

Александър Панов

## Поезията на Христо Смирненски и митът за сътворението на света

*„ИЗКОВАНО в мъжествените революционни битки на работническата класа, творчеството на Христо Смирненски стана могъщо партийно оръжие. То беше и си остава властелин на човешките умове и сърца, страстен агитатор на комунистическите идеи, творчество, което десетилетия наред довеждаше в редовете на партията хиляди предани народни синове и дъщери, вдъхновяващи ги за подвизи и жертви в името на освободителното пролетарско дело, в името на комунизма.“*

Тодор Живков

**Н**ека веднага сложим картите на масата и обясним същността на проблема. Без всякакво съмнение е, че интерпретацията на творчеството на Христо Смирненски трябва да промени своя характер, а това означава на практика, че и самото присъствие на поета в културното пространство силно ще се промени. Как обаче ще изглежда тази промяна? В това е и съдбовният въпрос. Традиционното болшевишко мислене веднага се насочва към промяната на знаците — от плюс към минус — или пък към промяна в разположението на вертикалната ценностна скала — от върха към низината. Или, казано по-ясно — от „Осанна“ към „разпни го“. Значи — първа задача за решаване — да се излезе от тази така привычна ни система за остойностяване на художествената култура и се премине към нова, която просто по съвършено различен начин ще погледне на стойността на едно поетическо дело.

Втората задача за решаване е свързана с отношението между интерпретация и същност на художественото творчество. С други думи — доколко интерпретацията се опира на съществуващи мотиви в творчеството, които обаче изграждат един свой особен свят, за да си послужи с тях и да изгради друг свят, света на интерпретацията и културното пространство, които вземат художествената творба само за да се легитимират с нея.

Третата страна от въпроса засяга художествените достойнства на поетическото присъствие на Смирненски и възможността тези художествени достойнства да добият амбивалентен, двузначен харак-

тер при осъществяване на литературния дискурс в социалното пространство и извършването на определено културно действие. Защото веднага трябва да кажем, че само собствените достоинства на тази поезия могат да предизвикат всички по-нататъшни проблеми. Следователно „преоценката“ на Смирненски изобщо не може да засегне проблемите за художественото качество на неговите творби, но да се говори за същността на това качество, за насоките, в които то работи и изгражда свят, не само може, но и трябва да се говори.

Тук трябва да споменем нещо и за гледната точка на нашето изследване. Тя не може да бъде друга освен пречупена през призмата на нашия опит. Какво означава това? Първо, че ние имаме възможност обективно, на базата на горчивото си познание за „противачето на нещата“ да направим анализ на това, какво беше досега Смирненски в нашата национална култура. Но също така само и единствено от нашия поглед към света ще зависи и това и какво ще бъде Смирненски оттук нататък в националната култура. С други думи, само у нас е възможността да превърнем индиферентния знаков свят на текста в живо културно действие, разкривайки онези особености на художествения свят на поета, които ще донесат същностния проблем на нашето време.

Как да подходим към поезията на Смирненски при така очертаните посоки за анализ? Подходите може да са различни — обхващащи тематиката, тоналността, патоса, характера на поетическия или политическия език и т. н. Но все пак, поне на мене ми се струва, че основен елемент и обект на анализа трябва да бъде онзи социокултурен механизъм, който съществува в поезията на Смирненски и който по-късно се оказва благоприятна основа за изграждане на онези социални механизми, които искаха да превърнат една социална утопия в обществена практика, *използвайки за това не нещо друго, а именно утопични механизми*. Последната уговорка е изключително важна, защото стремежът към въвеждане в практиката на една утопия невинаги е бил така разрушителен, както се оказа при нас. Същността на нашата драма се оказва всъщност. . . семиотична. Нашето общество не пожела да потърси практически решения за осъществяване на идеологическата норма, а я пренесе в живота директно, осъществявайки на практика един от най-рискованите семиотични ходове — опредметяването на метафората. Този семиотичен механизъм обикновено се използва при изграждане на художествения похват „редукция ад абсурдум“, което съвсем недвусмислено обяснява и обективното състояние, в което се намира днес нашето общество. Интересно е да се изтъкне обаче, че тази грешка беше допусната точно в двадесети век, когато се породила и разви семиотиката. Тя не беше допусната в „детството на човечеството“,

когато идеологическата норма се задаваше от митове и легенди, от приказки и саги, не беше допусната дори и в най-семиотичното време — средновековието, при което въпреки тотално пронизаната със знаковост действителност все пак животът намираще своите обективни закони. И тук вече стигаме до същността на нашия проблем — отношението между обективното съществуване на битието и човека. Това е проблемът, на който ще се опитам да отговоря със следващите разсъждения по повод на поезията на Смирненски.

В заглавието изведох идеята, че поезията на Смирненски борава с мита за сътворението на света. В повечето случаи едно таква боравене би се ограничило до създаването на такъв художествен похват, който използва механизма на „цитирането“ на мита, за да придаде едно глобално, общочовешко звучене на художествената проблематика. Така например са цитирали митовете в „Септември“ от Гео Милев независимо от сложните, понякога до противоположност, промени в гледната точка и ценностното осмисляне на митологичните образи. При Смирненски обаче нещата не стоят така. Още предварително, изпреварвайки доказателствата, можем да кажем, че той използва не просто символиката на митологичния образ, а самия механизъм на мита, както и неговите основни смислови ценностни опозиции: хаос — космос, небитие — битие, светлина — мрак, добро — зло, творение — създател и т. н. Използува е и самият механизъм на митологичното сътворение, както и представата за силата на твореца. Има само една разлика, но тя е кардинална — отношението между човек и творец в йерархията на битийния космос, но точно тази разлика се оказва в основата на цялата по-късна трансформация на отношението идеология — реалност, за която говорихме преди малко. Но за да откروим ясно съществените различия, не можем да не си послужим с класическия метод на сравнителния анализ — да съпоставим структурите на митологичния свят и света, изграждан от поезията на Смирненски.

Нека още в началото да кажем, че противно на разпространеното мнение митологичният механизъм не е единствен в изграждането на представите за света и ценностната йерархия на човека дори и в зората на неговото битие. Той има сравнително ограничен периметър, който обаче се простира в зоната на някои от същностните за битийната онтология на света опорни точки. Или, с други думи казано, митът — това е представата на човека за обективното устройство на света и неговия генезис. Тук безспорно възловото понятие е именно понятие за обективността. В класическата структура на мита тя по принцип е изнесена и з в ъ н човека и е персонафицирана във фигурата на бога т в о р е ц и бога т ъ л к у в а т е д на творението. Ще си позволя тук един пространен цитат от

книгата на Андре Жолес „Простите форми“, защото именно там въпросът е изяснен най-прегледно и задълбочено:

„В началото сътвори Бог небето и земята. Земята беше безвидна и пуста, и беше тъмнина над бездната; и Дух Божи се носеше над водата. И рече Бог: да бъде светлина. И стана светлина. И видя Бог светлината, и че тя е хубава, и раздели Бог светлината от тъмнината. И нарече Бог светлината ден, а тъмнината — нощ. И беше вечер, и беше утро: ден първи. И каза Бог: да бъде твърд сред водата и да отделя тя водата от вода“ (Битие, I, 1—7).

Какво имаме пред нас? Дори и в превод ние чуваме, че тук нямаме нито чисто изказване, нито разказ или пък просто изображение. (. . .) Има нещо предварително дадено, и това н е щ о е един въпрос, много въпроси. Човекът гледа небесната твърд, човекът е забелязал как през деня слънцето, а през нощта луната светят непрекъснато, сменяйки се. Наблюдението предизвиква въпроси. Как се казват тези светлини през деня и през нощта? Какво означават за нас времето и пространството? Кой ги е поставил там? Как е станало това, че светът е получил светлината си, как се е отделил денят от нощта, как времето е получило своите части? И на тези въпроси следва естествен отговор. И този отговор е даден така, че друг въпрос не може да бъде зададен. (. . .)

Кой пита? Човекът. Човекът иска да си представи света, света като цяло и в неговите проявления, като слънцето и луната. (. . .) Човекът стои пред света, а светът — срещу него, и т о й п и т а. (. . .) Човекът изисква от света и неговите проявления да му дадат възможност да ги познае. И той получава о т г в о р. Светът и неговите явления му се отдават да ги опознае<sup>1</sup>.

Най-важното тук е това, че единственото, което прави човекът в механизма на мита, това е да п и т а. Както отговорът, така и сътворяването на света са извън него и той няма никакви възможности да се намеси в тези процеси.

Вторият въпрос, на който трябва да се отговори във връзка с анализа на механизма на мита, е кой отговаря. Според горната схема това е единствено и само светът такъв, какъвто той е. Но, разбира се, този свят не може сам да се изразява. Необходим е посредник, който да каже на наивния непосветен човек и с т и н а т а. Този посредник е о р а к у л ъ т или пророкът, който не участва по никакъв начин както във въпроса, така и в отговора, но нему принадлежи способността да каже истината. На човека пък — да възприеме истината. Неговата роля е именно в това — да възприема истината.

<sup>1</sup> Jolles, André. Die Einfache Formen. Halle, 1956, 77—80.

Третият аспект на мита, това е сътворяването. Митът, това е сътворяване. Но кой сътворява нещата? Тук въпросът се усложнява от факта, че съществуват два различни вида митове, свързани с различните епохи на тяхното възникване. Джеймс Фрейзър обърна внимание върху противоречието, което съществува между първата и втората глава на „Битие“. Докато в първата глава сътворяването има абсолютно идеологически характер, то във втората ни е показано физическото усилие на твореца, който меси пръст и вода, за да създаде човека, после му вдъхва живот, после създава животните, за да са му другари, а накрая — и жената от собственото му ребро<sup>2</sup>. Очевидно е, че тук действуват два различни типа съзнание — единият, свързан с веществеността, другият — с идеологията. Кой от двата е по-типичен за митичния механизъм? Първият е по-близо до човешката практика и е по-фолклорен, но в системата на идеологическата норма очевидно вторият има по-голямо съответствие с цялата система на митотворческия механизъм. След като въпросът и отговорът се въртят около нещо, което съществува обективно, то и самото сътворение би трябвало да се извършва обективно. Бог не сътворява нещата. Той само поръчва (според Фрейзър — постановява) и те се сътворяват сами: „И рече Бог: да бъде светлина. И стана светлина. И видя Бог светлината, и че тя е хубава, и раздели Бог светлината от тъмнината.“ Дори творецът не може да се намеси в самия акт на сътворение — той може само да оцени сътвореното — да каже дали то е добро, или лошо и съответно да го запази или отхвърли. Тук ми се иска, забягвайки напред в изложението, да обърна внимание на поразителните аналогии в нашата собствена обществена практика, където присъствуват оракулите, които казват истината, където нещата се решават с постановления и където резултатите от изпълненията на постановленията се оценяват обективно като добри или лоши и по тази причина биват допускани до живот или не. С този механизъм могат да се обяснят множество факти от нашата абсурдна реалност, които иначе изглеждат необясними. Така например постановлението за създаване на социализъм след 9. IX. 1944 г. се възприема като добро и от това следва окончателното разделяне на капитализма от социализма. Свързаните със социализма обществени и най-вече икономически отношения, които са били обект на други словесни постановления, обаче с чиста съвест могат да се оценят като лоши и по тази причина да се отхвърлят. Отношение към това нямат нито тези, които са издали постановлението, нито тези, които са го изпитали на гърба си. Нещата се самосътворяват и като така при липса на конкретен творец липсва и чувството за вина, тъй като то може

<sup>2</sup> Фрейзър, Дж. Фолклорът в Стария завет. С., 1989.

да се прояви само ако някой се чувствава лично отговорен за това, което е направил.

Последното, което трябва да подчертаем в структурата на митологическия механизъм, е неговата симетричност. След като митът говори за сътворението на света, то той трябва да ни каже и за неговия край. Това, което е сътворено като космос, в един момент трябва да бъде разрушено, за да може да се сътвори нов, различен космос. Аспекти на мита за залеза на света са същите, свързани са отново със същите понятия — истина (апокалипсис, т. е. откровение), обективност, оракул и пр. Създаването на един космос не може да става на базата на друг космос — той става възможен единствено на базата на хаоса или на н и щ о т о. А основните понятия, които характеризират нищото, са: *пустота* (пустиня) и *мрак*, също така — *бездна*.

Това в общи линии са структурата и механизмът на действие на мита и неговия архетип — мита за сътворението на света. Нека сега вземем другия елемент за сравнение — света, който създава поезията на Смирненски. Излишно е да се казва, че тя ще бъде анализирана не в нейната пълнота, но в никакъв случай не и едностранно — за нас е важно да видим именно съотношението на различните гледни точки и смислови потенцици в този свят, за да можем да си обясним метаморфозите в социокултурното присъствие на тази поезия и възможностите ѝ за постъпване на политическа служба.

Основният патос в цялата поезия на Смирненски е свързан с мотива за пълната несъвместимост между два свята, два начина за изграждане на човешкия космос, на принципите, които ги управляват и естествено на символите, с чиято помощ тези два свята се описват. Тази поезия доказва известния тезис: два свята — единият е излишен. Но с какво се мотивира този извод? Тук трябва да кажем, че мотивировката на Смирненски е подчертано хуманистична имодерна. Той свързва своя бунт преди всичко с идеята за отнетото достойнство на човека, каквото то беше провъзгласено от ренесансовия хуманизъм и по-късните му трансформации в Кантовото учение за моралния закон. Примитивна е тезата, че причината за бунта трябва да се търси единствено в недоволството от бедния и безрадостен живот, от мизерията, експлоатацията и неравенството. Вярно е, че при Смирненски има немалко конкретни изображения на материална и духовна нищета, но вярно е и друго — че в повечето случаи тези изображения могат да се прочетат по два начина — непосредствено фактичен и символен. Христоматиен пример в това отношение е финалът на цикъла „Зимни вечери“, където мотивът за превръщането на снежинките в кал просто не оставя възможност за подминаване на символичния прочит, независимо от това, че пейзажът е съвършено точен и реалистичен.

В повечето стихове на поета обаче мотивът за унизеното човешко достойнство е разгледан много по-общо и абстрактно. Всъщност редица от мотивите му са пряко наследени от символизма. Такива са например мотивите, свързани с жалкото и нищожно положение на човека в царството на „жълтия метал“, загубените илюзии и потъпканото право на живот, поруганата красота и невинност, духовната безпътница, самотата и отчуждението на човека в големия град — това са все мотиви на символизма, които преминават почти директно и в поезията на първия пролетарски поет. Тази директна връзка със символизма не само формално, но и на съдържателно равнище трябва да ни подсказва, че нещо от хуманистичната аргументация на света на Смирненски трябва да се търси в онези схващания за човека, които при символизма бяха в сериозна криза, която именно доведе до духа на „декадентство“ и обезверяване. Всички трагични пози и драматични борби в символистическия свят са невъзможни без съществуването на един ценностен критерий за същността на човека, който му отрежда особено, свръхценно място в йерархията на стойностите, като именно невъзможността да се постигне тази свръхценност води и до усещането за обреченост, резигнация и трагизъм.

Безспорно в дъното на тази концепция за човека лежи ренесансовият възглед за достойнството на човека, изразен в трактатите на Пико делла Мирандола, Мрасилио Фичино и, разбира се — Николай Кузански. Главното, което ще ни интересува в тази концепция, е първото кардинално завъртане на ценностната ориентация по отношение на двойката бог — човек. До Ренесанса човекът е само нещастно и безпомощно подобие на бога, който властвува над всичко, а от Ренесанса нататък той вече се появява донякъде като равен на бога. И все пак обаче не трябва да изпускате нещо много съществено в тази концепция — поставянето на човека в едно принципино свободно средищно състояние по отношение на бога и света: „Тогава бог приел човека като творение с неопределен образ и като го поставил в центъра на света, казал: „Не ти даваме, о, Адаме, нито определено място, нито собствен образ, нито собствено задължение, за да имаш място и лице, и задължение по собствено желание, съгласно твоята воля и твоето решение. Образът на останалите творения е определен в пределите на установените от нас закони. Но ти, неограничен от никакви предели, ще определиш своя образ по свое решение, във властта на което те предоставям.“<sup>3</sup> Покрай другото тук ми се иска да подчертая извънредно важния момент на отделянето на човека от обективността на целия останал свят (сътворен и намиращ се под управлението на други закони — божествените). Но на това ще се върнем малко

<sup>3</sup> М и р а н д о л а, Дж. П и к о. За достойнството на човека. — В: Паметници на световната естетическа мисъл. С., 1966, с. 484.

по-късно. Сега за нас е важно друго — да намерим онази концепция за човека, която го издигна до една самостоятелна ценност, до божествения пламък и предопределение. Точно това съзнание е единственото, което може да се възбунтува, когато правата, които човекът смята за естествено присъщи му, се потъпчат и обезсилват.

Не е трудно да се докаже, че подобно на ренесансовите мислители Смирненски виждаше човека не грохнал от страдания, потънал в мрака на безизходността. Напротив — в него грее божественият пламък, осигуряващ неговата неповторимост. Хората са равни, те не могат да се разделят според класови предразсъдъци и норми, те имат естествено право да живеят и се радват на живота: човекът е роден за живот, за пролет и химн, защото той е творец на благата, на живота, на собственото си достойнство. Но това естествено право на човека за свобода, за живот, за радост е потъпкано, унижено, отнето от властта на жълтия метал:

Ний всички сме деца на майката земя,  
по чужда е за нас кърмящата ѝ гръд  
и в шеметния кръг на земния си път,  
жадувайки лъчи, угасваме в тъма —  
ний, бедните деца на майката земя.

Този конфликт е водещият, основният в поезията на Смирненски и това е конфликт в никакъв случай не само класов и само икономически — това е конфликт хуманитарен, конфликт между свободата и робството, между съзнанието, че човекът е роден за живот и творчество, като с у б е к т н а с а м и я с е б е с и, от една страна, и съзнанието, че човекът може да бъде „окован, поруган“, да бъде превърнат в с р е д с т в о за нечие чуждо благо, за нечие чуждо господство — от друга. Тук ще подчертаем проблема, изразен с фразата — субект на самия себе си, който е в основата на конфликта, но който в другите аспекти на поетическия свят на Смирненски парадоксално се променя, като по този начин се разрушава естествената връзка между причина и следствие, между заболяване и лекарство. Но за това ще поговорим след малко.

Ренесансовият възглед за същността и ролята на човека в битието, отнесени към центъра на вселената, притежаващ поради това свободата да решава, е определящ и за новия тип нравственост, господстващ след Ренесанса, заменил вертикално-трансцендентната норма на средновековието, изразяваща се с понятията „грях“ и „праведност“, и преминава в нормата на хуманизма, изразяваща се в понятията „отговорност“, „търпимост“ и „вина“<sup>4</sup>. Както вече ви-

<sup>4</sup> Вж. анализа на Е. Пановски в статията му „История на изкуството като хуманитаристика“ (Е. Пановски, Смисъл и значение в изобразителното изкуство. С., 1986).

дахме, при Пико делла Мирандола промяната на нравствената норма отново беше илюстрирана с интерпретация на мита за сътворението на света и човека, при което обаче се осъществяват някои много съществени трансформации в самия механизъм за изграждане на митологичното пространство.

На първо място тук прави впечатление рязката промяна в позицията на човека — от наивно-невинен обект на сътворението и също така наивно-невинен субект на самопознаващата се природа човекът на Пико е централна фигура на вселената, която има възможност да сътвори във себе си, чувствувайки обаче пределите на своите възможности, защото всичко останало около него се подчинява на обективния божествен закон.

Втората основна разлика е в промененото отношение на човека към познанието на сътворения свят. В митологичния механизъм човекът не познава света, той само пита, а светът му се отдава, за да го познае чрез своя (на света) отговор. В ренесансовите концепции, особено в тази на Марсилио Фичино, познанието вече е особена чисто човешка дейност, стремежът на човека да проникне в тайните на битието, макар и прекрасно да знае, че то е сътворено от бога и сам бог се изявява в своето творение: „Човешкото могъщество е почти подобно на божествената природа; това, което бог създава на света със своята мисъл, човешкият ум го постига посредством интелектуален акт.“<sup>5</sup>

Парадоксалното напрежение между съзнанието за обективността на света и творческата мощ на бога и законите, които управляват света, от една страна, и огромната роля, отредена на човека в ренесансовата интерпретация на мита за сътворението на света, от друга, се обяснява изключително лесно именно със средищната позиция, която хуманистите отреждат на човека. И все пак нека подчертаем още веднъж — в ренесансовата интерпретация човекът може да познава и създава единствено себе си, а към останалия свят може да се отнася само с отговорност и търпимост или да изпитва чувство на вина по отношение на собственото си поведение. На обективността на света отговаря субективността на човека, подчинена обаче на съзнанието за своята граница и своята отговорност.

Това деликатно равновесие на ренесансовата концепция, която примирява автономността на света и човека, много неочаквано се трансформира във философията на детерминизма. Ключовата дума тук е „обективност“. И в двата случая се говори за обективност на света, но се разбират различни неща. В единия „обективност“ означава, че светът има свой закон, който не е подвластен на човека, сътворен е от друго (бог) и човекът може само да пита наивно

<sup>5</sup> Цит. по: Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 327.

или пък с почти божествена енергия да прониква в тайните на обективния свят. В другия случай думата „обективност“ се отнася само до разположението на субекта и обекта в акта на познанието, но мълчаливо или гласно се допуска, че така съществуващият обективен свят е детерминиран от човешката дейност. Така се стига до идеята (за първи път от сътворението на света насам), че философията съществува не да познава света, а да го *променя*<sup>6</sup>. Използвайки своята субективна способност да проникне в тайните на обективните закони на битието (а дали докрай?), човекът вече се чувства способен да ги постави под властта на своята *воля* и да подчини действието им на собствените си интереси. Тук вече навлизаме в една изключително сериозна тема, която може да бъде обект на задълбочен философски анализ, което не е нито по моите сили, нито в рамките на поставената тема. Затова тук ще се задоволя само с констатацията, която всъщност се оказва единствено важна в случая, защото нея я възприема множеството, че човекът може да подчини обективните закони на света на своята воля. Т. е. извършва се последната фаза на трансформацията във взаимоотношенията човек — бог. От наивното, питащо и подчинено на трансцендентната норма същество, каквото е човекът в традиционната митологична и средновековна култура, през статуса на „мислеща тръстика“, която именно поради своето странно двулико състояние се подчинява по необходимост на изискванията за отговорност и търпимост на ренесансовия и просвещенския хуманизъм, човекът стига до позицията на бог и властелин, на изключителен творец не само на своята съдба, но и на цялостната обективност на света. И този възглед не е характерен само за марксизма. С него се идентифицират и редица философски направления, откровено враждебни на марксизма, които извеждат своите предпоставки не от принципа за детерминизма, а от всякакви други принципи — например този за индивидуалната утопия. Колко вярно е това парадоксално преплитане на различни философски гледни точки на базата на тази свръхценностна концепция за човека, можем да усетим в творчеството на друг съвременник на Смирненски — Гео Милев, чийто призив „Долу бог!“ позволява да бъде интерпретиран както от марксистическа, така и от ницшеанска гледна точка (както парадоксално двулики са впрочем и неговите непосредствени източници в мисленето на поета):

По небесните мостове  
 високи безкрай  
 с въжега и лостове  
 ще снемем блажения рай

<sup>6</sup> Маркс, К. Тезиси за Л. Фойербах. С., 1980.

долу  
 върху печалния  
 в кърви обляния  
 земен шар.

(„Септември“)

Целият проблем е в това, че в практиката на идеологията се извърши една малка, но извънредно неприятна процедура. Тръгнала от идеята за управлението на обективните закони на света, пропагандата, може би за по-лесно внушаване на идеята, все по-често започна да говори за ново сътворение на света. А когато дойде реч за сътворение, не е нужно да се търси кой знае колко далече — човечеството има на разположение един вече достатъчно обработен и станал частича от съзнанието му културен механизъм — механизъмът на мита. Особено приложим беше този механизъм при създаването на художествен образ — та нали самият Маркс казваше, че митът, това е онзи синкретичен модел, чрез който човекът в своето детство е открил себе си. Дотук нищо лошо. Лошото настъпи после, когато създадената митологична представа се пренесе непосредствено в практиката по законите на извънредно рискования семиотичен механизъм за опредметяването на метафората. Но за това вече говорихме.

В краткия си живот Христо Смирненски създаде едно значително и разностранно творчество, чиято най-същностна характеристика беше именно разностранността и множествеността на подходите. Но, от друга страна, той сметна за необходимо да събере и издаде само определени стихове в една съвсем определена книга, което по своя характер означаваше, че в сферата на социокултурното пространство се извършва определено символично действие. И тази книга се наричаше „Да бъде ден!“, както и едноименното програмно стихотворение в нея. В символиката и хуманитарната позиция на това стихотворение е заложена точно онази част от програмата на Смирненски поета, която обозначаваме като „мита за съворението на света“.

За разлика от класическия библейски мит тук основните опорни точки са леко видоизменени. Прави впечатление обаче тяхната особена парадоксалност. Вместо опозиция хаос — космос или пълнота — пълнота на мита тук имаме образите на два различни космоса — справедливо устроения свят и несправедливо устроения свят, т. е. на два градежа, на два порядъка. Единият е унаследеният градеж, другият е бъдещият градеж. По средата е настоящето, което се характеризира с една особена определеност — то едновременно съществува в рамките на унаследения градеж, но в същото време по един парадоксален начин — в нищото. Защото настоящето се описва не само чрез структурите на установения, макар и оценяван като несправедлив, но все пак реален свят, както го виждаме,

да речем, в „Зимни вечери“, „Цветарка“, „Братчетата на Гаврош“ и пр., а с помощта на същите символи, с които класическият мит описваше хаоса, пустотата и нищото: мрак, бездна — „земята беше безвидна и пуста и беше тъмнина над бездната; и Дух Божий се носеше над водата“. А ето и у Смирненски:

жадувайки лъчи, угасваме в тъма.

(„Ний“)

пред раззинали бездни до черни стени  
окова ме злодей непознат.

(„Юноша“)

Сред мрака непрогледно гъст  
стърчи злокобен силует  
на някакъв грамаден кръст,  
и хилядни тълпи отвред  
вървят подгонени натам  
от яростта на златний бог.

(„Да бъде ден!“)

Особено интересен е последният случай, който синтезира някои от основните мотиви в поезията на Смирненски, описващи стария космос. В общи линии те се свеждат до две неща — кръстът, т. е. християнската цивилизация, и златният бог (златолуспест гигант, робския закон на жълтия метал и пр.). Парадоксалното в случая е, че този в своята същност извънредно добре структуриран космос е представен като развалина, пустота и хаос. Семиотическата операция е извънредно проста, макар и виртуозна. По времето, когато са писани тези стихове, светът на жълтия метал действително е превърнат в развалина, но това е неговата плът, а не неговият космос, т. е. същността му, порядъкът му, структурният му принцип. Поставени в антитезите на митологичния образ обаче — мрак — светлина, хаос — космос, пустота — пълнота, разруха — градеж и съзиждане, реалните разрушения на войната добиват общаващо абстрактен характер именно като характеристика на космоса на несправедливо устроения свят. Самият принцип на сътворението отрича съществуването на друг космос в акта на сътворяващия се свят! Задачата на поета е наистина парадоксална и деликатна — да се опише едно сътворение там, където вече има космос, и при това този космос е така добре описан от същия този поет в цяла поредица негови стихове. Необходимо е значи разрушаване на стария космос, изчистване на терена, за да може от мрака, нищото и бездната да се построи новият космос на справедливо устроения свят. С това се обяснява и неимоверната парадоксалност, с която се описва старият несправедлив свят. От една страна, той е извънредно здрав,

олицетворяван с образи като замък, златолустест гигант, грамаден кръст, канара и пр., и в същото време този свят е просто несъществуващ — разрушения, мрак, бездна, отронващ се в пепелта последен камък. В същото време обаче е трудно да се хвърли мост между тези две крайни състояния на заварения космос, без да се въведе образът на очистиращата и възраждащата сила. И това без съмнение е революцията. Нейният образ е също така парадоксален, както и образът на стария космос. Защото тя трябва да извърши две различни по своя характер действия — едното е разрушаването на стария космос — в механизма на мита това е апокалипсиса, а другото е сътворението на новия свят. До този момент сътворението и апокалипсисът са началото и краят на един и същи космос, подчиняват се на един и същи, принципно трансцендентен на човека принципи се определят от необходимостта да се извърши проверка при спазването на основния морален закон — апокалипсисът идва, когато греховете на човечеството стигат до един определен предел и е необходимо въздаване на справедливост. При Смирненски обаче трите елемента — сътворение, разрушение и съд, се намират в един доста различен вид. Първо прерогативите за решение вече не принадлежат на някаква трансцендентна, т. е. обективна спрямо човека сила, а на самия него, и още по-точно на една част от човечеството, от чието име говори поетът. По един заслужаващ внимание начин обаче тази субективна воля е подсказана като обективно и трансцендентно настъпваща закономерност:

Но иде ден на съд! („Ний“)

Веч бий дванайсетият кобен час!“ (Йохан“)

Ако си припомним обаче това, което Жолес пише за структурата на мита, щесе убедим, че именно тази обективност и независимост от субекта е най-характерната черта на митологичното съзнание. Революцията — това е нещо, което се извършва „от само себе си“, лирическият герой само поръчва и тя се сътворява сама. А за да бъде приликата съвършена, се натрапва и формулата, с чиято помощ се извършва тази поръчка — „Да бъде ден!“, директно напомняща класическото — „Да бъде светлина!“. За разлика от класическото сътворение обаче революцията съчетава парадоксално в себе си съзидателните и апокалиптичните елементи. Така стигаме до парадоксалната картина — необходимостта от построяването на новия космос се мотивира с това, че старият космос вече е разрушен („В димящите развалини“), че всъщност няма космос, а само мрак и бездна и в същото време така мотивираната революция представлява разрушение на един вече съществуващ и безкрайно силен космос. За неговото премахване са необходими огромни, свръхчовешки апокалиптични сили, изразени с помощта на символи като буря, пожар, гръм, избухване на вулкан и пр.

— 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...

(„Юноша“)

Парадоксалната двойственост на акта на сътворението-разрушение преминава и върху семантичната структура на символите, с чиято помощ този акт се описва. Бурята, пожарът, огънят, червените вълни, градът и т. н. са такива символи, които действуват с една подчертана двузначност на смисъла и конотацията — разрушение—сътворение. Но и в двата случая обаче модалността е положителна, което осигурява впрочем и иначе крехката и уязвима идентичност на подобни парадоксално-полюсни образи. Сътворението се извършва чрез акта на разрушението, опожаряването и бурята, което по един безпрецедентен начин започват да означават точно противоположното на това, което е заложено в първичния им смислов заряд. Това е една неимоверно сложна и рискована, но за сметка на това силна и въздействаща семиотична операция, която обаче е възможна само при активното действие на митологичната структура. Това обаче, което не бива да се прави, е да се възприема поетическият образ буквално.

Но има и още нещо. В структурата на мита, както няколко пъти изтъквахме, действа една особена обективност и самосътворяемост на нещата. Там активният не е нито питащият човек, нито постановяващият сътворението бог. Както видяхме, този принцип е достатъчно точно възпроизведен и в поезията на Смирненски. Но тук отново се натъкваме на странно противоречие. Мотивировката на революцията е изведена от общия принцип, че човекът има естествени права, че е свободен сам да изгради себе си, че е носител на творческата мощ, а всичко това е потъпкано и отнето в лошо уредения свят, така че той трябва да се унищожи и трансформира. Т. е. тук основният движещ субект е „онеправданият човек“. Митологичното съзнание обаче му определя друга роля — на постановяващ и оценяващ самоизвършващата се революция. И така, кое е вярното? Отговорът е в това, че това са неща от два различни порядъка, че действуват две различни системи на културна идентификация на човека. Но практиката е онова, което ще трябва да даде „превода“ на поетичното послание и неговата вътрешна противоречивост.

Това означава, че при такъв род поезия принципът на тълкуване е извънредно важен. На пръв поглед ясна и непротиворечива,

въздействаща и лесно разпространяема, поезията на Смирненски разкрива някои особени вътрешни противоречия, които могат да се окажат много плодотворни за художественото възприятие, но могат и да станат гибелни за него. А точно това стана и с нея в продължение на много и много десетилетия. Не само светът, заложен в нея, стана обект на директен превод на метафората в практиката и до последвалия от това абсурд. Самият символичен акт на поетическото говорене беше превърнат в непосредствено политическо действие (вж. мотото на настоящата статия), а всяко несъгласие с тезисите на тази поезия също се тълкуваше като висше държавно престъпление (справка „самокритиките“, които беше принуден да прави Вл. Василев заради статията си „Бараж от литературни формули, в която между прочем много ясно беше прозрял някои от същностните противоречия на тази поезия). Така че анализът, който правим тук, на вътрешните принципи за изграждане на поетическия свят на Смирненски и вътрешната противоречивост между ренесансовата представа за достойнството на човека, символистическите мотиви, с които се изразяваше потъпкването на това достойнство, и митологичния модел за сътворението на света, използван като прототип на образа на революцията, не е насочен към отрицанието на тази поезия, а към нещо много по-същностно — към нейното адекватно разбиране, а оттам и към изграждане на рецептивен модел. Този модел очевидно ще бъде критичен, което влиза в доста категорично противоречие с много от същностните черти на художествената структура на лириката на Смирненски с нейната призивна реторичност, митологични образци и пр., които са характерни обикновено за приобщаващите и идентификационните рецептивни модели<sup>7</sup> и са твърде непривични за катарзисните и рефлексивно критичните, характерни впрочем за поезията на символизма. Ето тук значи се крие още една възможност на българското литературознание — да върне Смирненски в контекста на собствената му художествена парадигма, а защо не да възстанови и самата изкривена от „пререждания на иконостаса“ парадигма.

Ето че пътища за реализация на една наистина силна и въздействаща поезия има, но трябва да се опазим само от едно — да не загубим нейната истинска противоречива същност, да не повторим отново теорията и практиката за вземане на „онова добро, което може да ни послужи“. Но това вече не е по възможностите на настоящия опит за анализ.

<sup>7</sup> Сръ. схемата на Х. Р. Яус за различните принципи на идентификация в литературата: Н. Р. Јау В. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1978.