

## ХРИСТО СМИРНЕНСКИ И РАЗВОЯТ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

МИЛЕНА ЦАНЕВА

По установена от времето на Георги Бакалов традиция, когато заговорим за Христо Смирненски, сякаш се чувствуваме длъжни непременно да уточним „пролетарският поет“, „един от най-големите ни революционни поети“ и други синонимни определения. Разбира се, имаме всички основания за това. Смирненски е така определено революционен в основния патос на своята поезия и така определено пролетарски не само по идейната, но и по образната атмосфера на своя художествен свят, че едва ли би се намерил човек, който да оспори законността на тези определения. Но, струва ми се, че тяхната постоянна и в училищната практика превърната едва ли не в задължителна употреба започва да ни пречи да видим автора на „Да бъде ден!“ и „Зимни вечери“ в цялостното му общонационално значение на поет с възлово място в развитието на българската литература, възплъщение на началото на един исторически литературен прелом, открил нов етап не само в развоја на пролетарската, но и изобщо в развоја на българската поезия.

А всъщност това бе почувствувано от нашата критика още в опиянението на ония революционни години, когато появата на Смирненски естествено бе възприета преди всичко като „празник на улицата на пролетарската поезия“, като духовна победа на излезлия на историческата сцена български пролетариат. Още в печатаната си през 1924 г. статия „Възторжен певец на борческите маси“, като изтъква „грамадното значение“ на Смирненски „за развоја на пролетарската поезия у нас“, Георги Цанев завършва статията си с едно изрично разширяване на това значение и извън границите единствено на тази линия в нашата литература: „Значението на Смирненски обаче отива по-далеч. То обхваща въобще българската литература. Във времето, когато българската поезия бягаше в безсилие към облаците [. . .] Смирненски я върна на земята, внесе в нея нови идеи, нови чувства и нови образи [. . .]. Край на индивидуализма. Тоя завој трябва да се отбележи като един напредък в нашата литература и да се отреди на Смирненски мястото на голям поет.“<sup>14</sup>

Убедена съм, че най-големите постижения на поезията са рожба на преходни епохи, на гранични социокултурни ситуации, на исторически, духовни и естетически преломи, чиято динамика сякаш задвижва някаква особена енергия в творческото развитие на чувствителния към повелите на времето талант. Това може да се проследи дори и в нашата така сгъстено-ускорена литературна история. Макар и да се касае за различни типове преходи, струва ми се, че тъкмо тази своеобразна социокултурна енергия на граничните прагове е, която извисява така могъщо и Ботев, и Вазов, и Яворов, и Смирненски, и по-късно Вапцаров. Но по отношение на възловото място, което заемат в литературното ни развитие, най-аналогични с положението на Смирненски са като че ли Вазов и Яворов.

<sup>14</sup> Нов път, г. I, кн. 14, 1924 и в: Георги Цанев. Страници от миналото. С., 1983, с. 94.

Както на Вазов на прехода между възрожденската и следосвобожденската епоха, както на Яворов на прага на новия век, и на Смирненски бе съдено да осъществи първия етап на един идейно-естетически прелом с исторически за разво­я на българската литература последни. И при него, както при тях, преломната социо­културна ситуация даде решаващи стимули за интензивното разгръщане на неговия изключителен поетичен талант. Но ако при Вазов трансформационните процеси, които го превърнаха от възрожденски поет в основоположник на следосвобожденското ни литературно развитие, протекоха последователно, плавно и органично, издигайки могъщия свод на един „жив мост“ между възрожденската и следосвобожденската ни литература, то в своя безпощадно кратък живот Смирненски просто нямаше време за такава последователност и плавност на трансформационните процеси. И невероятно богатото му и пъстро творчество, създадено в пет ученически и три младежки години, изглежда на пръв поглед като че ли хаотично непретенциозна смес от продължение и отгласване от традицията, от подражания и пародии, от външни стилизации и дъл­боки вътрешни сродства, от ново съдържание и стари форми. Вазов реализира чрез творчеството си един литературен п р е х о д. Смирненски сложи началото на един п р е л о м.

Не преход, а прелом в българската поезия осъществява в началото на века и Пейо Яворов. Но при него това означаваше преди всичко прелом и в собственото му естетическо, духовно, пък дори и жизнено развитие. Прелом рязък и драматичен, завършил като че ли закономерно със самоубиството на поета. „Моста на декадент­ството“ (ако употребим неговия собствен израз, без да влагаме в понятието по-късното му заклеяващо значение), той минава след като се е мятал във водовъртежите и пропастите на своята разкъсана от противоречия душа.

При Смирненски няма нищо подобно. Идеен-естетическият прелом, чието начало той бележи в пътя на българската поезия, е изживян от него без Вазовата последо­вателна органичност, но и без Яворовия драматизъм. Изживян е артистично и игрово, сякаш на шега, с моцартовска лекота на импровизациите и вдъхновенията и в лири­зма, и в хумора.

Другото ми дълбоко убеждение, намиращо ярко потвърждение в случая със Смирненски, е, че колкото по-голям е един поет, открил нови пътища за националното литературно развитие, толкова по-богата и многостранна е синтезираната в неговото творчество национална литературна традиция, толкова повече неговото новаторство е и трансформирана в духа на новото време традиция. В творчеството на най-големия български поет Христо Ботев гениално се обновява най-древната поетична тради­ция — на песенния фолклор. Пейо Яворов синтезира в своето драматично развитие духовния път на няколко литературни поколения, заплитайки го в неразрешимо трагичен възел. При Смирненски нещата не са така отчетливо разграничени и общата закономерност си пробива път сред пъстрия хаос на неговите артистични превъплъще­ния. Но въпреки това тази закономерност е долавяна и изтъквана от мнозина — и като отделни реминисценции, и като повече или по-малко отчетливи връзки с опре­делени идейно-естетически и тематични линии, образи и мотиви, художествени гледни точки, поетична стилистика и т. н.

Най-често е изтъквана приемствеността с революционния патос на Ботевата поезия. Още Г. Бакалов направо нарече Смирненски „пролетарският Ботев“ и посочи тяхното родство в общия план на революционните мотиви, както и конкретни ре­минисценции като знаменития край на „Червените ескадрони“, в който оживява споменът за романтичния жест на Ботевата чета, целунала земята на родния бряг. На превърнатата в поезия публицистична лексика и образност у Христо Ботев се позовава през 1922 г. Г. Цанев, когато след излизането на „Да бъде ден!“ се налага да защити от буржоазната критика поетичната функционалност на публицистичните елементи в стила на Христо Смирненски („Буржоазна критика за поезията на др. Смир­ненски“). Но в същата тази статия той прави и налагатата се аналогия между Смир­ненски и Вазов, между поета, възпял героите на българската национална революция

на одичния фон на великите примери от световната история, и поета, възпяващ героите на социалната революция в интернационален световноисторически план. По-късно той посочи и някои конкретни вазовски реминисценции в тази прослава, като известните стихове за Карл Либкнехт „И ако слънцето угасне в боевете, // то моето сърце като слънце ще им свети“, в които сякаш се чува ехото от Вазовото класическо обобщение: „И ако слънцето изчезне // от тия небеса приветни, // то някой в ада ще да влезне, // главия да вземе, да ни светне!“

Все пак години наред традицията да се обособява революционната линия от цялостния развой на българската поезия ставаше причина за търсене на повече връзки и сродства между Смирненски и Ботев, отколкото между Смирненски и Вазов, въпреки че и като форма на лирическо авторско присъствие, и като поетична стилистика Смирненски е всъщност по-близко до Вазовата традиция. Независимо от всички исторически обусловени различия има твърде много общи неща в тяхната основна лирическа роля на поети, изразители на духа на своето време и гласа на народните маси. Тяхна основна художествена позиция е не толкова интимно-изповедната изява на героичното начало (както е у Ботев и Вапцаров), колкото неговата прослава в широк общественосторически план. Прослава, в която и двамата сливат своя лирически образ не със своите обособени герои, а със своите обобщени читатели, като възплъщение на виждането на своя народ или своята класа.

Вазовото горчиво признание „Разгром на моя свят дочеках!“ и пророчески уверенията възглас на Смирненски „Да бъде ден!“ изразително маркират идейния праг на един нов исторически и литературен период. Но, от друга страна, в литературните трансформации на този начеващ се нов период тъкмо недоживяният до своята 25-годишнина автор на „Да бъде ден!“ се оказва този, който поема най-адекватно утвърдената поетическа роля на склопилия очите си патриарх на българската литература — ролята на поетичен летописец на възторзите и скърбите на своето време.

На пръв поглед изглежда странно и неуместно да наречеш „летописец“ автор, чието творчество обхваща само няколко скъпернически отпуснати му от съдбата години. Но това, което наричаме историческо време на нацията, може да бъде уловено не само чрез протежението на годините, но и чрез ширината и дълбочината на художествения обхват на живота, чрез отчетливото извличане на най-същественото за това време през цялата пъстрота на неговия житейски битов план. Поезията на Смирненски успява да обхване живота на своята съвременност в цялата му пъстрота и същевременно да извлече отчетливо най-същественото за историческия дух на времето. Не мога да се въздържа да не цитирам това, което отбелязва Петър Динев в книгата си „При изворите на българската култура“: „С появата на Христо Смирненски Вазов спечелва най-голямата си победа — победа не само в спора с кръга „Мисъл“, но победа на цялото си творческо дело. Смирненски върна гражданския революционен патос на българската литература — възрожденския патос, ботевско-вазовския патос. Върху друга идейна плоскост, върху друга качествена основа, в друга историческа епоха [...] Смирненски продължи поетическите традиции на Вазов.“<sup>2</sup>

Продължавайки вазовските летописни поетически традиции, Смирненски органично ги сля, от една страна, с ботевски съдбовния революционен патос, от друга страна — с образи и мотиви, утвърдени вече от създадената ни още през 90-те години българска пролетарска поезия. Приемствеността между Христо Смирненски и Димитър Полянов е отбелязвана неведнъж — ту в надценяващ, ту в подценяващ значението ѝ, но обикновено най-общ идейно-образен план. Тази приемственост е естествена, доколкото основоположникът на пролетарската ни поезия пръв въвежда някои нейни характерни образи и мотиви, а също така утвърждава тяхната художествена реализация чрез универсални образи-символи с еднозначно, доближаващо ги до алегорията значение — художествен похват, който ще срещнем и у Смирненски („Дървото на смъртта“, „Стрелочник“, „Червеният вихър“ и др. у Полянов; „Про-

<sup>2</sup> Петър Динев. При изворите на българската култура. С., 1977, с. 172.

метей“, „Спартак“, „Северното сияние“ и др. у Смирненски). Искри от Поляновите „Приказки за пролетарския дявол“ биха могли да възпламенят въображението на Смирненски и за неговите сатирични художествени шедеври „На гости у дявола“ и „Приказка за стълбата“. Най-пряко сближава двамата поети и общият открито публицитичен пласт в риторично приповдигнатия им поетичен език. Едно по-детайлно вглеждане обаче открива в това отношение прекалено голяма идентичност — указание, че тя се обуславя преди всичко от влиянието на един и същ източник — стила и езика на комунистическата партийна преса.

Но, разбира се, между Смирненски и Полянов лежи не само разликата в художествените мащаби на техните постижения, но и цял един период от българската поезия, който определяме с доминиращия знак на символизма — най-непосредствено предхождащата и обграждаща Смирненски поетична школа, през която минава неговото литературно възпитание.

Школуването на Христо Смирненски у символистите е така очевидно, че никога не е било отричано от изследователите. Различия се явяват в значението, което се отдава на тази школовка, в нейното тълкуване и оценка. Любопитно е да се види например как в издадения през 1930 г. от литературния седмичник „РЛФ“ възпоминателен лист за Смирненски Л. Ортов [Л. Огнянов] просто се разкъсва между догматичното си убеждение, че „стилът на пролетарското изкуство“ трябвало да бъде непременно „конструктивистичен“ и „въз основа на това гледище не може да се каже, че стилът на Смирненски е напълно пролетарски“, и трудно подтисканото си възхищение от примерите, които привежда за „буржоазния литературен стил“, който използвал поетът — „Тази вечер Витоша е тъй загадъчна и нежна“. . . и др. под. („Стилът на Смирненски“).

Припомням това само като показателен за литературните настроения на определен период куриоз. Иначе, преодоляла подобни опростителски представи, нашата марксистическа критика от давна вече е изтъкнала и положителното влияние върху Смирненски на символистичната поезия, изиграла своята роля за богатата оркестрация и изтънчената стилистика на неговия стих. Посочила е и явното наличие в тази стилистика на елементи от символистичния лексикален и образен реkvизит, и своеобразното им преосмисляне чрез изпълването им с ново идейно-емоционално съдържание. (Класически в това отношение е станал примерът със свършено новото звучение, което придобива в поезията на Смирненски образът на „тълпите“). И все пак това беше момент от характеристиката на пролетарския поет, който се минаваше сравнително бегло и с донякъде извинителен тон. И това подценяване на значението му не съдействуваше за по-задълбоченото му изследване.

Както става обикновено в развитието на литературната мисъл, напоследък (не толкова в специални изследвания, колкото в бегли изказвания) се забелязва пък обратната тенденция — да се надценява и абсолютизира връзката на Смирненски със символистите, качо се извежда неговата поетика изцяло от тяхната и разликата се вижда единствено в новия му мироглед. Своеобразна „престижност“ на това виждане придава и обстоятелството, че то бе категорично формулирано още през 1945 г. от един такъв проникновен тълкувател на литературното ни развитие след войните като Атанас Далчев, който говори дори направо за „символистичния стих на Смирненски“<sup>3</sup>. Не мога да се съглася обаче с това абсолютизиране — първо, заради разкъсването на дълбоката връзка между форма и съдържание, и, второ, защото считам, че Смирненски е твърде голям и своеобразен поет с възлово място в нашето литературно развитие, за да бъде изведен единствено от едно литературно течение. Смирненски излиза и същевременно се оттласква не само от символизма, но и от цялата предшествуваша и заобикаляща го литературна традиция. Гледната точка, от която

<sup>3</sup> Вж. Атанас Далчев, Стихът на Смирненски. Съчинения в два тома. Т. 2. Проза. С., 1984, с. 223.

можем да го разберем и обясним като литературен феномен, е формулирана твърде точно от Пантелей Зарев.

„У Смирненски се събират повечето от високите постижения на литературната ни традиция. Но равновесно положение с предходното творчество не се създава. То се отрича, отхвърля се като отминало и отживяло и художествеността у тоя автор се тегли напред, към нови тенденции, които животът тепърва ще развива. Като лещата, която събира светлината, младият поет включва в себе си прогресивните художествени черти на голямата ни литература.“<sup>4</sup>

Смирненски синтезира на ново качествено равнище високите постижения на различни линии от литературната ни традиция, в това число и високите постижения на символизма. Той не може да бъде разбран и обяснен нито без символизма, нито само със символизма. В такъв смисъл разпространяващото се напоследък акцентуване главно върху връзките на Смирненски със символистичната поезия е оправдано само доколкото обръща погледа на изследователите към един доскоро отминаван сравнително бегло въпрос. Неслучайно в изданието напоследък от Здравко Чолаков творчески портрет на Христо Смирненски е отделена специална глава „Смирненски и символизмът — въпрос за новаторско осмисляне на традицията“. И тук наред с конкретните наблюдения върху различни моменти от „контактите между изобразителната система на символизма и стила на Смирненски“, намираме и интересно генерално обобщение за значението на това своеобразно „контактуване“ в по-широк литературно-исторически план:

„Поезията на Смирненски, чието оригинално звучение дължи немалко на характерни трансформационни контакти на стила ѝ с поетиката на символизма, откри нова фаза в обогатяването на художествената система в поезията ни от 20-те години, като я „тласна“ към перспективни стилови експерименти в досега ѝ с поетиката на модерната поезия [ . . . ] Поезията на Смирненски се оказа вдигнатата бариера пред стиловия експеримент в революционната ни поезия от 20-те години.“<sup>5</sup>

Още едно убедително съображение, което подкрепя поставянето на Смирненски не в края на един завършващ литературен период, а в началото на един с огромни исторически последици за литературното ни развитие идейно-естетически прелом. Наистина на пръв поглед поетиката на Смирненски е очевиден по-близка до неговите предходници, отколкото до непосредно наследилите го „септемврийски поети“ (с изключение на Асен Разцветников). Но този „пръв поглед“ пропуска тъкмо ония дълбинни трансформационни процеси, които възмъжност определят тенденциите на литературното развитие.

Към извода за възловото място на Смирненски в българския литературен развой — не толкова като край, колкото като начало на нов литературен период — убедително ни водят и детайлните анализи, с които в статията си „Приближаване до Смирненски“ С. Янев изследва тъй нар. „хумористична поезия на Смирненски“ — неговите подражания, стилизации, явни и скрити пародии и др. под. — за да открие в тая считана за „лека“ и „забавна“ поезия „неразчетени значения“, които я свързват „с най-дълбоките и органични процеси на цялата литература и култура“ и да заключи с напълно приемлива според мен категоричност:

„Представяйки се за периферна, тя (хумористично-пародийната поезия на Смирненски — б. м., М. Ц.) изпълнява блестящо велика трансформационна функция в историята на литературата, в историята на културата. Бихме могли да кажем — всичко след Смирненски е такова, каквото е (в различна, но винаги неизбежна степен) и благодарение на Смирненски.“<sup>6</sup>

Разбира се, още по-трудно е да се разкрият конкретно трансформационните процеси в нехумористичната поезия на Смирненски, да се разчетат скритите значения

<sup>4</sup> Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. 3. С., 1971, с. 193.

<sup>5</sup> Здравко Чолаков. Христо Смирненски. С., 1988, с. 4.

<sup>6</sup> Симеон Янев. Приближаване до Смирненски. — Литературен фронт, бр. 42, 13 окт. 1988, с. 2.

на своеобразното преплитане в нея на различни стилови системи. За това са необходими детайлни конкретни анализи, за които тук няма място и които може би ще се опитам да направя другаде. Тук бих искала да споделя тезисно само ония основни положения, на които, струва ми се, трябва да се опрем, тръгвайки от актуализирания напоследък проблем за Смирненски и символизма.

Наистина Смирненски не се противопоставя на символистичната поетика така пряко и драстично, както Фурнаджиев, Далчев и други поети от началото на 20-те години, но асимилирайки я, той я трансформира до такава степен, че в края на краищата също стига до нейното преодоляване. И това преодоляване се дължи не само на новото идейно-емоционално съдържание, въпреки че, разбира се, то е основното и определящото, но и на своеобразното префункциониране на символистичната стилистика в преплитането ѝ с предметнореалистичната и откровено публицистичната.

При това смятам, че при Смирненски всъщност трябва да говорим по-скоро за наличието на символистична с т и л и с т и к а, отколкото за символистична поетика, защото символистичните навеи са преди всичко на равнището на лексика, тропи, стилистични фигури, оркестрация на стиха. . . . А основните образи-обобщения в неговия напълно чужд на общата атмосфера на символизма поетичен свят — Великият Октомври с неговите червени ескадрони, световната революция с нейните вулканични тътнежи и конкретни герои, скованият от класови противоречия каменен град с неговите бедни деца, патетично-риторичният лирически глас на автора с неговите призиви и възторзи — всичко това е не само съдържание, това е също така и поетика. И дори когато това съдържание се въплъщава абстрактно в обобщени символи като Северното сияние, Спартак, Везувий и др., то това са категорично еднозначни универсални символи, които са много по-близко до плакатната категоричност на Поляновия алегоричен език, отколкото до енигматичната многозначност на символистичните намеци.

Струва ми се, че при разглеждането на този проблем се смесват два момента, които би трябвало всъщност ясно да се разграничат. От една страна, наистина плодотворното школуване на Смирненски у символистите, което обуславя изтъненото съвършенство на неговия стих, но невинаги намира израз в преки символистични навеи. От друга страна, ония символистични трафарети в поезията му, които така явно се хвърлят на очи, че тъкмо това би трябвало да ни накара да се замислим върху тяхната истинска поетична функция.

Така например цикълът от 1923 г. „Зимни вечери“ обикновено се взема като пример тъкмо за преодоляването на символистичните влияния, за развитието на Смирненски към една предметнореалистична поетика. И това е наистина така. Но, от друга страна, и изтънено опоезизиращият рисунок на грозната проза на бедняшкото градско всекидневие, и дискретните намеци на многопластовите образи-символи точно тук може би най-убедително демонстрират какви плодотворни уроци е извлякъл от символистичната поезия авторът. Да си спомним характерната сива софийска мъгла, която с почти физическа осезаемост се разстила над пластичните картини и която, от друга страна, поетът пряко превръща в символ на задушливата тежест на живота; дълбоко скрития в художественото изображение ободрителен смисъл, който придобиват разноцветните пламъчета под чука на черните ковачи, и накрая оня изразителен, известен на всички ни лирически завършек на цикъла — колкото предметно пластичен, толкова и дискретно символичен в своите хуманистично-елегични внушения:

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

От друга страна, не е трудно да се види, че повечето от ония моменти, които веднага се набиват на очи като явни навеи от символистичната стилистика, в повечето

случаи са откровени трафарети, поетични клишета, които Смирненски не се стеснява дори да повтаря многократно. И не само новото идейно-емоционално и образно съдържание, самият стилистичен контекст редуцира, преосмисля или превръща в своеобразни цитати тези откровени поетически трафарети.

Така например, колкото и изтъркани от символистична употреба да са изпълнените със символни намеци теменужен и лунносребърен цвят, отнесени към конкретния вечерен пейзаж на Витоша (която така често изглежда наистина теменужена), тези определения като че ли възвръщат конкретния си изобразителен смисъл. Абсолютно загубват абстрактния си символен характер и така характерните за символизма „златожълти хризантеми“, когато поетът ги поставя съвсем конкретно в „кокетно малката“ кошничка на цветарката. И така нататък — своеобразното прелитане, а понякога и превърнато в композиционен принцип редуване на символистичната и предметно-реалистичната или публицистичната стилистика, предлагат голямо разнообразие от различни случаи, демонстрират интересни възможности за получаване на ново звучене, за преосмисляне на познатите образи, за префункционалиране на изтърканите стилистични похвати, за тънки нюанси на съзнателни стилизации и почти неуловими пародии, дискретно трансформиращи старите форми в унисон с изискванията на новото съдържание.

Богатите възможности, които разкриват контактите между различни стилистики, се увеличават и от обстоятелството, че в поетичния език на Смирненски осезателно присъства и един откровено публицистичен пласт, особено характерен за стиховете му с революционно призивен характер. Неговите „рицари след бой“, тръгнавши в „теменужни зори“ да търсят „сребрилата девствена лилия“, в своя лирически монолог все повече травестират романтичния си образ върху реалистичната плоскост на конкретни прозаични детайли от рода на „неплатените полици и скъпо платени мечти“; неговите романтични „херолди на новия ден“ започват със същия класически за символизма образ „в сърцата ни сребърна лилия“, за да преминат към преки публицистични призови от рода на: „Погледайте, с удари верни // отбива пълчищата черни // великият руски народ.“

Някои от най-популярните революционни стихове на поета са изградени почти изцяло върху публицистични клишета, дошли от езика на революционната преса

Край нас се вие бич, над нас тежи хомот  
и робския закон на жълтия метал;  
ний раснем в нишета, ний гаснем сред печал  
и рѣсим в своя път съззи и крѣпав пот —  
ний, бледни смъртници — родени за живот. (к. м., М. Ц.)

Ако тези публицистични клишета бяха извадени от цялостния си поетичен контекст, едва ли някой би подозрял, че те са взети от първокласно стихотворение, каквото е безспорно „Ний“ („Ний всички сме деца на майката земя“). Но целият въпрос е именно в това, че съществува този цялостен поетичен контекст, който осезаемо префункционалира своите отделни елементи; че публицистичното „ний раснем в нишета“ се балансира от почти символистичното „ний гаснем сред печал“; че завладяващият ритъм на стиха изисква сякаш тъкмо подобни клиширани изрази, за да понесат те неговата емоционална енергия, без да спират вниманието върху себе си — до врязващия се в съзнанието ударен завършек на строфата: „ний, бледни смъртници — родени за живот“.

Отдавна е забелязано, че Смирненски употребява много епитети, бих казала — много повече, отколкото позволява това, което се счита за добър вкус в поезията. Но, колкото и абсурдно да изглежда на пръв поглед, този упрек бихме могли да му отправим именно, ако това бяха оригинални, запомнящи се епитети, които за своя изобразителен или метафоричен смисъл се нуждаят от простор и биха си пречили един на друг. А при Смирненски епитетите най-често са съвсем обикновени литературни или публицистични клишета, които са загубили изобразителната си или метафорична

сила, възприемат се в цялостен блок с определямото и са запазили само способността си да стават материални носители на изливащата се като мощен поток емоционална енергия. Нещо, което е характерно и за патетично-риторичния стил на Вазов.

Особено показателно в това отношение е още първото стихотворение от сборката „Да бъде ден!“, където от „черната и зловеща“ нощ, през „безокия демон на войната“ и „яростта на златний бог“, до неизменните „сълзи и кървав гнет“ — всичките 23 стиха, изтъкани почти изцяло от подобни публицистични клишета, имат една-единствена, художествено напълно защитена задача — с непрекъснат от нищо привличащо специално вниманието и все по-нарастващ емоционален устрем да подготвят последния стих — поетическа формула, прогласяваща с библейска категоричност настъпването на новия исторически период в живота на човечеството:

Да бъде ден! Да бъде ден!

И още нещо, ако в стихотворението, посветено на Христо Ботев, изрази като „тиранът жесток“, „изедник народен“, „попският бог“ приемаме като законни поетически цитати, маркиращи определено идейно съзнание, защо да не приемем, че за читателя подобна функция изпълняват и публицистичните клишета от времето на Смирненски, свързващи неговия стих с политическия живот и съзнание на епохата.

Впрочем, няха намерение да разглеждам тук тези изискващи редица детайлни анализи въпроси, исках само да акцентувам върху два момента. Първо — че, когато в стила на поет като Смирненски, доказал многократно близкото богатство и лекота на своите поетически инвенции, откриваме такова пристрастие към поетичните и публицистични клишета, явно не може да обаям това просто за слабост, а трябва да потърсим своеобразните му художествени функции. И второ — това, с което всъщност и започнах — че не само поетиката, но дори и стилистиката на Смирненски съвсем не могат да се изведат изцяло и пряко от символистичната поезия.

Кръстовищното място на Смирненски в българското литературно развитие обуславя специфичната сплав от стилово разнородни елементи в неговата поетика. Тук ще срещнем еднакво характерни за автора изповедна лиричност и ораторска риторичност, романтично условни образи и предметно реалистична пластичност, символистични наеви и откротвена публицистичност, новаторски образи и словесни клишета, обобщени образи-символи и конкретни герои, патетика, лиризъм и хумор, подражания и пародии на едни и същи стилови насоки, лирическо „аз“ и лирическо „ние“ (с различни нюанси на съдържанието и при двете), различни форми на лирическо авторско присъствие, различни гами на лирическия авторски глас. И всичко това не само се редува като отделни творчески преображения на поета, но и често съжителства в едни и същи творби, където разнородни стилово съставки своеобразно се преосмислят взаимно, като тъкмо чрез създаденото между тях напрежение постигат ново звучене. Навярно затова въпреки цялата му стилова пъстрота поетичният облик на Смирненски се възприема като нещо твърде определено и специфично, т. е. единно в своята най-обща и дълбинна същностна характеристика.

Колкото и кратко да е времето, в което създава своето творческо дело Смирненски, в него могат да се набележат и известни тенденции на развитие. На артистичния му хумор — към по-остри сатирични обобщения; на поетичния му стил — към по-предметно пластични художествени изображения; на лирическото му авторско „аз“ — към по-дискретно присъствие и по-съкровена изповедност.

В областта на лириката най-ярката манифестация на тези тенденции на развитие е великоленният цикъл „Зимни вечери“, издаден посмъртно като втора стихосбирка на автора. Но фактически осъществено в този цикъл има своите корени още в първата му стихосбирка „Да бъде ден!“ — в стихотворения като „Старият музикант“, „Ковачът“, „Цветарка“, „Уличната жена“ и др., което подсказва, че това е развитие на едно по начало съществуващо характерно преображение на Смирненски — като първият всъщност български поет на града.

Както знаем, българските символисти се докоснаха до градската тема само в аспекта на отчуждението и самотата, а урбанистичните пейзажи от Лилиевата поема „Градът“ са навеяни от Париж. Мотивът за студената враждебност на града у Смирненски е вече подчертано социално оцветен. Но студеният каменен град у него оживява поетически не само като обобщение на социалната несправедливост и класово разделение, но и като конкретна жизнена обстановка на неговите герои — децата на града. Това вече не е абстрактният лилиевски Град с главна буква, това е и конкретният пейзаж на София — с теменужения профил на Витоша и запаления над сънния Люлин залез, със задушливата сива мъгла и оснежените улици на бедняшкия ючбунарски квартал.

Пейзажът тук е по правило урбанистичен и в това отношение Смирненски е отново в началото на една тенденция на литературното развитие, която от края на 20-те — началото на 30-те години ще обхване широко българската поезия. Преди години в статия за Атанас Далчев направих бегла връзка между него и Смирненски по линия на този именно основен за тях урбанистичен пейзаж. Но там ми беше нужно да акцентувам върху разликите между тях и затова сега ми се искаше да направя обратното и да поставя още по-широко въпроса — дали предметнореалистичните тенденции в развитието на българската поезия, започнали от военния цикъл на Димчо Дебелянов, не сближават в някои отношения дори и такива различни поети като Христо Смирненски и Атанас Далчев. Наскоро с радост открих, че вече мога да се опра на убедителната формулировка, която е дал на подобна мисъл Светлозар Игов: „В предметната пластика и печалната емоционална гама на този цикъл — пише той за „Зимни вечери“ — ще почувствуваме началото на една предметно-хуманистична поезия (Далчев, Пантелеев), в която символиката на снега, превръщащ се в кал, е израз на дискретна етична критика на действителността. Удивително е как в този цикъл се преплитат обективното изображение и субективното отношение на поета — защото Смирненски е един синтез и на обективно-реалистичната, и на субективно-изповедната традиция, на вазовското и дебеляновското начало в българската поезия.“<sup>7</sup>

Както виждаме, по каквато и линия да тръгне, всеки стига пак до същото — до своеобразния синтез на разнородни поетични начала в лирическото творчество на Смирненски, до неочакваните на пръв поглед отношения, които неговата поезия установява с предшествуващи го или по-късни поети.

В тази връзка бих искала да добавя още само едно. Широко разпространено е противопоставянето на поетиката на Смирненски — поета на метежните тълпи, величави исторически герои и вулканични революционни трусове — на поетиката на Вапцаров — поета, събрал грандиозността на епохата в делничната обикновеност на малките човешки драми. За удобство този път ще цитирам без кавички направо себе си:

Запазвайки своето конкретно лирическо „аз“, Смирненски се оформя като поет на революционните маси — не само като идейна, но и като художествена позиция. Наред с конкретните личности негови герои са разбунтуваните тълпи, морето от морни роби и робини, червените ескадрони, улицата многолюдна или пък грандиозно обобщените образи-символи на неговия „Пролетарий“, на „Руския Прометей“, на „Северния Спартак“, където космически разширеното „аз“ на героя е равносилно на „ние“. И това се отразява съвсем пряко и върху представата за адресата на неговата поезия — представа не за отделни лица, а именно за народни маси. Самите обръщения тук са насочени към множеството на масата — към бледоликите пролетарски братя, към легендарните съветски ескадрони, към шумния и разблуден град. А интонацията предполага, че тези стихове са отправени към народните маси не само в абстрактния, но и в най-прекия смисъл на тази дума:

<sup>7</sup> Светлозар Игов. „Българийо, за тебе пяха“. С., 1985, с. 194.

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони  
погледи са приковани със надежда и любов.  
Свил десницата корава, целий свят се днес изправя,  
стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов.

Това са стихове, предназначени да бъдат декламирани сякаш на митинг пред многохилядни тълпи, да се носят над улиците и площадите на разбунтувани градове. Не само пряко изобразените обекти — и невидимите субект и адресат на поезията тук внушават форми, характерни за революционната действителност на следвоенната епоха<sup>8</sup>.

Всичко това е вярно и в контекста, от който е взето, отново бих го написала точно така. Но това е само едното преображение на Смирненски, онова, което обикновено доминира в представите ни за него, защото най-адекватно отразява атмосферата на развихрените следоктомврийски революционни бури. Но съществува и друго, не по-малко органично негово преображение — онова от „Старият музикант“, „Жълтата гостенка“ и „Цветарка“, от „Уличната жена“, „Зимни вечери“ и редица други подобни творби. И това второ не по-малко ярко преображение на художника не е ли едно начало именно на оная категорично задълбочена от Вапцаров поетична традиция да се изобразява социалният дух на епохата чрез породените от нея малки човешки драми.

Наскоро, в посветения на 90-годишнината на поета брой на в. „Литературен фронт“ Николай Кънчев писа, че му е по-близък именно този Смирненски — не от революционно-романтичните му стихове, а от „Цветарка“, „Жълтата гостенка“, „Братчетата на Гаврош“ и „Зимни вечери“<sup>9</sup>. Разбира се, това може да бъде въпрос и на по-голяма или по-малка близост на поетичните натюрели. Но, струва ми се, че в изказаното предпочитание има и някакъв акцент на времето, на променящите се стилови конвенции и литературни вкусове, които актуализират един или друг дял от богатото творчество на поета. И тъкмо това, че в зависимост от динамиката на тези вкусове творчеството на Христо Смирненски продължава да получава едни или други акценти, да актуализира за читателите едни или други свои страни и да разкрива за критиците едни или други свои връзки с общолитературното ни развитие, е най-сигурното доказателство, че то продължава да живее.

<sup>8</sup> Милена Цанева. Поет и общество. С., 1985, с. 55.

<sup>9</sup> Вж. Николай Кънчев. Ще остане докрай. — Литературен фронт, бр. 41, 6 окт. 1988.