано от нашата марксистко-ленинска естетика, литературна теория и критика.

А накъде ни влекат предложения като онова на Е. Тагер? Е. Тагер ни предлага да изобразяваме общото (правдата изобщо), но да го откъсваме от исторически-конкретното, т. е. от особеното и единичното или индивидуалното. Та нима за Е. Тагер е толкова трудно да разбере, че това не е и не може да бъде наш лозунг? Толкова ли е трудно да се разбере това,

особено като се имат предвид всички без изключение исторически и художествени произведения от миналото и настоящето и по-специално произведенията на великите руски критически реалисти и на социалистическите реалисти?

Но Е. Тагер проявява великодушие към „социалистическия романтизъм“, към изобразяване на действителността, взета в по-нататъшното ѝ революционно развитие. Същевременно той не се запитва кое е онова, което именно се развива революционно. Отговорът е само един — нашата днешна действителност. А тя, нашата днешна действителност, не е нито голо общо (абстракция, схема), нито голо особено и единично или индивидуално. Тя е дълбоко, диалектически противоречиво единство от общото, особеното и единичното, които в своята противополо́жност са дадени в непрестанна диалектическа борба, но които също така са дадени и в диалектическо единство. Забравянето на борбата между противоположностите и подчертаване само на единството не е материалистическа диалектика. Но също не е никаква материалистическа диалектика подчертаване само борбата на противоположностите и забравянето на диалектическото им единство, което понякога, според самия Ленин, може да стигне до диалектическо, никога обаче не и метафизическо съвпадение.

Общото диалектически преминава в особеното и единичното или индивидуалното, но също така особеното и единичното или индивидуалното носи дълбоко в себе си природата на с в о е т о общо, или в случая на общото в н а ш а т а конкретна днешна и бъдеща действителност.

До къде ще стигнем, ако тръгнем наистина по пътя, който ни се сочи от Тагер? Ясно е докъде ще стигнем: от марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика и от самото социалистическо-реалистическо изкуство няма да остане нищо. А на това, разбира се, ще ръкоплясказ именно нашите заклети и смъртни врагове — всевъзможните ревизионисти, антикомунисти и антиленинисти.

При това не по-малко важно е, че Е. Тагер не говори за революционна р о м а н т и ч н о с т, за елементи от р о м а н т и к а в социалистическия реализъм, а говори за „социалистически р о м а н т и з ъ м“. Всъщност, ако някой студент на изпит по диалектически и исторически материализъм заяви, че диалектическият и историческият материализъм съдържат елементи от идеализъм, Е. Тагер ще трябва да му пише кръгла двойка. Ние сме за индивидуалността, но не за индивидуализма, за идейността, но не за идеализма, за релативността, но не за релативизма, за субективността и обективността, но не за субективизма и обективизма, за романтичното начало или за романтичните елементи в социалистическия реализъм (който именно защото е социалистически не може да не взема предвид, както казваше Горки, наред с миналата и с днешната, също и бъдещата действителност), но не за р о м а н т и з м а. Разбира се, имало е, има и сега прогресивни романтици, които в развитието си постепенно минават върху позициите на социалистическия или критическия реализъм, органично съчетан с елементи или моменти на прогресивна романтика. Но това е едно, а ако тръгнем по сочения от Е. Тагер път, ще трябва да заговорим не само за социалистически романтизъм, но и за социалистически импресионизъм, социалистически футуризъм, социалистически екзистенциализъм, социалистически абстракционизъм и т. н. Това ли иска Тагер? Нататък ли иска той да ни поведе? Разбира се, това е изгодно за нашите врагове, но тъкмо за-

това пък ние никога няма да тръгнем по този път. И всички опити да ни убедят да тръгнем по него ще останат напразни, както това се доказва и от самото развитие на самото социалистическо-реалистическо, с органични елементи или моменти на социалистическа революционна романтика изкуство.

С две думи: в случая по тези конкретни въпроси прав е Дмитрий Еремин, а не Е. Тагер. Ние не се съмняваме, че допуснатата и явно неправилна „поправка", извършена от Пленума на Съюза на съветските писатели на уставната формулировка за социалистическия реализъм, ще бъде коригирана от Третия конгрес на Съюза на съветските писатели. Но това едва ли може да бъде цялата грижа на конгреса и на социалистическо-реалистическата естетика, литературна теория и критика, както и на цялата социалистическо-реалистическа литература.

Уставната формулировка беше и е правилна и тя изигра велика положителна роля, доказателство за което са всички ония атаки, на които тя бе подхвърлена от нашите врагове, но на които атаки, за съжаление, както справедливо отбеляза и Дмитрий Еремин в своята статия, се поддадоха и някои, иначе добри наши теоретици, критици и писатели — съветски и наши.

II

Не мога да не се спра, макар все така общо и съвсем накратко, и върху статията на Б. Брайнина, поместена в същия брой на „Литературная газета" и посветена на въпроса за „критиката и критиците". В тази статия също така има много ценни мисли, особено що се отнася до някои организационни и други въпроси, които авторката навреме и смело повдига, като прави правилни предложения за тяхното решение. Има обаче както в тази статия, така и в други подобни статии някои мисли, на които тук ще трябва да се спрем. Думата е за следното.

Стана някак си мода, и то не само в СССР, да се казва и „доказва", че задачата на марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика се състои главно и дори едва ли не в правилното наблюдаване, анализиране и обобщаване на самите литературни факти, и то не толкова от миналото, колкото от настоящето.

Никакво съмнение няма и не може да има в това, че литературните факти трябва да се знаят, да се анализират и да се обобщават. Иначе няма марксистко-ленинска естетика, литературна теория и критика, а няма също и социалистическо-реалистическо изкуство. Това за всички нас е също така аксиома.

Но също така ние няма да бъдем нито истински марксистко-ленински научни и литературно-критически работници, нито социалистическо-реалистически писатели и изобщо художници, ако се задоволим с тази аксиома, взета в този обобщен вид, и не си поставим някои въпроси, като например следните.

Преди, по време и непосредно след Великата октомврийска социалистическа революция Плеханов и Ленин наблюдаваха, изясняваха и обобщаваха едни и същи исторически (икономически, социални, политически, културни и др.) факти. Известно е обаче, че Плеханов по такъв начин ги наблюдаваше, изясняваше и обобщаваше, че стигна до отрицание на предстоящата и извършила се Велика октомврийска социалистическа революция, докато тъкмо обратно — Ленин гениално предвидя целия характер и ход на революцията, обобщи всички факти в

своята марксистко-ленинска революционна теория, стратегия и тактика и не само предвидя, а извърши с помощта на партията, мобилизирала огромните трудещи се градски и селски маси, самия велик исторически революционен преврат, който разкри най-новата и най-велика ера в цялата история на човечеството.

Нещо повече — още дълго преди да се извършат следващите народнодемократически революции, Ленин предвидя гениално, че те по съдържание, по същество, ще бъдат социалистически революции, ще вървят по пътя, очертан от Великата октомврийска социалистическа революция, но че всяка от тях ще внесе известно разнообразие във формите, темповете, мащабите и пр. на революцията и на социалистическото строителство, съобразно с конкретните условия и задачи на всяка отделна страна.

Ако Ленин беше разсъждавал чисто индуктивно или пък чисто дедуктивно, той не би могъл нито да предвиди характера и хода на Октомврийската социалистическа революция и на последвалите я народнодемократически революции, нито пък би могъл да създаде партия от нов, революционен тип, която да възглави революционните маси и да извърши начело със самия Ленин великия октомврийски революционен преврат.

Ленин не пристъпи към обобщаването на фактите от позицията на локовската „табула раза“, нито пък от позицията на разните ревизионистически, буржоазни и други предразсъдъци, предубеждения, реакционни възгледи и пр. Той изхождаше от великото учение на Маркс и Енгелс, което самото бе закономерен продукт и обобщение на цялото дотогавашно обществено, научно и културно човешко развитие, приложи творчески това учение в условията на империализма и пролетарските революции и го развя по-нататък именно върху основата на новите исторически факти и задачи.

При това Ленин учеше, че практиката, следователно и фактите във връзка с цялата пролетарска революционна и строителна практика, са безкрайно разнообразни, че всеки предмет и явление имат безкрайно много страни и че дали ще обърнем внимание на някои от тези страни или черти, а на други няма да обърнем внимание, това, без да означава отричане на тяхното обективно съществуване и познаваемост, се определя пак от самата практика, която по тоя начин играе роля не само на основа или изходен пункт, на крайна цел и критерий на познанието, но и на негов определител.

Литературните факти са безкрайно много и безкрайно разнообразни. На всички ли без изключение марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика, а също и самото социалистическо-реалистическо изкуство могат и са длъжни да обръщат внимание? Но тогава биха се оказали невъзможни и нашата естетика, литературна теория и критика, и самото социалистическо-реалистическо изкуство. Те биха били превърнати в чисто емпирично, вулгарно индуктивно „сумиране“, „изясняване“ и „обобщаване“ на безкрайно многото факти в безкрайно дълъг срок от време и при безкрайни усилия, с които ние всъщност нито разполагаме, нито имаме нужда да разполагаме при даденото днешно конкретно състояние на нашата действителност, наука и изкуство.

Без факти няма нито наука, нито изкуство. Само с факти, с голи факти, емпирични факти, фо-

тографски заснети факти също така няма нито наука, нито изкуство. Фактите се нуждаят от теоретическа позиция, от научен и художествен метод на сумиране, изясняване и обобщение. Същевременно пак фактите са, които ни задължават и ни дават възможност теоретическите позиции, от които ние ги събираме, изясняваме и обобщаваме, да бъдат при наличие на нови факти и задачи творчески развити по-нататък, творчески усъвършенствувани и издигнати на нов, по-висок етап. Тъкмо така постъпи Ленин със самия марксизъм, като върху основата именно на новите факти и задачи в епохата на империализма и пролетарските революции не само го защити от всички и всякакви ревизионистически и други изопачавания и „критики“, но и творчески го разви по-нататък, издигна го на нов, ленинski етап, на който го намираме и сега.

Разбира се, има теория и теория. Нашите врагове обаче не пропуснаха и този случай, като хитро и лукаво издигнаха лозунгите против „гносеологизма“ в естетиката, литературната теория и критика, против „абстрактното“ научно и художествено мислене, за чисто конкретно научно и художествено мислене. И в този случай, за съжаление, някои наши научни работници и писатели платиха известен данък в справедливото си увлечение в борбата против всеки догматизъм, раповщина, вулгарен социологизъм и пр. Но те в увлечението си често прескачаха допустимите граници и така абсолютизираха и фетишизираха своите изисквания против „теоретизирането“, „гносеологизирането“ и „абстрактното мислене“, че в случая се получи онова, за което правилно говори Дмитрий Еремин, т. е. доведена беше до абсурд правилната сама по себе си мисъл за борба срещу пустото, безплодно, схематично, метафизическо „теоретизиране“. И се оказа, че някои не виждаха как заедно с водата изплискваха от коритото и бебето.

На състоялите се напоследък конгреси на ККП, БКП и ЧКП ролята и значението на марксистко-ленинската теория като основа на цялата наша революционна и социалистическо-строителска практика бяха изтъкнати и подчертани по най-недвусмислен и категоричен начин. И понеже югославските ревизионисти (и не само те) често обичат да ни обвиняват в „прагматизъм“ и „практицизъм“, др. Н. С. Хрушчов в приветственото си слово на VII конгрес на БКП, като доказа, че именно югославяните страдат от практицизъм, тъй като те са ревизирали, изопачили, отрекли основните теоретически положения на марксизма-ленинизма, подчерта, че успехите на нашата социалистическо-строителска практика, постигнати върху основата на творческото приложение на марксистко-ленинските теоретически положения, самите се явяват не само потвърждение на марксистко-ленинската теория, но и нейно по-нататъшно творческо развитие именно чрез постигнатите практически резултати и победи.

Това е наистина чудесна мисъл.

Ясно е, въпросът не е така прост, както се струва на някои естетически, литературно-теоретически и литературно-критически работници, които освен литературните факти не виждат нищо друго, не търсят нищо друго и смятат, че по пътя на простата вулгарна индукция и „обобщение“ могат наистина творчески да развиват по-нататък марксистко-ленинската естетическа наука, литературна теория и критика, а също и самото социалистическо-реалистическо изкуство и художествен метод.

Нужна е и тук ясна и последователна докрай борба както против вулгарния емпиризъм, така и против метафизическия логицизъм, т. е. както

против прагматизма, така и против метафизически абстрактното и наистина без полезно и вредно „теоретизиране“, „гносеологизиране“ и пр.

Във връзка с това нужно е също, когато говорим за естетиката в смисъл на обща теория на изкуството, за литературната теория в смисъл на специална естетическа теория и за литературната критика, да не ги отъждествяваме абсолютно и метафизически и да не предявяваме например към общата и специални теории на изкуството всички ония изисквания, които предявяваме и сме длъжни да предявяваме към литературната критика. И обратно, разбира се. Да не забравяме, че знаменитата дисертация на Чернишевски, написана в органична връзка с неговите литературно-критически работи, представлява от себе си теоретико-естетическо научно изследване, а не конкретна литературно-критическа статия или рецензия. Също обаче не бива да забравяме, че нашите конкретни литературно-критически статии и рецензии не биха имали никаква практическа и теоретическа стойност, ако те са изобщо откъснати от основните положения на марксистко-ленинската теория на изкуството (естетика), ако им противоречат коренно и т. н. За съжаление, напоследък това някак си се забравя, не се оценява по достойнство и се получават досадни недоразумения, от които нито нашата естетика, нито нашата литературна критика, нито нашето социалистическо-реалистическо изкуство имат и могат да имат някаква полза.

В том I на своя последен труд „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“, говорейки за известната дискусия на реализма в световната литература, проведена от Литературния институт при АН на СССР, си позволих да отбележа, че в докладите и изказванията на тази дискусия се съдържат много сами по себе си интересни и ценни факти, че са направени редица изследвания, изяснявания и предложения, но че цялата дискусия има един основен порок: липсва ѝ ясна и здрава марксистко-ленинска логико-теоретическа основа. И тъкмо поради това тя всъщност постави, но не реши основните въпроси на реализма в световната литература.

Не е достатъчно да се кълнем във вярност на великата марксистко-ленинска теория, а трябва здраво да я изучаваме и, което е по-важно, правилно да я използуваме при самото изясняване и обобщаване на новите факти и по този начин да я развиваме творчески по-нататък. Но това в никой случай не може да стане, ако се поддаваме на внушенията на нашите съзнателни или несъзнателни врагове и фетишизирайки фактите, абсолютно и метафизически отричаме или подценяваме теорията, логиката, научното абстрактно мислене.

Струва ни се, че това е също един от големите въпроси, на които, както самият III конгрес на Съюза на съветските писатели, така и откритата в „Литературная газета“ предконгресна трибуна трябва да дадат своевременен, ясен, точен и по възможност пълен отговор.

Така ние всички достойно ще се подготвим да посрещнем III Всесъюзен конгрес на Съюза на съветските писатели. Всички условия са налице той да стане наистина исторически конгрес с трудно оценимо значение не само за съветската литература и писатели, но и за литературата и писателите в социалистическите страни, а също и за цялата световна прогресивна литература и писатели.

☆

НЕИЗВЕСТНИ ЗАПИСКИ НА П. Р. СЛАВЕЙКОВ ОТ РУСКО-ТУРСКАТА ОСВОБОДИТЕЛНА ВОЙНА — 1877-1878 г.

Освободителната руско-турска война през *1877—1878* г. беше посрещната от нашия народ с безкрайна радост и дълбока признателност. След ужасния погром на Априлското въстание от гърдите на покрусения народ се изтръгна въздишка на облекчение. За неговата свобода идваше да пролива кръвта си великият славянски, руски народ.

И този път, както и по време на Кримската война, големият народен поет и борец за българска национална независимост и свобода Петко Р. Славейков е в първите редици на борбата, в помощ на руските освободителни войски.

В очакване на войната Славейков пише бунтовни песни, съчинява стихотворения за посрещането на русите-освободители, подготвя учениците си да ги пеят. Той държи вдъхновена реч пред гражданите на Стара Загора в деня на Кирил и Методий и безстрашно, пред очите на турците им казва да очакват свободата, която ще дойде от изток; води упорита борба със старозагорските чорбаджии, организира сърдечно посрещане на руските освободителни войски в града.

Петко Р. Славейков оказва всестранна подкрепа на руските войски. Той е храбър борец. Участвува в най-опасните битки. Това личи не само от спомените на руските офицери и военни дописници, които са работили с него, а и от обнародваните тук кратки бележки, по които по-късно поетът има намерение да напише спомени за Скобелев. От тези материали може да се заключи, че за Скобелев Славейков е бил не само обикновен боец, но нещо повече — войсководец. И наистина Петко Славейков не само начертава пътя, по който руските войски са преминали Балкана през Химитлийския проход, за да обходят турците при Шипка, но той сам превежда войски през прохода.[1] Никой по това време не е бил в състояние така както Славейков да познава всяка пътека през Балкана, населените места, хората, които живеят там, реките, даже и най-незначителните извори.[2] Както знаем, Славейков през целия си живот е работил върху своя географски речник на България, който изгорял почти готов за печат при опожаряването на Стара Загора. За тази цел Славейков дълги години е проучвал най-внимателно всички селища, пътища, проходи, пътеки и реки в България и особено около Стара планина. Това именно му е дало възможност да определи с такава научна точност победоносния път, по който ще трябва да мине горещо очакваната, възпяваната от него руска освободителна армия.

Чудно е наистина, че този многозначителен факт не е бил използуван досега при опитите художествено да бъдат претворени тези исторически събития. Например преди няколко години беше създаден филмът „Героите на Шипка“, в който бяха пресъздадени тези забележителни дни. Колко по-силен и вълнуващ щеше да бъде онзи момент от филма, в който войската на „Белия генерал“ преминава стръмните и непроходими пътеки на Балкана, ако за неин водач беше показан побелелият вече български народен поет и велик

---

[1] Вж. Д. Косев. Петко Р. Славейков — обществена и политическа дейност. Год. Соф. Ун. кн. 2, 1949, том XIV.

Св. Славейкова. П. Р. Славейков през Освободителната война (1877-1878 г.), сп. Септември, 1957, кн. 7, стр. 171.

[2] В архива на поета се намират няколко скици на проходите през Стара планина, които Славейков е рисувал по това време.

патриот Петко Славейков! В никой от музеите у нас, където е показан този героичен момент от легендарната битка за нашето освобождение, не се споменава за дядо Славейков. А какво голямо възпитателно значение за поколенията има този факт, разказан така живо и вдъхновено от руския военен дописник Немирович-Данченко: „Всичкият блясък на Славейковата деятелност се показа — разказва той в своите дописки от самия фронт — при преминаването на Балкана през декември *1877* г. Тук Славейков работеше един за стотина, и не знам що бихме сторили ний без него. Той ни донасяше маса сведения за положението на турските отреди по Балкана. Уреждаше цели чети, които отиваха там и изучаваха турските позиции. По целия път на Скобелевия отред той отстраняваше множество пречки свързани със снабдяването и с всичко необходимо почти на две дивизии и половина. . . И само тогава намери работата си за свършена, когато ний преминахме Балкана и бихме турците при Шейново. Аз помня този момент от победата, когато войските на Скобелев застанаха пред редутите препълнени с трупове, когато от единия край на бойното поле до другия гръмна такова ура, за каквото не могат да дадат понятие никакви паради.

При Скобелев, светнал, със сълзи, щастливи сълзи на очи дойде Славейков:

— Шипка е свободна! Шипка е свободна!“

След това Славейков придружава Скобелев до Одрин, присъствува на едно нощно сражение и поражение на башибозуците между Харманли и Хасково. В обнародваните тук бележки се дават някои данни именно за този епизод от войната.

Докато с княз Черкаски Славейков не е можал да се сближи интимно до края на съвместната си работа, поради това че последният гледал с недоверие на демократическите възгледи и произход на българския поет, то „Белия генерал“ го е оценил по заслуга, както това често се случва, когато в живота се срещнат двама необикновени хора. Той често казвал: „Не зная що бихме сторили без Славейков“. Скобелев не само ценел заслугите на българския патриот, но се вслушвал в съветите му, задържал го при себе си до края на войната. „Той е велик патриот и драгоценен помощник“ — казвал легендарният освободител на Плевен.

В помощ на руските войски е била и така наречената тогава българска народна милиция. Тя се е състояла от въоръжени отреди, образувани главно в градовете. Тя е пазила реда в току-що освободените градове, охранявала е пътищата, унищожавала е турските затворнически центрове от ненадейни нападения, събирала сведения за противника. Един от първите български градове, в които е била създадена народна милиция, е Стара Загора. Там тя е наброявала *600* пехотинци и *80* конници. Създател и ръководител на тази милиция в града е Петко Славейков .

Освен като опитен и храбър воин през Освободителната руско-турска война Славейков се е проявил и като талантлив, необикновено смел и съобразителен разузнавач. Той е организирал цял отред от „съгледвачи“ — както тогава народът е наричал разузнавачите в помощ на руската армия.

Като разузнавач Славейков е бил незаменим. Още в своята младост, по време на Кримската война, той е вършил такава дейност, за което бил удостоен със специална грамота. В руско-турската освободителна война той е имал възможност да прояви блестящо тези свои качества. В разгара на най-ожесточените боеве той, преоблечен в турски дрехи, е достигал до неприятелските позиции. Благодарение на това, че е знаел отлично турски език и е имал необходимото хладнокръвие, познавал е всички обичаи и слабости на турците, Славейков е успявал да събере най-ценни сведения от самите турски войски. Той отлично е познавал всички населени пунктове, през които минавали, знаел е къде населението е чисто българско и къде турско, предвиждал е всички възможни опасности, изобличавал е и е обезвредявал турските и гръцки шпиони, които кръстосвали местността.[1]

---

[1] Вж. писмо на П. Р. Славейков до генерал Скобелев от 2. II. 1878 г. [Военно-учр. арх., отд. II, д. № 748, стр. 461].

По всяка вероятност Славейков успявал да привлече повече проводници-доброволци, отколкото е било необходимо, и може би те, в горещото си желание да помогнат, понякога са досаждали на Скобелев. Това означават вероятно думите на Скобелев: „Надоели мне твои братушки, Соловей!“ — записани от Славейков в неговите ръкописи.

Живописен образ на народния поет от тези забележителни, исторически дни ни дава пак Н. Данченко. Един августовски ден, разказва Н. Данченко, той стоял с полковник Скобелев на един балкон над Янтра. От Шипка, дето се водели непрекъснати боеве, до тях достигал грохотът на сражението. Виждал се пушекът на тясно очертания конус на връх Св. Никола. На гърбавия мост пред тях се показала „твърде оригинална група“. „Малките“, пише той, от турска порода кончета пъргаво тупуркаха към нашия бряг и дрънкаха със звънчетата. . . На някакви си червени седла седяха прегърбени няколко българи — облечени, макар да беше много топло, с къси кожухчета, овчи калпаци и своеобразни чешири, които тясно обвиваха краката, а горе от пояса до коленете висяха като чували. Конниците седяха, според местния обичай, със свити колене и високо вдигнати стремена. На гърбовете си имаха цели арсенали, на пояса ятагани и пищови.

— Слава Богу! Най-сетне! Оцеля! — скочи седящия до мене полковник Скобелев.

— За кого говорите?

— За Славейков! Видите ли, ей оня що върви напред?

— Кой, Славейков Петко ли, известният писател?

— Прибавете при това честният гражданин и голям патриот. Такива като него в България са само двама-трима. Всичката интелигентска младеж тук е порасла под негово влияние.

Беше ми много любопитно да видя тази в най-висока степен енергична и славна в земята си личност. Оригиналната кавалкада, придружавана от цяла тълпа българи, от които всеки искаше да се ръкува със Славейков, влезе най-сетне в двора на нашата къща...“ След малко и самият Славейков идва при тях. „Пред мене стоеше здрав, нисък българин с побелели коси, кръгло лице, от което забележително умно и съсредоточено гледаха големи сини очи. На почернялото от слънцето лице нямаше бръчки, макар че Славейков имаше повече от *50* години. Устните му бяха весело засмени.

— Откъде?

— Право от Средна гора. Пътувахме цяло денонощие.

Умора не се забелязваше. . . Същия ден вечерта Славейков пак изчезна с четата си. Излезе, че той отишъл към Ямбол, Гузово и Селци откъм Трявна.“

Особено впечатление направило на Н. Данченко това, че Славейков, който сам изгубил всичко в пламъците на Стара Загора, нито веднъж — както правели някои — не упрекнал русите в лекомислие, задето преминали Балкана и оставили незащитени „живущите там християни“.

„— Велики дела не стават без велики жертви. Само оня народ може скъпо да цени свободата си и да я защищава, комуто тя е излязла скъпа — казвал той, който лично загубил всичко. . .“

В тези забележителни дни Славейков развил голяма дейност във връзка с организиране на продоволствието, набавяне на облекло за войската. В едно писмо[1] до ген. Скобелев, писано на *24* януари *1878* г. от Люле Бургас, Славейков му съобщава, че е набавил с много големи усилия осемстотин чифта цървули, изпраща също *1800* хляба. Изглежда обаче, че тази работа е била най-трудната за него, защото не е била по нрава му. „Аз Ви моля, пише той в същото писмо, да ме освободите от тази не съвсем за моите способности служба, това ще ме убие!. . . Аз Ви моля да отмените тази моя длъжност. Умирам от скука в този циганski град!“

[1] Военно-учред. арх., отд. II, д. № 5748, стр. 419.

Като председател на градския съвет в Стара Загора след нейното освобождение Славейков работи денонощно, неуморно. Той организира местната милиция за борба, убеждава русите в необходимостта да бъдат обезоръжени всички турски семейства в града, особено големците, да бъдат изселени някои от тях, в които се съмнявал, че вършат шпионска дейност. Русите не обърнали внимание на тези негови съвети и сбъркали. Ето какво си спомня за това време сам поетът: „Още докато първата радост и първото възхищение бяха в силата си, настанаха тъмни и мрачни дни за Стара Загора. Към нея се бяха упътили дивите пълчища на Сюлейман - паша, които приближиха града. Руските сили бяха незначителни, но надеждите бяха поне да се удържи Стара Загора, доде додат на помощ други войски.“

Славейков не само е схващал положението, той непрекъснато е биел тревога до последния момент. Настоятелно, тревожно е искал помощ от руското командуване. Това личи и от две неизвестни негови писма.[1] „Ваше превосходителство, пише той до главнокомандуващия руската войска на *8* юни *1877* г., извинете, церемониите между нас сега са невъзможни. Моля Ви изпратете ни подкрепление!“ По-долу той съобщава, че има сигурни данни, според които в най-скоро време градът ще бъде жертва на вбесените турски пълчища, ако веднага русите не изпратят подкрепление.

Въпреки че предвиждал каква ще бъде участта на Стара Загора, Славейков до последния ден, до последния час бил на своя пост. Дори в момента, когато турските пълчища навлизали в града, той, като запазил пълно самообладание, продължил работата си. Яхнал красив червен кон, подарен му от русите, Славейков поел командуването на създадената неотдавна от самия него градска милиция. Но положението било неудържимо. Той се заел с евакуирането на жените и децата. Сюлеймановите пълчища вече били в града. „Аз направих всичко което можах да спомогна за удържането на града, пише той в своите спомени, и в старанията си бях забравил и домашни, и всички книжовни съкровища, които стояха натрупани в къщи. . . Когато всичко около мене беше гръм и дим, врясък и писък, плач и рев, когато войските се отдръпнаха от позициите си и почти всичко живо беше излязло извън града, аз, един от последните, възседнал на кон, обърнах гръб и се отправих към дома си. По мене вече летяха турските куршуми и краищата на града, от гдето настъпваше неприятеля, издигаха големи пламъци във въздуха. Всяка минута бавене беше смърт.“

Незабравимо впечатление е направило на поета старозагорското клане. Той бил потресен от великото народно страдание. Най-горещо желание до края на живота му останало да възпроизведе тези събития. Това обаче не му се е удало въпреки отделните опити.

В записки от 1882 г. той пише: „В разстояние на пет години няколко пъти се залавях да напиша нещо в спомен на ужасната катастрофа в Стара Загора, на която бях донейде очевидец, свидетел. Искаше ми се, ако бе възможно тъй както аз гледах това с очите си, да можех така нагледно да го представя и пред очите на другите т. е. да напиша една от най-ужасните драми каквито са станали в светът и в наше време, но колкото са опитвах не можех да изпълня желанието си и да постигна целта си. Прескръбното впечатление произведено на мене от жалостното събитие, печално-горестното възпоменание на сърцето, раздирателните сцени тъй живо са ме вълнували и вълнуват и сега, щото никак не мога да са отложа и да са спра над едно събитие, което мога да представя художествено-прочувствено . . .“[2]

В онези тежки минути поетът е записвал имената на убитите, редица опасни случки, намерил е дори време да води, макар и кратък, дневник. Като знаем колко малко спомени има написани от очевидци на тези събития, и още по-малко, почти никакви, написани в самия разгар на сраженията, този неизвестен дневник, воден от Петко

---

[1] Виж. Учр. арх., отд. II, д. № 5131, стр. 8 и .
[2] Арх. П. Р. С., папка VIII, тетрадка и 3.

Р. Славейков, добива още по-голяма цена за нас. В него поетът е нахвърлил бързо, на един дъх събитията през деня, събития, които после ще станат светли страници на българската история, на руско-българската дружба. До посрещането на генерал Столетов в Стара Загора се редят ужасните картини на башибозушките кланета, до редовете изпълнени с мълчалива, беззаветна народна мъка, когато четем как майките оставят по пътя децата си или как четиринадесетгодишният Пенчо тича след баща си, който бил хванат от башибозуците и вика „бащице!, бащице!“, следва първото, може би, описание на Шипченската епопея, на отбраната на село Османица или на защитниците на българското знаме в Стара Загора. Толкова голяма е вярата в непобедимостта на „братушките“, че населението напуща Стара Загора дори когато тя е обградена от редовна турска войска „защото повечето бяха в надежда че градът вече е руский и неможе да с завземе от турците“. Със затаен дъх следят българите ходът на руската армия. Ако тя претърпи неуспех за робите няма да има пощада, турците „ще изсекат цялото българско население“.

Въпреки че тези събития са описани сухо, фактологически, все пак те носят със себе си атмосферата на онова незабравимо време, от тях лъха мъката, признателността и героизмът на един народ, събудил се от петвековно робско тегло.

*

СПОМЕНИ ЗА СКОБЕЛЕВ

На първий път не ми каза нищо. На втори път Духонину заръча да ми направи колкото може по-добро свидетелство. Трябва да бъдем каза искрени, аз колкото съм бил като войсководец, той бил като. . .

Като да тръгнем от Ески Загра скарахме се за проводниците: — „Надоели мне твои братушки, Соловей!“

На Харманлий бръснех са, търсил Скобелев, заминал, отишел. Аз, недобръснат отидох. Вечерно време беше. Какво приказвахме. За Сюлеймана. Тези, които гръмнали и убили пряпорщика млъкнаха. Аз казвах—не е Сюлейман, но други, други. Седе епце и като щеше да си отиде остави Панютина да варди и аз да съм при него. Утре да отида да искаме предаваньето им, и ако не са предадат да ги удари. Останахме с Панютина. Какво приказвахме: — „Недей ходи!“ — „Ще ида!“ — Ходих, не ме приеха. . . какво ми казаха — ако да не съм българин щели да с предадат, но сега не ся предават, защото русец немахми да пратим. Аз с'мене имах двама руси войници сал, но те не ги прифанаха за същи руси. Отидох да ги уверя. Казах на Панютина какво ми казаха и кои бяха —„не ходи каза, аз ще им дам да разумеят какви сме.“ Аз отидох да търся Скобелев . Беше си полегнал. Чух топовете като загърмяха. Скобелев стана. Какво е това? Разказах му как е била работата и как чакат да им занеса хабер. Той са устани. Аз отидох да позаспя. Той ма непопита. Кога е приел известие отишел и заръчал да ида да прибера децата. На две да ги разделя. Като станах, доде намеря гражданите да им кажа и да настанят место, стана вечер. Заминах.[1]

ЗАБЕЛЕЖКИ ПО НАСТОЯЩИТЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ В ЕСКИ-ЗАГРА

Юний — *15—20 1877* г.

В туй време ставаше битката в Казанлъшко поле между русците и турците, които [бяха] разбити съвършено. Останалите войскари ся връщаха в Стара Загора голи, боси, гологлави и съвършено отчаяни и като нямаха и оръжието си ги изпровождаха в Ески Загра гдето щеше да стане голяма битка.

Юний *28—30* — Турското население в града ся приготовляваше да сече българското население, което безоръжено трепереше от страх.

[1] Арх. П. Р. С., папка 13, тетрадка 5, лист 7.

Юний *1*-ий — Дохожда един турчин в конака и казва, че биющите се на Казанлък не били русци, но комитаджии българе и потвърдили казването си с абата на едного българина, когото убил в лозята. В това време избира ся градска особенна комисия от българе и турци за да разгледат убитите турци в селото. . . два часа на север, дали са от българите убити, или от московците и ако би ся намери, че са убити от българите, непременно трябваше да изсекат българското население, но работата излезе неистинна.

В същий ден българите провеждат тайно посланници до руската власт в Казанлък, да известят бедственото положение на гражданите българи.
1877 — ю л и й *12*-и й — Забележителен беше за българското население в Ески Загра денят на *12*-ий юлий. Часът около *5—6* ся зададе руската авангардия откъм Дервентък и като наближи града спря се вън в местото наречено Бадемлик. Изведнаж екнаха клепалата из четирите ъгли на града в знак на посрещание, почти цялото българско население излезе на посрещание, като принасяха разни дарове. Подир малко пристигна и генерал Столетов с конницата и след като са [даде] заповед да се сберат оръжията от турското население, починаха си малко и после влязоха тържествено в града, придружени от военната музика и от множество народ. Отидоха в черквата св. Богородица в Акарджа и след като стана молебствие за царя и войнството му, обиколиха града и ся настаниха в лагера извън града. Турското население ако и поклонено не стоеше мирно, затворени в къщята си правяха пакост, затуй привременната градска комисия имаше най-вече главоболия с нареждание и установение реда в града, освен това и да сбира войници и заптиета. Конницата която се събра от гражданите отиде на помощ на българските села из каазата, които станаха плен и пожар от турците и черкезите, а който са е отървал избягал в града и улиците са били толкоз напълнили от коля и хора, щото мъчно можеше да се разминават хората. Плахът на селяните се предаде и на гражданите, които зеха да ся безпокоят, а други да се приготвят за бягание. Такова беше кратковременното царувание на ески загренци, когато на *18*-ий юлий вечерта сформираната войска от Ени Заарската разбита войска от Черна гора дошла през Деде Агач и може би една част от Цариград дошла, са установяваше около Карабунар, *6* часа на юг от Стара Загора и тамо чакаше да посрещне силните удари на славянската войска, когато съгледатели-турци из града как сполучиха да ни избягнат, известиха турската войска при Кара Бунар за малобройната руска войска в Загра, а с туй са подаде голяма дързост на турците да пристъпят към града. През нощта срещу деня на битката, запалиха *4* български села, които са наблизо до града. Сутрин[та] *19*-ий юлия часът *4* по турски са разпоредиха на военен строй и двете неприятелски сили. Турските на брой както ги казват *10,000* с *25* топа имаха за коминданти англичани и бяха разделени на три части. Батареята им беше разположена на могилата Берске-тека и държеше Чирпанский път; втората част, която беше и повече, държеше пътят за Сеймен и беше разположена във вид на ъгъл; а третята им част която състоеше от конница, държеше лявото им крило и беше затулена зад Муратлийската кория.

Руската войска състояща от *3* хиляди българи казаци и от хиляда конница русци, беше разделена на четири отделения настанени по лозята около града и имаха добра позиция. Като ся наближиха неприятелските сили до един час разстояние, започна гърменето на топовете (то бе на *19*-ий юлия во вторник) и на пушките и ся продължи около два часа. В това време някои от жителите ся изнасяха и то повечето от селяните придошли в града и бягаха към Казанлък, но повечето бяха в надежда, че градът вече е руский и неможе да ся завземе от турците и то бе докогато видяха явно опасността. Защото казаците, насилени от множеството неприятелска войска, по заповед на началниците си, зеха да ся оттеглят и неприятелите наближиха града до толкоз, щото куршумите и гюлетата падаха в града. Уплашеното население търти на

бяг, кой где ся намери, кой как свари и кой как можа да отърве душа. Много синове оставиха майките си, много бащи децата си. Всички тичаха към горния край на града, а турското население не преставаше през това време да стреля от прозорците на къщята си връз бегающите българи, а градът отдавна вече беше почнал да дими от южна страна (именно табаханата) запалена според едни от турците, според други от русците. Които свариха — избягаха, които не — бяха заобиколени от турската конница, която като изтика към Дервентът-руската, пресече пътят на бегающите. Останалите българи в града — деца и старци в първий ден на завземането на града колкото ся изпречиха пред очите на свирепите зверове, бидоха жертва на свирепостта им, и на вторий ден казват, че са спряло клането от английските комендanти, но се оплячкосало всичко що е българско, а остатъкът изгорело. След това турците сами са върнали в прежното си становище — на Кара Бунар, види ся, да избягнат удара, който бе готов да им нанесе генерал Гурко от към Ески Загра с *8* хиляди руска войска.

На *24*-ий юлий Ески Загра ся завзема изново от руските войски, но без да ся бавят много ся оттеглюват.

На *25* същий месец, Казанлък по заповед на руските власти биде изпразнен от християнското население, което заедно с загренското ся настаниха по Шипка, Габрово, Дряново, Трявна, в Търново и по колибите.

На *25* юлий *400* души конница от черкези преминава Дервентът и горят селата... и като искали да запалят и Казанлък намират ся ненадейно обиколени от руска конница, която ги избива до крак...

Превземането на Търново станало с четири жертви...

Пет хиляди турска войска с *15* топа била установена на табии в баира и само *300* души руска войска разделена на няколко части с... топове задала се изведнаж около града и срещу многобройните турски топовни гърмежи, руските отговориха с пет и това бе доста да пръсне всичката войска, която се разбягала кой накъдето може, като си оставиха всичко.

Според разказването на самите руски войници, свирепствата на турските войници в Ески Загра са били твърде жестоки, отвратителни и съвсем безчеловечни: Раненните славянски ратници биваха умъртвени по най-низък начин, след като им отрязвали на кръст ръцете, краката и тайните удове, които им ги туряли в устата, отрязвали най-после главите им.

Стефан Хаджи Георгов излезал до Бадемлика за да бяга, но като видял, че няма фамилията му, върнал се да я прибере, но късно беше защото турските войски били навлезли в града а те се затворили в къщи гдето навлезли башибозуци и черкези и като намерили Стефана заедно с Ивана, слугата на Хаджи Савовица, заповядали на Стефана да излезе от избата, той гръмнал против тях и те го насекли на късове, но слугата неможли да видят и сполучил да побегне и да каже тези случки.

Същий Иван приказва че господарката му Хаджи Савовица, заедно с момчето си Георгето са починали, а с тях наедно и Стефаница и момичето й. Хаджи Георговата фамилия била ся затворила у дома да ся закрие, къщата й биде нападната от войскари турци и черкези и Елена с револвер убила трима черкези заради което я насекли на късове и от домашните — старите убивали, младите робяли.

На *21*-ий юлий *1877* г. разказват карловци избягали от там, че два дни подир битката в Стара Загора, нашето село биде нападнато от башибозуци и черкези заедно, около *5* хиляди души, а в селото ни имаше само *100* души казаци Донски. Щом ся даде известие в селото че идват башибозуците, и то е два часа преди да пристигнат башибозуците, който повярва сполучи да отърве с бегание само душата си и за зла чест те са твърде малко, а повечето останаха в ръцете на неприятелите. Казаците които знаяха това бяха от по-напред излезли да ги посрещат, но като видоха голямата им сила се оттеглиха в една кория за да земат добра позиция отгдето доволно ся биха, но селата и Карлово много пострадаха, малцина избегнаха.

В същото време сопотчаните които са бяха известили че идело башибозукът и редовна войска, избегнали всички в Севлиево, Нова махла и др. и не пострадали.

Калоферци известени за това не се убояли, само жените и децата си изпроводили къде троянско, а всички мъже въоръжени с пушки, които зели от разбитата турска войска при Шипка пазеха селото си, тъй щото никой не можал да пристъпи навътре и даже като дошли башибозуци с редовна войска не ся дали, но три дни се държали мъжки и то с надежда за помощ откъм Казанлък или Габрово, но като видяли никаква помощ няма, побегнали през Балкана към Троянско.

27 ю л и й. Очевидци уверяват, че в Сеймен и в околните села отношението на редовната турска войска към българското население е било звярско. Когото българина срещнат без да го питат що е, где отива и що прави извиднаж теглят въжето и го обесват на местото гдето го срещнат, ако ще би те да са един или двама прости турски невери. Тъй населението е уредело по тез места и ако следва тъй да бъде до край името българин не ще се чуе тадяз. . .

28 ю л и й. Някои хора, които сполучили не знам как, да избегнат из Русчук, който е заобиколен с руска войска, казват че в Русчук имало само *8* хиляди редовна турска войска, но имало много народ вътре от българи и турци, на всички било отредено на ден само по *70* драма хляб.

23 ю л и й. Казват, че много майки, които бягали от Ески Загра, като неможле да носят децата си, оставяли ги по пътищата, а като минели казаци ги сбирали в кол та ги раздавали на майките им.

26 ю л и й. Казват че в Габрово ся чело по черквите заповед да настаняват бежанците от Загренско по турски празни къщя и да ся хранят от турските скине.[1]

Някой от войскарите руски са вишле, че турските войскари като намеряли някой от ранените руси или българи туряли му огън над пъпът за да го умъртвят по найжесток начин и това са го правили на всички ранени в Шипка. . .

Приказва Макачката, която не можла да свари да побегне от Ески Загра: „Когато дошъл башибозукът в Загра преди да пристигне аскерът турский, той клал кого где срещне от българите и плячкосвал, а като пристигва редовната войска спряха клането на жени, а само мъже клаха, младите жени, както и не толкоз старите, колкото можеха да носят ги зеха робие и нас зеха робие, но отидохме до трите чучура и не можахме да вървим, а и място на колата нямаше, защото бяха пълни с робини, пашата, незнам какъв беше, ни казва по турски: „Хей бабо, вие идете си в Загра, гледайте намерете си някоі къща и храна и живейте там.“ Връщаме ся, но и ний не знаем де ходим като изветрели от ум, а аз неможах да видя другите какво станаха но съм тръгнала да си ида у дома, че то чудо! — всичко поляна, аз съм минала двора си без да го позная, минала съм градината на Хаджи Герман, гдето седеше Катерина, излягох на пътя самичка съм, че пълзях, че ходих, че незнам как додох, господ ма донесе, благодаря му, ама други клетници от цялата наша махала се бяха сбрали в широкия двор на брато Иванчовата табахана, и безброй още селяни и деца, че като ги настига огънът взеха да излизат и да бягат, но турците ги обградиха и с пушките си един не оставиха жив, купове от лешове, улиците пълни, а особено улицата от Тошоглу Славе, че до чешмата при Хаджи Андон — сичкия народ що бе скрит в Св. Николая падна бездиханен, кръв е шурнала с рекички. От тез хора много малцина се отървали и то кой в геран, кой в заход, кой нощe избягал.“

Други приказваха, че Славе беше на Кьно учителче в Св. Димитрия, който беше над заптиетата в Загра беше последният, който въоръжени с четата си от десетина души остава конакът. Тръгнал да бяга, но късно. Загра обиколена от вред от турци. Бегайки минал покрай Таирова конак, съзрева него самия, който дошъл

---

[1] скине — храна.

да надвиди конаците си и Славе казал на дружината си „Няма вече да живеем дружно, но нека юнашки умрем, да убием Таир-ага това бесно куче, спуснал се и сам му взел главата и на няколко околни турци и най-после паднал мъртав като същий юнак за свобода.

1877 юлий. Поп. . . от Ески Загра, за да не издаде него и други, които били скрити одушава детето си което пищело.

1877 ю л и й. В село Османица на запад от Ески Загра са се държали юнашки срещу турците. Също са направили и при Муратлий. За забелязване е че в края на Ески Загра при новата махла българите граждани и селяни въоръжени, отблъснали три пъти нападението на черкезите.

1877 ю л и й *19*. В сражението на Ески Загра при градината. . . българската дружина натисната от множество неприятели (турци) бедствуваше да изтърве знамето но скоро пристигват им на помощ въоръжени граждани и селяни, които вардеха край градът и отърваха знамето; в това сражение умря юнашки Георги Макаков, мъж *26* годишен. . .

А в г у с т *11 1877*. . . . . Пашата, който изгоря Стара Загора с *40* хиляди войска, пристъпи към Казанлък и го изгоря, пристъпи към Шипка, която по заповед беше изпразнена от жителите и я изгоря. Имал намерение да прекрачи Балканът, но в някои теснини над Шипка са посреща от *2,000* българчета войници заедно с няколко казака и след целдневна битка връщат турците, като остават доста мъртви и ранени, а от тях [българите] ни една жертва; пашата употребява хитрост и се дръпва да бяга, дано са българите изместят от позициите си, но не сполучили понеже през нощта пашата заобиколва тези българи през планината и на сутринта те са виждат обиколени, побягват в селото Шипка и там земат позиция. Някои от казаците-предводители ги питат какво ще правят, отговарят, ако се предадем ще умрем с жестока смърт, но ние ще измрем юнашки. Когато те мъжки устояват на *40* хиляди души, пристигват *6,000* казаци на помощ, които заграждат турците, и след като са били *24* часа, пашата само с *3,000* можал, незнам как да избегне, без да се спре никъде, а право в Едрене; тук както в много случаи са показва явно храбростта на българин. . . . .

В петък *26—27* август са научихме, че Плевен са превзел от русите и за туй в събота бяха накачили кандила по улиците, но както са види не е вярно. . .

16-и й с е п т е м в р и. Срещнах ся с жена вдовица, с която говорих надълго и от нея чух и записах следующето: за мъжете не ги ловят живи, но ги бият. Да ги ловят живи, те са каил аргатлък да правят и да им робуват ама не ги оставят живи.

Като уловили мъжа ѝ жив, накарали го уж да работи; момче пусто му и *14* години не било склучило, другите му връстници с които бягало като нямало бащите им бягали и убегнали и то можало да убегне, но то като видяло че уловили баща му, потърти да бяга и пак са върни и викало: бащице! бащице!, но пак не смеяло да приближи при него. Изпосле другарите му видели като са задали други турци, наподир онези които отвеждали баща му с други еще и подир които момчето тичало и ся връщало, тези последни турци гръмнали връз момчето изотзад и като го ударили в тилът, крошумът излязъл из челото му наедно с мозъкът му, така ѝ казали другарите и връстниците му които го последували донейде през шумаците и като видели това ужасно събитие удалечили са и побегнали без да ѝ донесат някое известие за мъжа ѝ, но тя е уверена, че е убит, защото казва ако да не е убит, той как да е би побегнал до сега и потърсил ни би. От селяните, обаче, техни някои дойдоха да ми кажат, че той е жив, и трябва да са го уловили и да го държат турците-селяни да им работи защото им требат работници. Може и тъй да е, но аз мога да кажа, че това, селяните що ми казваха беше повече от завист, защото аз показах по-голямо съчувствие към тази вдовица като безпомощна. Вдовицата за която е реч е около *40—42* години, ниска, дори и безобразна, съща ескимоска, а при това обезобразена още от някакви си лунави белези с една

страна по лицето, но беше по-питомна някак от другите си дружини, защото от малка седяла ратайкиня в Пизар (тъй наричат околните села и особено поленските градът Ески-Загра, когото, жителите на Средна Гора, а още повече нашите прибалкански и чисто балкански села го наричат просто Еския). Раждана в Загра, после майка ѝ повторила да се оженила в Фандиклий, та завела другите че и нея дето я оженила, а тя, майка ѝ ся върнала пак в Пизар. Името на вдовицата — Тана Христевица. Момчето убитото Пенчо, друго дете момче няма, защото все мрели и това само ся задържало. Преди него имала на *15* години и повече момиче и то е днес със нея — на име Русо, но казват го повече от малко на разглезено Чудо, Гудо и после сега Грудо. Друго едно дете имала живо момиче на три години — Марийка, което приспала и го оставила като бягали на баиря т. е. на Средна Гора като вървели за долината Сууджак към Балаклий. Този баир ся казвал Люлката и там не само тя оставила своето дете, но и много още други жени оставили децата си. . .

Една от Ески-Загра, стара жена, приказваше че като загубила дъщеря си в бягането из града, при нея останало едно нейно дете около *2* години, което на три пъти хвърляла в бягът и трите пъти ѝ домилявало и ся връщала та го вземала и то сега само останало при нея.

Само от Карлово що закарали в Одрин все млади хора и мъже, до *150* души ги избесили в Одрин.

В Ловеч изклали жени, мъже, деца до *5000* души.

Видях една ловчанка, средня жена на име Васила, която стояла у Стайновица Маджийката на хана ръката ѝ десната отсечена, от вратът ѝ парцал месо отрязано и на *4* места под гушата. До гърдите дупчена. Бе лежала в Севлиево в болница та и после в Търново и оздравела.

*

Част от тези спомени са преписани от неизвестен приятел на П. Р. Славейков от ръкопис на поета, правен по време на самите събития. Това личи от факта че на някои места, които преписвачът не е могъл да разчете, е поставил многоточие. Друга част от спомените са ръкопис на самия П. Р. Славейков. Той често има навик да преписва свои произведения, без да ги променя. Там, гдето текстът е недовършен от самия преписвач или автор, ние сме поставили три точки. Там, където ние съзнателно сме пропуснали част от текста, сме поставили пет точки.

СОНЯ БАЕВА

☆

ЕДИН ТРУД ВЪРХУ СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Неотдавна излезе от печат труда на В. Сл. Киселков „Проуки и очерти по старобългарска литература“(Издание на БАН. Институт за българска литература, 1956). По въпросите на старата ни книжнина, общо взето, малко се пише, затова тази книга буди интерес и привлича вниманието на читателя.

Васил Сл. Киселков е един от малцината наши всеотдайни и упорити труженици, които отдадоха всичките си сили в изследване само на една област — старобългарската литература. С голяма любов и постоянство той работи години наред върху старата книжнина и даде на науката многобройни сполучливи преводи на най-ранните български литературни творби, написа и редица научни и популярни статии. Най-важните от тях Киселков издава в последното си обемисто произведение „Проуки и очерти. . .“ Така книгата му се явява като резултат от многолетен труд. Авторът обаче не е събрал механично статиите си статии в един сборник. Той е извършил над тях допълнителна научна работа, като ги е прегледал и обработил от ново гледище, с оглед на нови мисли и факти, а също така е написал и нови очерци. Затова трудът му в много отношения може да се разглежда като ново произведение.

Книгата на В. Киселков съдържа двадесет и осем статии, които представляват интерес както за специалисти, така и за по-широките читателски кръгове. Те са подредени по писатели в хронологичен ред — от появата на славянската писменост („Кирил и Методий“) до първите проблясъци на възрожденската литература („Партений Павлов“). Тук са поместени очерци за всички значителни старобългарски писатели, като Климент Охридски, Черноризец Храбър,презвитер Козма, патриарх Евтимий, Григорий Цамблак и др. В тях се дава цялостна представа за живота и книжовното им дело при съвременното състояние на фактите и научната мисъл. В труда е отделено внимание и на други, по-неизвестни книжовници, като презвитер Григорий (преводач от Симеоновото царуване), презвитер Иван (преводач от края на X в. и началото на XI), Димитър Кратовски (книжовник от XV в), Партений Павлов (писател от XVIII в.) и др. За тези книжовници е писано твърде малко и в повечето случаи между другото. Киселков се е опитал да запознае по-подробно читателя с живота и дейността им, за които времето е довяло слаби следи. В това отношение, безспорно, той има заслуга. Тук като най-ценни могат да се посочат очерците за презвитер Иван и Партений Павлович. В очерка за П. Павлович авторът внимателно проследява живота на книжовника, излаган досега твърде бегло и неточно. Разглеждайки неговото книжовно наследство, той се спира не само на автобиографията му, която обикновено са имали предвид до днес учените, но и на богословските му трудове, на бележките, оставени от него по различни книги, както и на стихотворението му, написано в чест на руския цар Петър, на което не се обръщаше достатъчно внимание. Така Киселков дава пълна представа за този интересен български писател. Неговата статия за Партений Павлович е най-подробната в нашата научна литература и представлява принос в проучването на българския литературен живот през XVIII век.

Статиите си за по-значителните писатели Киселков обикновено разделя на две части. В първата част той излага биографията на писателя. Като дългогодишен работник по въпросите на старобългарската литература, Киселков познава с подробности книжовните паметници от миналото, а заедно с тях и старорускатa литература, византийската църковна история и политическата история на древна България. Там, където вестите са по-обилни, той старателно ги привлича и насища статиите си с исторически и литературни факти. Авторът използува богата научна литература, както и руски хронографи, преписки, легенди, гръцки и сръбски източници. Там, където вестите са оскъдни, или липсват, Киселков се рови в предположения и догадки. За да запълни празнините, той се стреми да надникне в тъмните, покрити в забрава, моменти от биографията на писателя. Често поставя интересни въпроси, изказва свои съображения и по такъв начин предизвиква и другите учени към дирене на нови факти и уточняване на някои страни от живота на книжовниците.

Във втората част от очерците си Киселков проследява целокупното творчество на книжовника. И тук прави впечатление богатството на фактите. Авторът внимателно реди сведения във връзка със създаването на произведенията — кога, къде, по какъв повод възникват те; разказва още за събитията и личностите, които се засягат в тях; къде и как са живели изобразените светци, през кое време са се подвизавали и т. н. В тази част Киселков се стреми да покаже и значението на писателя за времето, като държи сметка за мирогледа на епохата. Макар не навсякъде умело, той прави опит да надникне в някогашните обществени и класови борби, в тенденциите на културното и политическо развитие, за да постави книжовниците в съответната им среда и потърси по-дълбоките причини за появата и характера на техните творби. В това отношение Киселков до известна степен преодолява някои свои стари слабости и бележи постижение.

Колкото обаче втората част от статиите да съдържа ценни страни, в нея има нещо, което не достига. Когато разглежда литературното наследство на старобългарските писатели, Киселков често пренебрегва един много съществен момент — изследването на творбите като литературни произведения. Той разказва съдържание, оценява паметниците като исторически източници, разяснява редица въпроси около произведенията, а литературният им анализ изпуска. Когато пък заговори за художествената страна на творбите, авторът обикновено е голословен. Така той не дава точна представа за творческото развитие на писателя, за спецификата и особеностите на произведенията му, за цената им като творения на литературата. Тази празнина най-силно се чувствува при големите писатели, създали значителни за времето съчинения, които заслужават да бъдат по-дълбоко и всестранно разгледани. Всичко това не омаловажава въпросите от историко-литературен характер. На тях, както се изтъкна, Киселков правилно се е спрял и е дал редица ценни сведения. Такива въпроси, безспорно, имат място в едно литературно изследване, но те не бива да стават негов център за сметка на литературния анализ. Климент, Евтимий, Цамблак са преди всичко книжовници. Произведенията, които създават, са произведения на литературата. Те бележат появата и развоя на нашата книжовна култура, носят свои литературни качества, отразяват по своеобразен начин живота. Следователно наложително е да бъдат разгледани като литературни творби. Ето затова например моменти като разглеждането на „Похвално слово за Кирил“ (стр. 42) от Климент не задоволяват. Пристъпвайки към словото, Киселков казва за автора му няколко общи фрази — книжовникът е добре запознат с византийската литература, притежава и писателски талант. После следва един дълъг цитат и с това разглеждането на произведението завършва. Неочаквано малко внимание е отделено на тази прекрасна творба на старобългарската литература. Не се разбира какво място заема тя в творчеството на Климент, какви въпроси поставя, какви чувства изразява, в какво се проявява таланта на Климент. Така непроанализирано остава и житието на Наум (стр. 58—59). Беседата на Козма е разгледана и оценена главно като източник за богомилското учение. Подлежи на критика в това отношение и очеркът за патриарх Евтимий. Разглеждайки житията на писателя — най-значителния дял от неговото творчество (стр. 190—198), Киселков излага съдбата на мощите, разяснява въпроси, свързани с живота на чествувания светец, което не винаги е нужно, разкрива отчасти съдържанието на житието, пита се по какъв повод и кога е написано то и с това изчерпва анализа. Изпуснати са ред въпроси от литературно естество. Читател-неспециалист трудно би разбрал в какво се състоят отличителните черти на Евтимий като писател, кое негово творение е най-значително и защо, какви образи изгражда книжовникът, с какви похвати си служи и т. н. Даже по страници материалът не е добре подреден. За най-хубавото Евтимиево житие — за Иван Рилски, е отделена само една страница, а за другите жития — по-кратки и с по-малка важност — по страница и половина, две. Така не се получава съвсем вярна представа за достойнствата на различните произведения от Евтимиевото творчество, тъй като не е подчертано важното. Същото може да се каже и за Григорий Цамблак (стр. 248—254). На всичките му слова е отделено еднакво място (по страница и половина) и в тях се поставят почти същите въпроси, както и при Евтимий. Редица нови, важни черти от Цамблаковото творчество не са изтъкнати. Не са посочени тези литературни особености на произведенията му, които го отличават например от Евтимий. Като че ли Цамблак се различава от своя учител само по заглавията на творбите си. Всъщност у него има повече реализъм и повече майсторство при обрисовката на събитията и героите. У Цамблак е отделено място на народа и природата, чувствува се трагедията на България, рухнала под ударите на турските нашественици. Наистина, говорейки за „Похвално слово за патриарх Евтимий“, Киселков на две-три места казва, че то е „трогателно“, „увлекателно и поетично“, има „свеж, увлекателен, жи-

вописен стил“ (стр. 253), но всичко това е споменато между другото, голословно, не е показано чрез литературен анализ. Авторът не се е опитал да надникне по-дълбоко в литературната същност на произведението. Затова и оценката на Цамблак като голям писател иде неубедителна и декларативна, тъй като не са показани ценните страни на неговото книжовно дело.

Не са удостоени с нужното внимание като литературни произведения и „Слово за Филотея“ (стр. 211—212) от Иоасав Видински, а също и „Рилската повест“ (стр. 317—320) от Владислав Граматик.

Посочената слабост на очерците смятам за съществена. Ако Киселков разработваше частични въпроси, тогава щеше да бъде извинен за пренебрежителното отношение към литературната страна на произведенията, тъй като задачите му щяха да бъдат други. Той обаче озаглавява очерците си „Климент Охридски“, „Евтимий Търновски“, „Григорий Цамблак“ и т. н. , което предполага цялостен преглед на живота и книжовното дело на писателите, при което значителен дял трябва да се падне на характеристиката на книжовниците като писатели, създаващи българската литература. В начина, по който В. Киселков се отнася към наследството на старобългарските книжовници, прозира неизживяно, старо отношение към най-ранните български творби, които в миналото се разглеждаха главно като исторически източници. Учените се ровеха в ред странични въпроси, които несъмнено са важни, но покрай тях често забравяха нещо също важно. Забравяха, че за времето произведенията, които разглеждат, са художествени литературни творби, отразяващи мирогледа и нуждите на епохата, бележещи линиите и насоките на литературното развитие, а всеки писател, независимо от преобладаващата религиозна тематика на литературата, има свой писателски облик.

Ръководен от благородния стремеж да се добере до научната истина, Киселков изказва по някои спорни въпроси нови мнения, като се отказва от старите си становища, изразени в статии, печатани порано. Други, утвърдени в науката гледища, той подлага на съмнение. Това по начало е положително качество. Чрез борбата на различни мнения и диренето на нови факти и съображения ще се доближим до най-разумното и научно разрешение на въпросите. В случая обаче Киселков не е успял да обоснове убедително новите си мисли и да ги направи приемливи. Твърде прибързано се отказва той от някои стари мнения, които се оказват по-логични и по-добре аргументирани, отколкото новите. Неподкрепени със силни доводи, някои негови изводи приемат случаен характер.

В статията си за Кирил и Методий Киселков се спира на въпроса за техния народностен произход. В миналото за това се е спорило много. Едни учени смятаха, че родителите на славянските просветители са гърци, други, че са славяни, а трети мислеха, че баща им е грък, а майка им-славянка. Без да оборва изказаните мнения, Киселков твърди, че не майката, а бащата на солунските братя е славянин, а майка им е гъркиня. Това мнение обаче не е аргументирано здраво. Киселков се базира на една устна легенда. Според него устните легенди имат еднаква доказателствена сила с писмените (под легенди разбира и житията), което не е истина. Известно е, че устните творби, като народните песни, приказки, предания подлежат на по-голямо изменение, отколкото каквито и да било писмени паметници. Второто съображение, което Киселков изтъква в полза на своето становище, е, че името Лъв говорело за славянския произход на Кириловия баща. Ако той е бил грък, името му би трябвало да звучи Леон, „защото старобългарските писатели не обичали да превеждат и побългаряват чуждите собствени имена“ (стр. 7). Това твърдение противоречи на фактите. В пространното житие на Кирил само две страници след момента, в който се разказва за бащата на Кирил на име „Львь“, житиеписецът съобщава: „И наоучи се Омироу и геометрии и оу Льва и оу Фоти Ѳ.“ (Балан, „Кирил и Методий“, св. I, София 1920; стр. 33). Както се вижда, името на г р ъ ц к и я философ и математик Лъв е написано по същия начин, както и името на Кириловия баща — Львь, а не Леон. Следователно старобългарските писатели са превеждали и побългарявали някои гръцки имена.

Убедил себе си, че бащата на Кирил и Методий е славянин, а майката гъркиня, авторът решава, че гъркинята е от видно семейство. По-нататък той предполага, че Лъв, благодарение на „знатните и влиятелни роднини“ на съпругата си заема високия чин друнгар, а Константин, благодарение на майчините си „връзки с цариградските придворни кръгове“ (стр. 9) успява да постъпи в прочутата Магнаурска школа. Ако се върви по логически път, без подкрепата на сигурни свидетелства, може да се допусне, че майката на Кирил е била гъркиня, както и че двамата родители са били гърци или славяни. От което и предположение да се излезе, могат да се направят най-различни разсъждения. Но за да получат такива разсъждения и изводи убедителност, те трябва да произлизат от известни данни, да имат някаква по-здрава основа.

Киселков изказва ново мнение и по въпроса за славянските азбуки. Според него, глаголицата е стара езическа азбука, оформила се „много години“ преди Кирил и

Методий, а кирилицата е дело на Константин-философ. Аргументите му са следните: 1) глаголицата, като езическа азбука и азбука, непригодна за бързо писане, е трябвало да се замени с християнска и полека; 2) Черноризец Храбър свидетелствува, че Кирил е създал едни букви по гръцки образец, а други според славянската реч. Следва, че кирилицата е създадена от Кирил, защото тя е най-близка до гръцкото писмо. Що се отнася до буквите за славянските звукове, за тях Кирил се е възползувал от готовата глаголическа азбука.

Поддържайки такова мнение, Киселков не се съобразява с редица обстоятелства и факти, при все че му са познати. Възникват множество въпроси, които търсят отговор. Възможно ли е една дълго време съществувала азбука, на която според Киселков са преведени религиозни книги и са установени „книжовни традиции“ (стр. 31), да се замени с нова, защото е езическа? Християнизирането във Византия премахна ли старогръцкото писмо или то продължи все така добре да обслужва и християнската църква? Християнската култура в Рим премахна ли латиницата, на която писаха поетите-езичници, за да наложи християнска азбука? Това съображение за смяната на „старата глаголица“ с Кириловата азбука, безспорно отпада; то не може да се подкрепи със случаи от живота. Второто съображение — трудността на глаголицата, е по-сериозно. Замяна на една трудна азбука с друга, по-лека, е възможна. У нас обаче, в онази епоха, това може да стане само в периода, когато още не са създадени т в ъ р д и книжовни традиции, когато славянската писменост си пробива път и се дооформя, а не след като са преведени на глаголица, преди азбуката на Кирил, „почти в с и ч к и църковни книги“ и има подготвени книжовници-глаголаши. Възниква още въпросът, ако преди Кирил е съществувала славянска азбука, на която се е пишело, защо Ростислав е искал от Византия учители, които да разяснят християнското учение на славянски език? Ако славяните са имали азбука отдавна преди Кирил, как да се тълкуват думите на Константин от пространното му житие — „макар отруден и болен телом, ще идя там“ (в Моравия), ако имат букви на своя език? Как да се обяснят и редица моменти от похвалното слово на Кирил от неговия пряк ученик Климент, в което той се слави като създател на славянските букви и книги и пръв просветител на славянския род? Как въобще да се обясни култът, създаден към Кирил и Методий, с който са пропити много произведения, ако славяните преди тях са имали и букви и книги и свещеници, които проповядват на роден език? Озадачава ни и обстоятелството — ако много години преди Кирил и Методий е съществувала езическа славянска азбука, защо езичниците — български ханове чак до княз Борис са си служили с гръцкото писмо и език? А защо Борис „жадувал за славянска просвета“, а после с голяма готовност и радост приел Методиевите ученици? Мнението на Киселков, че преди идването на Климент и Наум в България „Борис познавал глаголическата писменост, но не е имал смелостта да я вземе под своя закрила“ (стр. 29) е малко наивно. Ако глаголицата е позната на славяните много време преди Кирил, защо опитният и твърде учен писател Черноризец Храбър не загатва нищо за нея? Той говори за черти и резки, за използуването на гръцкото писмо, а за глаголица — един по-висш етап от развоя на славянската писменост, не отронва дума. Според Киселков, израза „по славянската реч“ означава, че знаците, отсъствуващи в гръцката азбука, видоизменени са заимствувани от глаголицата. Напротив, това място от Храбровата творба недвусмислено говори, че за да създаде пригодна за славяните азбука, Кирил се е съобразявал с живата реч. Както е казал „едни по вида на гръцките букви“, така щеше да каже „други по вида на глаголическите букви“, или нещо подобно“, а той е казал „реч“ (по словѣнстѣи рѣчи). Следователно имал е пред себе си не готова славянска азбука, от която е заимствувал, а жив език, с особеностите на който се е съобразявал.

Могат да се зададат още въпроси, които подлагат на сериозна критика изказаното от Киселков мнение. За да бъде доказано едно становище, трябва да се отговори на всички възможни въпроси, свързани с известните книжовни паметници, със здрави аргументи да се отхвърлят възраженията, които биха възникнали, да се дадат обяснения за ред обстоятелства.

От тази несъстоятелна теория за двете азбуки, произхождат ред несъобразности и недоумения в статията за Климент Охридски. Като чиста истина (без обаче да се опира на нещо), Киселков говори, че Борис изпратил Климент в Охрид с мисията да замени езическата глаголица с кирилицата. Там той заварил македонски книжовници, които вече са „създали и оформили нашия литературен език“ (стр. 43), но които като ученици на Климент били „готови да заменят глаголицата с кирилица“ (стр. 39). Фактът, че от македонските области са останали доста глаголически паметници, Киселков използува като доказателство, че там глаголицата е съществувала много време преди появата на Кириловата азбука. А не е ли по-вярно старото твърдение, че от Македония са останали глаголически паметници, защото

там, в течение на години, се е развивала просветната дейност на Климент, който си служил със създадената от неговия учител глаголица? За сега поне, когато още не са открити писмени славянски паметници от времето преди Кирил и Методий и нямаме сигурни данни за предполагаемата предкирилова писменост, старото мнение е неприемливо от становището на Киселков, затова не бива така леко да се пренебрегва.

Убеден в теорията си за замяната на езическата глаголица с християнската кирилица, извършена в Македония от Климент, Киселков установява, че в биографията на книжовника, написана от Теофилакт през XI в. , се забелязва „съществена празнота“ (стр. 45). Тя е, че в житието „не се дават никакви сведения нито за отношенията на Климент спрямо езическата глаголица, нито за Климентовата грижа по замяната на глаголическите църковни книги с кирилски“ (стр. 45) Интересно как Киселков не допуска, че Теофилакт не говори за такава дейност на Климент по простата причина, че книжовникът не е развил подобна работа, че не е заварил в Македония стара глаголическа писменост, поради което не се и погрижил да я замени с кирилска. Ако Климент бе заменил глаголическите книги с кирилски, това би било твърде значителен момент от неговата дейност, прелом в книжовната традиция. В такъв случай Теофилакт, който написва за Климент пространно житие с подробности, надали би го премълчал.

От подобна научна неубедителност и слаба аргументировка страдат и други моменти в труда на Киселков. Слабо обосновано е мнението за времето и мястото, където е написана беседата на Козма (средата на XI в. в Охридската област) (стр. 135—136). Наивно звучи тълкуването на израза от беседата на Козма: „Никой да не осъжда моята грубост и безумие. . . Защото знаете братя и отци, които ме познавате, че съм прост и неучен“ (стр. 136). Оттук се виждало, че Козма е произлязъл от обикновено семейство и е нямал възможност да се образова. Трябва да припомним, че всички старобългарски книжовници са извънредно скромни и често си приписват качества, които не притежават. Например Иоан Екзарх — един образован писател, нарича своя ум тъп, груб и беден, а енциклопедистът Владислав Граматик се назовава „последен между дяците“. В случая Киселков е пренебрегнал това обстоятелство. С цялото си произведение Козма се проявява като защитник на интересите на феодалната светска и духовна власт. От гледището на имотните и властвуващите той се бори против богомилите, които, както сам свидетелствува, обхващали в редиците си „простите и неучените“. Така той се явява представител на господствуващата класа, която е имала всичката възможност да образова своите синове. Самата беседа на Козма е написана умело, с добро познаване на църковните писатели и книги, което издава един опитен и начетен писател. Твърдейки, че Козма произхожда от народа, Киселков забравя всичко това.

Неприемливо е и мнението, че поп Богомил е създаден в народната фантазия, а не е съществувал като водач на богомилите (стр. 137). Неубедителни са разсъжденията за появата на названието „богомили“. Според Киселков, еретиците се нарекли „богомили“, за да се представят за истински християни, обичани от бога. С това име те искали да прикрият еретическата си същност, за да избегнат суровите наказания (стр. 140). Без да се позовава на факти или сериозни убедителни съображения, Киселков даже нарича „заблуда“ изказаното и поддържано до днес мнение, че богомилството приема името си от своя идеолог поп Богомил, което се основава върху прякото свидетелство на Козма и десетки аналогични случаи. За да наложи своята мисъл за мнимото съществуване на поп Богомил, той отхвърля едно утвърдено в науката гледище, без обаче да е в състояние да стъпи върху здрава основа.

В труда на Киселков будят недоумение и някои изрази, като например следния: Храбър — „горещ поклонник на византийската култура и византийския феодален строй“ (стр. 90). Откъде авторът съди за това? Още: „поп Пея блеснал на нашето литературно небе като някой случаен метеор“ (стр. 349). Изразът тук не е много сполучлив, при това у Киселков е превърнат в шаблон. Често старобългарските писатели блесват на литературното небе. По-чудното обаче е, че поп Пею е случаен метеор. Още по-чудно е, че и неговият съвременник Матей Граматик се появява случайно. По думите на Киселков, той „си е спечелил име на български книжовник по една случайност“ (стр. 350). Случайността се състои в това, че Матей Граматик имал щастието да познава мъченика Николай, за когото написва житие. Та малко ли хора познават различни значителни събития и личности, а не стават писатели? При това, самият факт, че двамата книжовници — поп Пея и Матей Граматик, работят по едно и също време, в София, без да са единствени, защото около тях има още ред преводачи и преписвачи, показва, че тяхната поява съвсем не е случайна. Тя е предизвикана от обществените и културни условия в западна България през XVI в. , които създават сравнително по-благоприятна обстановка за книжовна работа. Проучвайки литературния живот на българите през XVI в. , учените не напразно говорят за

„софийски книжовници“ и „софийска школа.

Независимо от отделните слабости, книгата на В. Сл. Киселков „Проуки и очерти по старобългарска литература“ е положителна проява в нашия културен живот. Тя повдига неразрешени или оспорвани въпроси, засяга тъмни моменти от историята на старобългарската литература и говори, че е нужно по-често да се появяват трудове върху проблемите на тази литература. Статиите на Киселков могат да послужат на съвременните и бъдещи изследвачи на най-ранния период от българския книжовен живот и като добър източник за редица литературни и исторически факти, могат да породят ценни догадки за по-нататъшни проучвания. Трудът може да се използува и от по-широк кръг читатели, които чрез него ще се запознаят с основните положения на старобългарската литература и ще получат представа за всички писатели от епохата на Средновековието.

ДОНКА ПЕТКАНОВА-ТОТЕВА

☆

ЦЕНЕН ТРУД ПО ТЕОРИЯ НА СТИХА[1]

„Защо мисълта напуща главата на поета вече въоръжена с четири рими, отмерена в стройни еднообразни стъпки?“ На отговора на този въпрос, зададен от импровизатора в „Египетските нощи“ на Пушкин, е посветена новата книга на изтъкнатия съветски литературовед и стиховед Л. И. Тимофеев. Авторът се заема да разреши един изключително труден въпрос — въпросът за естетическите качества на стиха. Но преди да навлезе в същността на своята задача, той резюмира накратко достиженията на съвременното стихознание. Авторът посочва наред с това, че главната причина, поради която различните теоретици на стиха и досега все още не са успели да обяснят неговата естетическа същност, е изучаването на стиха откъснато от общите проблеми на литературното творчество, „изолираното разглеждане на отделните елементи на стиха, в резултат на което от зрителното поле на изследователя изпадат и взаимовръзката на тези елементи, и тяхното реално звучение в цялостното единство, в художественото произведение“.[2] Мнозина изследователи се опитват да възстановят естетическата значимост на стиха, като приписват на отделните му елементи самостоятелна естетическа стойност. А това, както показва практиката, води винаги до формализъм.

За да обясни стиха като нещо цялостно, в единство със съдържанието на художественото творчество, Тимофеев изхожда от предпоставката, че една или друга особеност на стиха е тясно свързана със съдържанието на произведението като цяло. Само чрез тази връзка ще се разкрие същността на стиха и функциите, които той изпълнява като определена система за художествено пресъздаване на действителността. Но преди това е необходимо да се фиксира верен отправен пункт за анализа на фактите. Натрупаният опит показва, че в случая историческият подход към стихотворните факти се оказва нецелесъобразен, защото, тръгвайки по този път, изследователят ще трябва да борави със зачатъчни явления, които в по-нататъшния развой на стиха отмират и се заменят с нови, по-съвършени. Поради това вместо да изучава същината на стиха, изследователят проследява историческите промени, които се извършват с определени негови особености, без да се приближава към решението на основния въпрос. Макар и да знаем — отбелязва Тимофеев, — че прародител на съвременните струнни инструменти е тетивата на ловния лък, това твърде малко може да ни помогне да разберем особеностите на съвременната цигулка или пиано. Авторът на книгата основателно избира друг път — изучаването на стиха в неговите най-висши, най-съвършени форми. Разбира се, това не означава, че той изобщо се отказва от историческата гледна точка при обяснението на стиха. Но авторът разглежда исторически преходното винаги във връзка с развоя на общото.

Намерил верен отправен пункт, Л. И. Тимофеев по-нататък ясно и точно формулира задачите, които му предстоят за разрешение — да се установят „свойствата на стиха като определена система на речта. Оттук ние ще получим възможност да изясним какви страни на човешкия характер се разкриват, индивидуализират и типизират благодарение на тази изразителна система. Оттук ние ще разберем нейната съдържателност, нейния художествен смисъл и ще получим възможност заедно с това за нейната обективна, оценка като

---

[1] Л. И. Тимофеев. „Очерки теории и истории русского стиха“, Гослитиздат, М., 1958, 414 стр.

[2] Стр. 5.

естетическо явление“ (стр. 15). С оглед на така формулираните задачи книгата е разделена на две части: в първата част са разгледани общите функционални свойства на стиха. Тук авторът е включил в преработен вид три от четирите глави на книгата си „Теория стиха“, излязла през 1939 г. , които дават теоретическата основа за анализа на стихотворния материал. Формулираните теоретически положения и направените изводи в първата част на книгата се проверяват върху материала от историята на руския стих, като се започне от времето на най-ранния етап в неговото развитие — господството на първата и единствената по това време стихотворна система — народното стихосложение и се стигне до съвършените образци на Пушкиновия реалистичен стих. Това е съдържанието на втората част на книгата. Авторът обаче предварително прави уговорка, че макар да е проследил хронологично измененията в руския стих, това не е опит за история, а само характеристика на главните моменти в историческия развой на руския стих, с оглед на задачите, поставени в теоретическата част на книгата.

Основната теза, която трябва да се докаже в първата глава („Изразителната природа на стиха“), е: „Стихът е система на речта“ (стр. 17). В него няма нищо, което да не съществува в езика на самия живот. Мнозина подменят погрешно същността на стиха с някои отделни негови особености — ритмичност или звукова организованост. Като езикова система, стихът спада към афективния тип реч, в която се съдържат субективно-оценъчни елементи. Средствата, придаващи на речта емоционалност, са различни. На първо място се поставя интонацията. Като езиково явление тя характеризира всички видове реч, но при емоционално-обагрения тип реч придобива изключително, решаващо значение, или както се е изразил авторът, „интонацията е времето и пространството на живото слово“, само в нея то съществува и получава реален смисъл (стр. 22). От своя страна експресивната интонация се проявява в конкретните свойства на речта: увеличава времето за учленяване на звуковете, в резултат на което се получава силно изпъкване на звуковата страна на речта, изменя отношенията между високите и ниски тонове, рязко увеличава количеството и променя качеството на паузите. Експресивната реч е един от най-съществените белези на стиха, но той все още се явява родов белег, защото не ограничава стиха като система на речта от останалите разновидности на художественото слово. В този смисъл е и авторовото заключение: „Само при условие на единство на експресивната интонация като доминанта в речта и ритъма , ние можем да говорим за стих (стр. 41). Въз основа на тези изводи авторът категорично твърди, че всички практически приложения в стиха, като разни стихотворни граматики и т. п. не могат да се окачествят като стихотворни произведения, защото са лишени от художествено съдържание и ритъмът в тях не е свързан с експресивна интонация.

След като са открити и посочени аналогичните явления в стиха и обикновената реч, в съгласие с поставената основна задача в тази глава, авторът естествено стига до въпроса за ритмическата организация на стиха. Ритъмът като че ли стои малко настрана от естествените свойства на обикновената реч. Но всъщност, той не е чужд на езика, а още по-малко на емоционално обагрената реч. И в следващите четири подраздела авторът се опитва да обоснове това твърдение, като за целта прави солидно аргументирана критика на така наречената „стъпна теория за стихотворния ритъм. Ритъмът според Тимофеев е *закономерно редуване на някакви еднородни* (съизмерими) единици“(к.а., стр. 57). Въпросът именно за дефинирането на ритмическата единица е кардиналният въпрос, който определя състоятелността или несъстоятелността на всяка теория за ритъма. Ето защо несъстоятелността на стъпната теория се дължи главно на това, че тя приема за ритмическа единица сричката (редуването на ударени и неударени срички извиква у нас усещане за ритъм), без да се съобразява с факта, че след като стихът е система на речта, неговите единици трябва да притежават смислово-интонационна завършеност, а сричката, както е известно, е лишена от такава смислово-интонационна значимост. Срещу това определение Тимофеев издига „представата за стихотворния ред като единица на стихотворния ритъм“ (стр. 67). След това напълно логически идва изводът: „От тази гледна точка *няма нищо в стиха, което да не съществува в езика*“ (к. а., стр. 72). Следователно особеностите на стиха се предопределят не толкова от неговите съставни елементи, колкото от взаимоотношенията, в които влизат тези елементи помежду си и функциите, които изпълняват в него.

На този въпрос е посветена цялата втора глава „Художествената функция на стиха“. Създаването на характери е главната цел на всеки художник, защото характерът е оная най-важна брънка във веригата на творческия процес, около която се съсредоточава същността на художественото творчество. Когато поетът се обръща към стиха, той си поставя задача да разкрие характера като преживяване чрез средствата на емоционално-обагрената реч. В епоса разкриването на характера се осъще-

ствява главно чрез сюжета. В лириката обаче сюжетът като система от събития отпада. Тук характерът се изявява чрез своето преживяване, реализиращо се посредством изключителната изразителност на словото. Ето защо „стихът е необходима форма за съществуване на самата лирика“ (стр. 42). По-нататък авторът разглежда историческото развитие на стиха, при което стига до извънредно важния извод за съдържателността на стиха. Съдържателността на стиха той издига в принцип, който ляга в основата на критерия за оценка на стиха. Този критерий ни позволява да установим в каква степен стихът отговаря на структурата и съдържанието на речта и в каква степен изгълбява вътрешното състояние на характера.

Третата глава е посветена изцяло на строежа на стиха. Естетическата значимост на стиха може да бъде осъзната, само ако при анализа му се пристъпи към него като към изразително цяло от интонационно-синтактична, ритмическа и звукова организация.

Основна единица на стихотворната реч е интонационната единица. Посредством нея се отразява най-точно движението на преживяването и по такъв начин се очертава релефно индивиуалното значение на стиха. Интонационните единици се обединяват в интонационни периоди. С оглед на интонационната организованост на стиха може да се каже, че „всеки завършен интонационен период, включващ в себе си няколко реда, представлява строфа“ (стр. 145). По този начин строфата е определен интонационен период, доведен до пределна отчетливост, концентрирал в себе си интонационния опит на поезията.

Ритмическата единица е дефинирана още в първата глава. Сега задачата е да се разкрият факторите, които обуславят ритмическата индивидуалност на стиха. Според автора тя се дължи на колебания в обема на ритмическите единици и тяхното съчетание помежду им. По такъв начин естествено се стига до въпроса за оценката на стиха. Като отбелязва, че оценката на стиха е немислима без оценка на произведението като цяло, авторът заключава: „Изкуството на поета се състои в такава организация на стиха, която, първо, отговаря на състоянието на изобразяваните характери и на лирическия герой, и второ, напълно реализира всички изразителни свойства на стиха в тяхната комплексност и взаимодействие“ (стр. 179). Това е накратко съдържанието на първата част на книгата.

Във втората част на книгата авторът илюстрира теоретическите си изводи с материал из историята на руския стих. Според него в своето историческо развитие руският стих е преминал през пет стихотворни системи. Най-ранната от тях е народното или напевното стихосложение. От дванадесетия век нататък на базата на прозаическите текстове възникват така наречените „старшие русские стихи“. Във втората половина на седемнадесетия век те се изместват от равносричните силабически стихове. Чрез реформата на Тредиаковски — Ломоносов в руската поезия се налага силабо-тоническото стихосложение, което в поетическото творчество на Пушкин достига най-съвършените си форми. Той разработва ненадминати образци от всички видове стих: лирически, лироепически и епически. В началото на двадесетия век Владимир Маяковски наложи чрез своето творчество тоническия стих и с това постави началото на петата стихотворна система — тоническата. На фона на този исторически материал авторът убедително показва, че смяната на старата стихотворна система с нова не е предизвикано единствено само поради възникването на нова форма, но и поради това, че е възникнало вече ново съдържание.

Такова е в най-общи линии съдържанието на втората част.

В заключение трябва да кажем, че с важността на поставените въпроси и дълбокото разбиране, проявено при тяхното осветление, с оригиналните решения на редица проблеми, със завършеността на основната си концепция, със солидната и широка аргументираност на застъпените мнения, с привлечената богата помощна литература, отразяваща последните новости и завоевания на съвременното стиховедение, книгата на Л. И. Тимофеев представлява ценен труд по теория на стиха.

ИВАН САРАНДЕВ

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Редактор-секретар — Христо Йорданов