

Христо Смирненский расширил границы пролетарского мировоззрения в искусстве. Сборник его стихов «Да будет день» был победоносным залпом, который возвестил об эстетической победе нового метода.

Ни критический реализм, ни модернизм не могли дать больше того, что они уже дали. Все свои значительные произведения Иван Вазов написал до 1905 года. Елин Пелин, один из крупнейших писателей болгарской литературы, представитель критического реализма, почти перестал писать после 1922 года. Болгарский критический реализм фрагментарно и сатирически отражал только грязную суть жизни, но не видел сил, которые могли бы ее изменить.

С другой стороны, модернизм исчерпал свой художественный репертуар, его наиболее талантливые представители начали переходить на сторону реализма. Христо Ясенев, еще не издавший свой «Рыцарский замок», отказался от символистских взглядов, вступил в БКП и приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию в стихотворении «Петроград»; Гео Милев перешел от экспрессионизма к социалистическому реализму и написал широко известную поэму «Сентябрь».

Так в литературе постепенно утверждалось новое мировосприятие, открывался необозримый простор для новых творческих исканий.

Модернизму принадлежали «огромные владения», но они не имели, если перефразировать Шекспира, «ни местности, ни названия». Стремясь проникнуть в подземный мир искусства, скрывающий мистические тайны поэзии, модернисты разучились видеть земное солнце.

Здесь и начинается трагедия старого искусства. Эта трагедия разыгрывается в большом капиталистическом городе, где сотни тысяч людей обречены на голод и духовную нищету.

В музыке, в живописи, в литературе на смену стилю приходит техника, стилизация подменяет живое творчество, подсказывая художнику везде и всегда готовые формулы. Как реакция на традиционалистское окостенение возникает «артистическая» богема, к которой одно время примыкал и Христо Смирненский. Богема провозглашала тотальное неприятие социальных традиций и социальных институтов. Она отрицала все, даже самое

себя. Но ее сатира не представляла опасности для буржуазного общества и даже официально поощрялась.

Смирненский быстро преодолел увлечение богемой и в невероятно короткий срок вырос в самого крупного революционного поэта в Болгарии после Ботева. Но его значение как поэта не ограничивается только нашей национальной литературой. Это мы постараемся доказать несколько позже.

О том, что единственно плодотворный путь развития нашей литературы неминуемо связан с рабочим движением и с овладением методом социалистического реализма, свидетельствует литературная судьба крупного поэта Пею Яворова. Отойдя от социалистических увлечений, Пею Яворов замкнулся в «неприветливом одиночестве». Он говорит об этом в своем программном стихотворении «Песнь моих песней». Поздний Яворов, который написал глубоко пессимистические стихотворения «Без пути», «Одиночество», «Вверх», резко отличается от Яворова — автора «Ссылных», «Армян», «Града», «В поле». Ранние стихи отражали живую непосредственность, щедрость первого порыва, юношеский восторг. Поздний Яворов — это поэт скепсиса и рефлексии, поэт трагического самоотрицания. Об этом говорит его «Песнь моих песней». Нам кажется, что Яворов пришел бы к социалистическому реализму, как Гео Милев, если бы сумел преодолеть свою трагическую безысходность. Он обладал большой гибкостью и восприимчивостью и в новом методе, без сомнения, открыл бы для себя новые возможности. Но не будем гадать и от воображаемого Яворова обратимся к действительному.

Яворов никогда не был «чистым» декадентом. В сборнике его стихов «Бессонные ночи» перемежаются индивидуалистические настроения и реалистическое изображение. Наряду со стихами, о которых мы упомянули выше, можно встретить такие жизнеутверждающие произведения, как «Приходи», «Красивые очи», «Волшебница». Эти стихотворения считаются одними из красивейших в болгарской лирике.

Написав свою драматическую «Ночь», Яворов понял, что заболел трудноизлечимой болезнью. Эта болезнь, эта «знойная мука» была вызвана не сомнениями в силе собственного дарования. Существуют поэты, которых терзает вечный разлад между замыслом и воплощением, между честолюбивыми притязаниями и художническими возможностями, но Пею Яворов страдал не дилетантским великомученичеством, «знойная мука» Яворова заключалась не в нехватке сил, а в том, что он не знал, где их применить. Размышляя о смысле творчества, о цели жиз-

ни, он не находил ответа. Поэт с иронией относился к своим гражданским песням и называл их «несчастливыми блудницами», хотя именно они выполняли важные социальные задачи. Когда же Яворов старается укротить и облагородить свою музу, то неизменно выхолащенная поэзия утрачивает жизненную силу. Он бьется среди тшеты повседневности и замыкается в безнадежном одиночестве. Побег от жизни в темные глубины своего «я», где «на всех истинах лежит пепел лжи», вынуждает к молчанию, которое позволяет поэту слушать самого себя, поскольку «нет духа и нет вещи вне его груди». От поэзии, от песни Пею Яворов ждал чуда. По Яворову, поэзия могла бы разбудить чувство стыда в людях и в нем самом, преодолеть приспособленческую рутину. Она заставила бы людей взглянуть в «мертвое море» человеческого существования и увидеть свое уродство. Нарцисс смотрелся в источник, обрамленный маргаритками, и это стало причиной его смерти, если же люди увидят свое отражение в песне, то это будет способствовать созиданию новой жизни. В том, что песня возвращалась к поэту усталой, испуганной, сломанной, виноват не он, а сама жизнь.

Мысль Яворова о том, что в песне спасение от жизненных тягот, рождена не в самой Болгарии. Это лишь болгарский вариант «Писем по эстетическому воспитанию» Шиллера, в которых великий немецкий поэт называет красоту «второй создательницей». Такая эстетика была отражением бегства философски настроенного художника от социальных противоречий. «Красота спасет мир» — так звучал русский вариант той же мысли Шиллера, сформулированный Достоевским. И если в конце XVIII века политическая отсталость немецкого бюргерства вынуждает Канта и Фихте в противовес революционной активности создать концепцию «категорического императива», то в Болгарии пассивное сопротивление мелкой буржуазии революционным изменениям подсказывает Яворову идею «внутреннего очищения», «морального самоусовершенствования» его «несчастной блудницы» — песни. Но это стремление к «очищению» — только мгновенная вспышка истощенного стремления к творчеству, при свете которой еще ярче обрисовываются конвульсии задыхающегося субъективизма.

Жизнь мало сулила Яворову и еще меньше ему дала. Поэтому свое уединение он встретил с большим облегчением. Но когда Яворов отвернулся от своей «несчастной блудницы», «злойная мука» превратилась в отчуждение. Свое состояние в этот период жизни Яворов рисует так:

И тихо в душу проникнет  
ночной настороженный мрак.  
Я исчезаю, я сливаюсь  
с удушливой ужасной мглой;  
ее из недр своих глубоких  
ад изрыгает на меня.  
Готовы небеса прогнуться,  
рычат, несутся облака  
и возвращаются назад  
в смятенье... В голове  
вдруг вихревая мысль рождается,  
и в сердце — хаос и тревога.

Когда же Яворов отступает от одиночества и снова устремляет взор «вверх к вершине», ему не удастся «рассмотреть простор сквозь облака». Мир превращается для него «в беззвучную пустыню» и «бесконечную ночь». Он исчерпал все измерения субъективизма. Даже красота, в которую он влюблен, потускнела. «Красиво и мрачно уродство и некрасива сияющая красота», — пишет он. Эти стихи напоминают слова ведьм в шекспировском «Макбете»: «Прекрасное гадко, гадкое прекрасно».

Яворов, как многие поэты эпохи упадочничества с необузданным воображением или неисчерпаемым арсеналом спекулятивных абстракций, минуя острые противоречия капиталистической действительности, ищет чисто духовного удовлетворения в своей песне. Это течение в нашей поэзии со всеми его специфическими чертами было отражением общего упадка искусства загнивающего капитализма. Для эпох упадка характерна тяга художественной среды к «свободной рефлексии» и «чистому ощущению». Яворов именует свою старую песнь о жизни «несчастной блудницей», подобно тому как созерцательная философия называет историческую действительность внешней «видимостью», искажающей сущность скрытых в ней явлений. Как истинный субъективный идеалист, Яворов объявляет, «что нет зла, страдания и жизни вне сердца моего», утверждает что владеет «абсолютной истиной» и «абсолютной красотой», с помощью которых преодолевается случайное, эпизодичное и постигается безусловное и вечное. Так Яворов пытался избежать мрачной ипостаси общественных противоречий; он говорит о них как о «внешней видимости», неадекватной истинному, сущностному облику идеала.

Таким образом, возникновение социалистического реализма не может изучаться изолированно от общего процесса духовного развития человечества. Социалистический реализм, как и марксистско-ленинская философия, является качественно новой сту-

пению познания мира. Известный тезис Маркса о том, что философы прошлого только объясняли мир, а не изменяли его, справедлив по отношению ко всей культуре буржуазного общества. Относительная замкнутость сферы «чистой» умственной деятельности побуждала еще Гераклита и Демокрита осмеивать порочный мир, где «свиньи радуются грязи», а глупцы — золоту, где корысть и алчность движут жизнью, а разумные призывы мудрецов остаются «гласом вопиющего в пустыне». Фейербах, противопоставляя «видимость» как чисто субъективное представление «созерцательности», отвлекался от действительной истории; кипящей противоречиями, если не во имя божественной идеи Гегеля, то во имя природы как «чувственной реальности». Такую же неудовлетворенность социальной действительностью находим и в немецком спекулятивном идеализме. Кант и Гегель пытаются успокоить больную совесть немецкого бюргера, который испугался реально-практического претворения в жизнь идеалов французской революции — «свобода, равенство, братство», и заставляют его искать успокоения в сфере «самосозерцания», в замкнутом мире «феноменологии духа». Марксистская философия преодолела эту созерцательность старой философии, в ее основу была положена необходимость изменения мира. Социалистический реализм должен был преодолеть созерцательность старого искусства, революционизировать его содержание, активизировать его. Он должен был вернуть искусство к жизни, к острым противоречиям исторической действительности.

Из вышесказанного видно, какие глубокие противоречия существовали в нашей поэзии до того, как она пережила полное реалистическое обновление. Не следует упрощать процесс формирования нового метода и думать, что это было парадное шествие социалистического реализма. Но, указывая на трудности возникновения нового художественного метода, мы в то же время хотим подчеркнуть, что для нашей литературы не могло быть другого пути. И чтобы развить эту мысль дальше, мы остановимся на поэзии Николая Лилиева.

В 1922 году одновременно со сборником стихов Смирненского «Да будет день» вышел сборник стихов нашего крупнейшего символиста Николая Лилиева «Лунные пятна». Очень интересно сравнить эти два направления — поэзию, дающую обновление нашей литературе, и поэзию, уходящую и уступающую свое место новому искусству.

Если Яворов исчерпал нашу старую поэзию психологически, то Лилиев исчерпал ее эстетически. Лилиев был утонченным

созерцателем и не хотел быть ни мирским вождем, ни мирским судьей. Он был зачарован своим искусством, беспрестанно его ощущал, обдумывал и оценивал. Он мог исторгнуть из своего стиха все, что хотел, но, как библейский Валаам, вместо отрады чувствовал смертельную боль. В минуты душевной опустошенности Лилиев говорил: «Я не поэт, я не мудрец». Бесспорно, Лилиев — один из самых тонких лириков в болгарской поэзии. Но его мастерство ограничено созерцательностью. Если для Яворова жизнь — это «беззвучная пустота», которую он все же стремится заполнить чем-нибудь, хотя бы своими страданиями, то для Лилиева — это «бессмысленное кипение». Один выстрадал жизнь, другой бежал от страданий. Лилиев называл это бегством от «вечной суетности».

Примиренческая кротость, страх перед вандализмом разбушевавшихся страстей буржуазии во время войны заставили Лилиева замкнуться в мире поэтического самосозерцания. Он видел, что антидемократические принципы буржуазии нагло обнажены, но не мог сопротивляться им и так же, как Яворов, жил грезами самообмана. «Бездомный несчастный чужеземец» ни для кого не опасен, он не конкурирует ни с кем. Лилиев больше предчувствует, нежели чувствует и переживает. В его поэзии замирает гражданская заинтересованность и чувствуется усталость. Поэт говорит: «В моей душе веет утомленная осень и спускаются скорбные сумерки». И если нас сегодня не возмущает безразличное отношение Лилиева к действительности, то только потому, что при чтении его стихов замирает любое сильное чувство. Лилиев — это «непробудившаяся плоть» нашей поэзии. В отчаянии от своего бескровного платонизма, он даже не пытается утвердить себя в жизни, только болезненная мимика показывает, что он очень страдает.

Мы видим поэта в ореоле его славы, но не различаем его индивидуальности. Лилиев умер стариком, но его так же трудно представить себе зрелым человеком, как Вазова — юношей. Лилиев рано бросил писать: трагедия рисковала стать комедией. Лилиев, большой знаток театра (он умер, будучи директором Народного театра имени Ивана Вазова), вовремя прекратил трагическую игру с самим собой.

Таким образом, болгарское искусство пережило эпоху упадка, как и европейское искусство конца прошлого и начала нашего века. И Яворов, и Лилиев, и Троянов со своим абстрактным видением были предшественниками тех «беспредметников», которые в наше время претендуют на новаторство. Скучающее «я» декадента противопоставлялось миру, культивировалась

тоска «по далеким, недоступным странам», и это в то время, когда Великая Октябрьская социалистическая революция потрясала мир. В год, когда началась новая эра в истории человечества, Лилиев писал:

Лежу в безлюдной пустыне  
своего хладного одиночества.  
Около меня пройдет солнце,  
как утраченная мечта.

Итак, после первой мировой войны буржуазный духовный Парнас оказался таким же опустошенным, как и экономика. Наша традиционно реалистическая поэзия переживала болезнь духовного самоанализа и утонченного эстетизма. Субъективистские грезы обесценивали социальные ценности и давали возможность «образованным классам» позабыть свои старые долги перед народом. Платонизм в нашей поэзии был выражением духовного бессилия. Стилизация, холодное, платоническое стремление к красивому было лишь изящной формой безразличия: каждый человек имеет право лгать самому себе, важно лишь, чтобы люди лгали не грубо, красиво; если мы не благословляем мир, то можем его проклясть, но при одном условии — проклятия должны быть высказаны изящно.

Такое преклонение перед чудотворной силой красоты было одним из наиболее ярких проявлений панического бегства искусства от действительности. Вина Лилиева и Троянова заключалась не только в том, что они предлагали ошибочные пути поиска красоты, но и в том, что, озабоченные «красотой человечества», они оставляли без внимания социальные противоречия, высокомерно отбрасывали действительность, хотя это и делалось во имя эпатажа мещанства. Но нельзя запугать буржуазное общество возвышенными заклинаниями, а «свободная рефлексия», «чистые ощущения», «атараксия духа» не могут спасти мир от варварства и эксплуатации.

Должен был появиться новый поэт, который вывел бы поэзию из дремотного состояния, освежил бы ее горячей кровью революционной борьбы, обновил бы ее духовный пейзаж, обогатил бы ее новым, социалистическим содержанием и идейностью, одним словом, — связал бы ее с судьбой пролетариата. Таким поэтом был Христо Смирненский.

Это был «демократ и романтик», который вдохнул, по выражению Горького, веру в «творческие, созидательные и жизне-радостные начала человека».

С понятием «демократ и романтик» Горький связывал определенное мировоззрение и определенные эстетические качества

поэта. В борьбе за новое искусство основоположник социалистического реализма объявляет войну условно-поэтическому языку, бескровному эстетизму, пустой стилизованной утонченности и литературному «дендизму». Идея Горького об эстетической конкретности относится не к стилю художника, а к его восприятию мира. Социалистический реализм при всех условиях, при всем разнообразии стилей является исследованием «прозы жизни». До такого уровня Полянов подняться не смог: в его поэтике господствует «суммарное», типовое изображение. Поэтому он уступает свое место в поэзии Христо Смирненскому. Но, как мы уже видели, в сложной диалектике литературного процесса далеко не всегда совпадает значимость того или иного явления в искусстве с его художественным совершенством. Об Эжене Потье, создателе «Интернационала», Ленин хотя и не говорил как о поэте, но подчеркивал, что «он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни»<sup>1</sup>.

Христо Смирненский, чтобы стать великим поэтом, с одной стороны, должен был отвергнуть бескровное созерцание, мертвые идеи и эфемерные чувства старой поэзии. Он должен был, по выражению Гео Милева, «сделать варварским» изнеженный, словесный мир Лилиева. Полянов отбросил изорванные одежды предрассудков и старых идей, которые «убаюкивали» пролетариат. Смирненский оздоровил мозг нашего искусства. С другой стороны, ему приходилось преодолевать абстрактный риторизм Полянова и овладевать «будничной» поэзией.

Смирненский справился с этими сложными задачами.

В стихотворении «Юноша» он следующим образом сформулировал свою жизненную философию: «Не зная, зачем я родился в этом мире, я знаю, за что я умру». Смирненский сказал это в то время, когда Лилиев спрашивал: «Где наши надежды, где наши венцы?» Когда Лилиев написал эти грустные строфы:

И посреди задумчивых просторов  
во сне осенней мглы  
напрасно пламенные стрелы  
поют наши скорбные песни... —

Христо Смирненский гордо восклицал:

Я поздравил весну, радость ждал впереди,  
и восторг мой сиял из очей,  
чтобы встретилась жизнь на цветистом пути  
в колесницах из лунных лучей.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 274.



С одной стороны, «осенняя мгла», а с другой — весна с «дорогой, покрытой цветами». Это были два диаметрально противоположных поэтических мировоззрения. В поэзии Лилиева ощутим трагизм «бессильной силы» поэта со связанными крыльями, который, даже сознавая свою ущербность, не может воспротивиться судьбе.

Смирненский должен был выйти из этого мира покорности и «трагической» игры с жизнью. Он прекрасно сознавал, что в буржуазном мире под влиянием капиталистических отношений происходит процесс, который Маркс квалифицировал как отчуждение от человека его сущности. В противоположность поэтам, которые искали утешения в «отчуждении», он спускается вниз, туда, где «улица шумит», где некогда с мечом в руке «вел толпы за собой Спартак», и восклицает: «Вставайте, братья, рабы, вставайте». Смирненский не бежит от жизни, в пурпурных доспехах он вторгается в жизнь, чтобы покорить ее. Этот пролетарский рыцарь отправляется в путь не для того, чтобы стать отшельником. Его цель — вдохнуть веру в силы пролетариата:

Нет больше согбенных, смиренных рабов,  
уныло несущих оковы.  
Низвергнуто древнее иго богов —  
гляди, Прометей это новый.

Он дерзкой походкой идет по земле,  
зарю новой жизни встречает  
и роду людскому, что тонет во мгле,  
рубины огня рассыпает.

Читая стихотворения Смирненского, мы вспоминаем, что сказал Маркс о произведениях Вейтлинга: «Стоит сравнить банальную и трусливую посредственность немецкой политической литературы с этим *беспримерным* и блестящим литературным дебютом немецких рабочих, стоит сравнить эти гигантские *детские башмаки* пролетариата с карликовыми стоптанными политическими башмаками немецкой буржуазии, чтобы предсказать *немецкой Золушке* в будущем *фигуру атлета*»<sup>1</sup>.

В сознании Смирненского нет места «банальной и трусливой посредственности», нет места софизмам, предрассудкам. Он отказался от литературной игры и мистификации. В зрелый период его творчества лирическое начало, может быть, даже слишком приглушено. В поэзии этого совсем молодого поэта любов-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 444.

ные вздохи уступают место спартанской суровости революционера. Его любимая — это не Беатриче, которая повела бы за руку сквозь небесные чудеса, и не Цирцея, превращающая людей в хрюкающих свиней. У нее даже нет имени. Поэт ее называет просто «дорогая подруга».

Смирненский был захвачен предстоящей революцией. Ее огромные масштабы вытеснили все другие измерения мира. Сама эпоха, в которую творил Смирненский, была необыкновенно бурной и напряженной. В накаленной атмосфере предгрозя судьба человека тесно сплеталась с судьбой улицы, «скрывающей пламя вулкана». Это было время резких контрастов: с одной стороны, победа Великой Октябрьской социалистической революции, с другой — уничтожение венгерской коммуны; с одной стороны, убийство Карла Либкнехта и Розы Люксембург, с другой — стремительное наступление красных эскадронов. За краткий исторический период у нас в стране произошло восстание в армии, стачка железнодорожников, образовалась Радомирская республика, свершилось восстание Девятого июля, Сентябрьское восстание. Все эти события свидетельствовали, что «мы — океан огненных волн». Под влиянием Октябрьской революции БКП большевизируется и становится партией ленинского типа.

Смирненский проникает в глубину революционного движения, но не для того, чтобы потонуть в нем, а для того, чтобы подняться на самую его вершину. В его поэмах «Зимние вечера», «Желтый гость» мы видим подполье пролетарского быта. В стихотворениях «Огненный путь», «Москва», «Красные эскадроны» Смирненский воспевает современное ему революционное движение. В 1920—1922 годах в мире не было другого поэта, который так ярко и так полно отразил в своих произведениях победу Октябрьской революции.

Христо Смирненский раздвинул горизонт пролетарского искусства. Он поднялся выше Полянова: орел взлетает выше ласточки. Если раньше пролетарская поэзия была идеологической и социальной декларацией, то теперь она обретает подлинно художественный пафос. Расстановка сил в поэзии меняется: Смирненский становится не только самым крупным поэтом пролетариата, но и самым видным отечественным поэтом. После его появления буржуазия не могла выдвинуть ни одного значительного поэта.

Мы видели, что поэтов, предшественников Смирненского, очень волновал смысл существования. Их преследовала проблема жизни и смерти. Мысль Еврипида «кто знает, может быть,

жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь» тревожила их воображение. Они не знали, для чего появились в этом мире и зачем умрут. Для Яворова жизнь была «безответной пустотой», а для Лилиева — просто «бессмысленной». Для Смирненского жизнь была праздником завтрашнего дня. Он вернул жизнеутверждающий оптимизм нашей поэзии. Если в революционной поэзии прошлого будущее счастье — «прекрасное далеко», то Смирненский убежден, что доживет до праздника братьев, когда «они расправят крылья». Этот оптимизм объясняется ясностью его коммунистических идей и непосредственной близостью пролетарской революции. Его не мучает проблема, «для чего он умрет». Будучи революционером, Смирненский чувствует реальную близость социалистической революции. Прежде чем стать поэзией, его песни были жизнью. Это освободило его поэзию от идеалистических условностей.

Субъективным ограничениям, изоляции и «герметизации» Яворова, Лилиева, Троянова, Димчо Дебелянова Смирненский противопоставляет широкие концентрические круги мыслей и чувств, которые идут от могучих волн пролетарской жизни. В его поэзии срывается темный занавес бесперспективности, горизонты просветляются. Его пейзаж уже не походит на старый пейзаж с бескрайними синими небесами и туманным горизонтом. Это уже не прежняя природа с ее патриархальной успокоенностью и пьянящими ароматами; его природа напряжена в ожидании предстоящей бури.

Смирненский пренебрегал мелким ремеслом литературного украшательства, ведь он должен был трубить, чтобы его услышали братья в шуме баррикадной битвы. Страстная борьба за революционные идеи закалила его дух. Новаторской психологии Смирненского чужды мещанские сантименты. Отражая динамику пролетарской революции, он обогащает поэзию новой красотой — красотой движения. Поэзии интроспективного воспоминания Смирненский противопоставляет поэзию трепетного ожидания.

Его творчество неотделимо от судьбы пролетарского революционера. Если для Полянова пролетарская поэзия только умозрительное открытие, то для Смирненского поэзия уже жизненная философия, собственная судьба. Его поэзию можно приравнять к личному подвигу. Смирненский постоянно обращается к жизни, чтобы осмыслить поэзию, и к поэзии, чтобы возвысить подвиг. Сострадавая своим «бледноликим братьям», Смирненский не оплакивает их, — он сам был беден, — но утверждает, что в мире нищеты зарождается «революционная угроза».

Поэзия Смирненского была необыкновенным явлением в мировой пролетарской литературе. Смирненский доказал, что пролетариат поднялся на такую ступень, когда он имеет возможность создавать своих собственных художников. Как известно, в предшествующие эпохи классы, одержавшие победу в экономической и политической борьбе, легко выделяли из своей среды идеологов как в области культуры, так и в области искусства. Эпоха пролетарских революций порождает другие закономерности. Жестокая эксплуатация держит народ далеко от культуры. Кроме того, как сказал Франц Меринг, «звон оружия заглушает песнь муз». А социалистическая идеология — результат высшего развития науки, той науки, которую крупная промышленность отделяет, по выражению Маркса, как «самостоятельную потенцию производства». Ленин доказал, что научный социализм не может возникнуть «внутри» рабочего движения, он вносится «извне». Социалистическое развитие самого рабочего класса является необходимым фактором, однако источник его возбуждения, «первоначальный толчок», идет со стороны. Идея Маркса и Энгельса о «внесении» социалистического сознания в ряды рабочего движения была всесторонне развита Лениным. Однако некоторые марксисты неправильно ее истолковали применительно к области художественной культуры. Франц Меринг не верил, что пролетариат может «изнутри» выделить своих собственных художников. А по мнению других, «творческая психика» всегда отставала от «умственного» прогресса, и поэтому следует ожидать, что социалистическое искусство возникнет лишь при полной победе марксистской идеологии. Смирненский на практике доказал, что рабочий класс хочет не только наслаждаться искусством, но и создавать его. Смирненский был бедняком-пролетарием и умер от «желтого гостя» — чахотки, которая скосила так много его братьев-пролетариев.

Попытаемся войти в мир Смирненского, чтобы понять, каковы его внутренние импульсы, каков духовный пейзаж его поэзии, почему он стал основоположником социалистического реализма в болгарской литературе.

Христо Смирненский — поэт народа. Один из критиков называет его «поэтом голодных». Его стихотворения «Уличная женщина», «Зимние вечера» и «Желтый гость» свидетельствуют о том, что поэт был хорошо знаком с грязными лабиринтами капиталистического города. Правда, и в поэзии Полянова говорится о «сырых трущобах», но это всего лишь абстрактные констатации. Когда же мы входим в «мрачную, как судьба раба,

лачугу» Смирненского, то сталкиваемся с действительностью, имеющей реальные измерения. Его образы более конкретны и детализированы, чем у Полянова. Он показывает нам не только улицу с ее «пестрой суетой», но и то, что происходит за посеребренными стеклами трущоб, — как корчатся тела его «бледноликих братьев», задыхающихся в объятиях щупалец «желтого гостя». Это самые мрачные картины, которые когда-либо знала наша поэзия:

Лицо я вижу восковое  
и руки сложены крестом.  
То девушка в гробу простом  
спит, навсегда протаясь с нуждою.

В его поэзии мы встречаем и призраки бедноты, раздавленной тяжелым молотом нужды. Они выплывают из липкой пепельно-желтой мглы, покрытые «зловеще-серым плащом».

Незнакомцев странных силуэты  
то мелькнут, то исчезают прочь.  
Фонари горят усталым светом, —  
как монисто, их надела ночь.

Кажется печальным и суровым  
мглы багрово-серой торжество.  
За ее трепещущим покровом  
призрачное вижу существо.

Нужно обладать огромной внутренней силой, чтобы при прикосновении к этим «странным силуэтам» капиталистического города, к этому зловещему торжеству черных цветов не утратить оптимистической жизнестойкости.

Смирненский видел не менее тяжелые картины действительности, чем Иван Вазов. Но затем Смирненский — эта жар-птица нашей поэзии — мощным взмахом крыльев взмывает ввысь, чтобы там произнести свои заклинания:

Братья, дорогие мои братья!  
вы влачите цепи доли злой,  
вас гнетет и душит мглы проклятье,  
с давних пор ваш путь окутан мглой!..

Если бы Смирненский не был поэтом-коммунистом, то ему было бы очень трудно выйти из «серой мглы». Но Смирненский поднимается над мрачной действительностью с целью доказать, что капиталистический мир, уничтожающий человека.

духовно и физически, превращающий человека в призрак, обречен историей. Именно поэтому самые тяжелые картины в его поэзии пронизаны солнечными лучами, как пронизаны светом картины Рембрандта.

Смирненский — крупный художник. Он стремится доказать, что даже красота, расцветающая на гниющей почве капитализма, разлагается от его удушающих испарений. Его «Цветочница» разносит букеты цветов с опьяняющим ароматом, но чашечки этих цветов наполнены ядом порока. По ее стройному телу, «как черные щупальцы», ползают взгляды баловней капитала.

Смирненский до конца разработал тему, которая была в центре пролетарской революционной поэзии — тяжелое социальное положение народа. Вспомним, что писал когда-то Полянов: «Это грязное царство разврата, лжи, гнета, слез, неслыханных страданий». Если сравним эти строфы с конкретными художественными образами «Желтого гостя», «Уличной женщины», «Зимних вечеров», то увидим, что в произведениях Смирненского содержится не только пропагандистский пафос, но и художественная действительность, законченная, четкая, превосходно выполненная картина мира.

Если бы Смирненский написал только эти стихи, он все равно бы был великим поэтом.

Но Смирненский не остановился на этом. Из подземелий «Зимних вечеров» он устремляется «К вышине» (так он назвал одно из своих стихотворений):

А свобода, на приступ, на бой призывая,  
ввысь влечет неустанно мечты...  
И звучит над землею, звучит, не смолкая:  
«Света! Шири! Высот! Красоты!»

Здесь выражена своеобразная поэтическая «готика» Смирненского. В его строке «так нужно и так будет» ликует юная бодрость пролетариата. В стихотворении «Безумец тот, кто горстью пыли старается закрыть солнце» синтезирована пролетарская философия. Поэтому основные силы природы, которые владеют воображением поэта, — это буря и огонь. Солнце, дающее энергию земле, обновляет ее, ветер раздувает пожар революционной битвы. Смирненский напоминает, что в мире революций и баррикадных боев нет места уюту, так как в «молчаливых толпах неведомая буря, в них солнца растопленного свет». «В гранитных вазах мы должны утопить огнедышащие розы бунта», — призывает поэт. «Над миром, как весенняя гро-

за, пронесется быстрокрылый, ясноликий великан» — так изображает поэт будущую пролетарскую революцию. Оружие пролетариата Смирненский изображает так: «Свирепые молнии — мой меч, солнце — мой щит». «Сквозь бурю», «Огненный путь», «Буря в Берлине», «Бунт Везувия» — таковы названия его стихотворений. Антон Страшимиров называет его «солнечным сыном» нашей поэзии. Даже весна, время «любви и соловьев», для Смирненского «огненная весна... из рубинов и звезд». Его поэзия — это головокружительный полет. Когда человечество пробуждается от векового сна, вся вселенная должна ощутить динамику революционного перерождения. В каждом стихотворении Смирненского слышатся громовые раскаты революционной бури. Каждая его строфа написана в стиле победоносных сводок. У Смирненского даже закаты прорезаны нежными красками утра. Факелы у могил жертв революции разгораются в костры, а плач лицемерных колоколов заглушается бодрими звуками боевых труб:

Мы не расслабим мускулы железные,  
мы не нахмурим нашего чела,  
ведь время поворачивает над темной бездной  
свое великое колесо.

Смирненский хотел, чтобы каждое слово было выстрелом по разлагающемуся буржуазному миру, каждая мысль была гранатой, брошенной в ряды врагов, каждый стих был «огненным мечом». В нашей литературе не было более блестящего поэта. Его стихи, как щит Роланда, исторгали ослепительное сияние. Смирненский верит не только в «исполинскую десницу» партии, но и в стихийную мудрость масс. Его поэзия насыщена «словами-кинжалами», которые режут гнилье старого мира. Его стихи звонким каскадом бегут один за другим, одна мысль не ждет другую, между ними нет разрывов, нет отмеренных расстояний:

Москва! Москва!  
Ты пламенеешь, ты всегда кипишь!  
Сердечна ты, как лучший друг,  
с улыбкой огненной своей глядишь  
на братское пожатие рук,  
и от зари твоей, как от костра,  
редеет сумрак мировой.  
Ты всей земли любимая сестра.

В скорбях и радостях — с тобой  
народы все. Твой день настал!  
Москва! Москва!  
Сердца — расплавленный металл!

Это стихотворение Смирненский написал еще в 1921 году. В то время не было другого поэта, который бы с таким вдохновением и так ярко говорил об Октябрьской революции. Для него пролетарская революция — его судьба, его достояние, если хотите, его мышление. Смирненский был влюблен в огненные ласки классовых битв, поэтому в каждом его слове мы чувствуем, как звонко бьет плеть его пролетарской ярости, как ослепительно блестит сабля его революционной гордости.

Молодость стремится завоевать жизнь даже тогда, когда получает пощечины. Смирненский был очень молод, но, кроме того, он был выразителем молодости коммунистического движения в нашей стране, его весеннего расцвета. Полянов был «подснежником», а Смирненский — огненной розой пролетарской поэзии. Если Иван Вазов в течение полувека создает сотни стихов и поэтому приобретает навык хорошо натренированного поэта думать и чувствовать в стихах, то у Смирненского не было времени заниматься самоусовершенствованием. Еще совсем молодым (Смирненский умер, не дожив до двадцати пяти лет) он должен был безошибочно выбирать дорогу и твердо знать, что он может и чего не может.

Чувство полноты жизни характерно для поэзии Смирненского. Оно было предугадано еще Дмитрием Благоевым. В своей статье «Эротика и социализм» (1898) основоположник марксистской эстетики в нашей стране писал: «...чем больше ширится рабочее движение, философским выражением которого является социализм, тем больше социалистическая лирика очищается от чуждых ей наслоений и приобретает ту высокую «жизнерадостность», которая свойственна самой природе пролетариата как революционного класса». Смирненский расширил внутренние границы пролетарского искусства, сделал его более объемным, содержательным, полифоничным и многосторонним. Поэт преодолел ограниченность критического реализма. Он усвоил лучшие, реалистические традиции нашей поэзии и поднял ее на новую ступень. Он открыл эпоху социалистического реализма в нашем искусстве. Вместо старого национального самосознания, которое раздувалось шовинистически настроенной буржуазией, он предлагает международный обмен революционным опытом. Где бы ни проходил Смирненский в своем воображении — «по русским полям далеко от Атлантики или по таинственным лесам бескрайней Индии», — повсюду он чувствует себя как дома. Он собирает краски со всех палитр революционного движения. Но в то же время его поэзия глубоко национальна. Смирненский — одна из наиболее монолитных фи-



гур нашей поэзии. Поэтому очень жалкими выглядят попытки некоторых «исследователей» разделить его поэзию на два периода — романтический и реалистический. Касаясь своими грубыми пальцами нежной ткани его стихов, они тщетно стараются доказать «разностильность» поэта.

Социалистический реализм, говоря словами Горького, является «вершиной народного опыта», синтезом созревшего самосознания народа. Он утвердился в острой борьбе с упадническими буржуазными течениями и в творческом соревновании с другими направлениями. Появление стихов Смирненского, а позднее Вапцарова явилось закономерным подтверждением его новаторского превосходства. Это была новая литература, которой до этого не знала наша история. По выражению Ленина, она была оплодотворена последним словом революционной мысли человечества, опытом и живым трудом социалистического пролетариата.

Конечно, новаторский характер социалистического реализма нельзя представлять так, будто каждый крупный его писатель дает более глубокое и более высокое художественное изображение действительности. Литература развивается сложным путем. Каждый настоящий художник открывает нечто жизненно и эстетически новое, неизвестное до него. Но в своей совокупности художественные «нововведения», как правило, связаны с теми особенностями эпохи, которые становятся центром идейно-эмоционального перерождения. Для Смирненского это был рост сознания пролетариата, его революционное видение, для Полянова — первые сдвиги классового сознания пролетариата. Вот почему основные причины возникновения социалистического реализма следует искать не в субъективных устремлениях отдельных людей, а в объективных закономерностях жизни, методом отражения которых он является. В этом плане справедлива мысль академика Тодора Павлова, который говорит, что сущность нашего метода следует искать не в сфере «субъективной диалектики» (Энгельс), а в области объективных закономерностей действительности. Исходя из этого, мы рассматриваем социалистический реализм не как направление в литературе, а как новую художественную действительность, которая возникла не по чьим-либо административным распоряжениям, а в силу исторического развития. Однако не следует считать, что общественные условия автоматически создают новое искусство. Подобная позиция механического «диктата действительности» является вульгарно материалистической. Социалистический реализм не появился сразу в своей завершенной форме, как

Афина Паллада из головы Зевса. Новые явления в жизни создают только объективные предпосылки для художественных открытий в искусстве. Однако эти предпосылки становятся эстетическим фактом в том случае, если художник воспринимает мир с позиций коммунистических идеалов и марксистско-ленинского мировоззрения. Следует сказать, что партийность — это не административное опекуновство над творчеством, что наша партия никогда не диктовала художественные решения, «обязательные» для всех писателей. Коммунистическая партийность не имеет ничего общего с механическим объединением идей и представляет собой эстетическую категорию, имеющую решающее значение для нашего искусства. Партийность — не предвзятое представление, а эстетическое отношение к миру. В поэзии Смирненского нигде не найдешь слова «партия», но все его стихотворения насыщены партийным пафосом. Когда он говорит, что «исполинская десница сегодня прочерчивает новый путь пятиконечной пламенной звездой», мы прекрасно понимаем, что речь идет о коммунистической партии. Само понятие партийности в нашей эстетике не является чем-то вечным и незыблемым. Партийность — идеологический синтез объективных тенденций действительности.

Как мы уже говорили, старое искусство, начавшее мельчать, не могло отразить те великие силы, которые преобразили мир. Поэтому появился метод социалистического реализма. Это было самое крупное новаторское открытие нашей эпохи. Социалистический реализм постоянно развивается и совершенствуется. Сравнивая его с другими методами, мы часто забываем, что он находится в процессе развертывания своих возможностей, тогда как другие методы исчерпали себя во всех отношениях. Социалистический реализм не только не исчерпал себя, напротив, он обладает огромными резервами, поскольку сейчас мы строим общество, во имя которого он возник.