

## **ГЛАВА II**

---

### **БАЛЛАДА В БОЛГАРСКОЙ ПОЭЗИИ 20-х ГОДОВ**

---

В 20-е годы в болгарской поэзии происходит резкое размежевание сил и возникают три основные направления ее прогрессивного развития: общедемократическая поэзия, пролетарская и поэзия социалистического реализма. В эти годы социальные противоречия в стране достигли своего предела и вылились в первое в мире антифашистское восстание, которое произошло в сентябре 1923 года. Отметая бедственное положение народных масс накануне восстания, следует принять во внимание три войны за одно десятилетие (I и II балканские и I мировая войны), затем приход к власти фашистского правительства в 1923 г., репрессии, политический террор, ухудшение экономического положения трудящихся. Обстановка нарастающего экономического и политического кризиса оказывает косвенное воздействие на литературный процесс — в нем нет единства, в поисках точки опоры появляется множество школ и направлений.

В 20-е годы баллада — один из самых продуктивных жанров в болгарской поэзии. Она испытывает на себе влияние модернистических течений и преодолевает их, проявляя тенденцию реалистического развития. Характерная черта баллад 20-х гг. — отталкивание от романтической баллады XIX века. Отсюда прямая и ассоциативная связь с известной балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр» [187] в творчестве Т. Траянова, Г. Милева, Н. Хрелкова и др. Можно утверждать, что балладе Х. Ботева «Хаджи Димитр» принадлежит особая роль в возникновении новаторских балладных произведений. Будучи непревзойденным образцом романтической героики в болгарской поэзии, это произведение служило

отправной точкой для многих творцов болгарского искусства XX века в их обращении к проблематике революционной борьбы, трактовке героического и трагического. Ботевский мотив «Хаджи Димитра» прослеживается в данной главе в балладных произведениях Т. Траянова и Г. Милева.

Теодор Траянов (1882–1945) — поэт баллады, создавший в этом жанре произведения подлинного мастерства, развивает в болгарской поэзии начала XX века традиции романтизма. В литературу 20–30-х годов Т. Траянов вступает как сложившийся и признанный талант. В жанровом отношении его баллады представлены лирической разновидностью, которая доминирует в болгарской поэзии рассматриваемого периода. Однако специфические черты поэтики лирических баллад Т. Траянова особенно отчетливо проявляются в более ранних произведениях, поэтому представляется целесообразным исследование своеобразия этих баллад.

Т. Траянов — один из немногих болгарских поэтов XX века, которые называли свои произведения балладами. Подтверждение тому — поэтические циклы «Гимны и баллады» («Химни и балади») (1911 г.), «Болгарские баллады» («Български балади») (1921 г.). Произведения балладного характера содержатся и в позднейших собраниях стихотворений «Романтические песни» («Романтични песни») (1926 г.) и «Пантеон» (1934 г.).

В болгарской периодической печати публикации о Т. Траянове появлялись в начале XX века. С того времени творчество поэта продолжает вызывать непрекращающийся научный интерес. В разное время обращали на себя внимание различные стороны поэзии Т. Траянова, что обусловлено рядом причин, связано с судьбой поэта, самобытностью его таланта, в частности, его склонностью к усложненным рефлексиям. Долгие годы, прожитые вдали от Родины, способствовали тому, что время для автора «Болгарских баллад» остановилось на трагическом для болгарского народа поражении в результате балканских и первой мировой войн. В стремлении передать огромную силу своего чувства поэт выходит за рамки литературных канонов. Его произведения не поддаются определению в четких границах направления и жанра. В исследованиях поэзии Т. Траянова абсолютизировались ее отдельные признаки, отсюда разнообразие, а иногда и противоречивость в восприятиях и оценках его произведений. Его творчество характеризуется приверженностью к романтизму в противовес символизму (Н. Райнов о «Болгарских балладах») и к символизму

(П. Зарев, В. Д. Андреев), в нем открываются импрессионистические влияния (С. Хаджикосев). Вместе с тем берется под сомнение сам факт существования болгарского символизма (С. Илиев), что открывает еще один ракурс в решении проблемы. По сей день наследие Т. Траянова, «поэта, далеко еще не изученного литературоведами», как отмечает А. Ф. Марков, привлекает внимание ученых. Определенный вклад был сделан при жизни поэта [188], [189]. Первая после 1944 г. книга о Т. Траянове, которая дает представление, главным образом, о жизненной обстановке поэта и психологии его творчества, вышла в 1980 г. (см. В. Балабанова [190]). Современным болгаристам предстоит с позиций марксистского литературоведения обобщить значение произведений Т. Траянова. В этом плане следует отметить труды болгарских ученых П. Зарева, С. Хаджикосева, а также публикации Л. Стоянова, Б. Ценкова, Л. Георгиева. Непосредственно балладами Т. Траянова занимались многие исследователи (см. Н. Райнов, М. Бенароя, П. Зарев, Л. Стоянов, Н. Николов), однако жанровые признаки его баллад не были предметом специального изучения.

Баллады и стихотворения, имеющие балладные элементы, наиболее полно представлены в сборниках «Болгарские баллады», «Романтические песни» и «Пантеон». В сборнике «Гимны и баллады» балладный характер прослеживается в цикле «Баллада о неблагословенном сыне» («Баллада за неблагославения син»). Другие стихотворения этого сборника верно определены Н. Райновым: «Гимны» и «баллады» не являются гимнами и балладами в том смысле, как обыкновенно понимаются эти поэтические виды составителями учебников; они заслуживают эти названия только благодаря своему основному тону: «гимны» — бодрые (не лишённые красноречия, даже декламаторства), а «баллады» — скорбные (но не достигают до мягкосердечной трогательности).

Баллады Т. Траянова действительно скорбные, хотя нельзя согласиться с тем, что это признак, определяющий жанр. Отражение скорби привело поэта к лирической разновидности баллады, повлияло на возникновение жанровых модификаций. Подтверждает эту мысль сборник «Болгарские баллады» — лучшая книга Т. Траянова. «Болгарские баллады» — отклик на трагические для болгарского народа события двух балканских и первой мировой войн. На тематику указывают названия отдельных стихотворений: «Гибель», «Погребение», «Смерть среди равнины», «Тайна Струмы». Только два стихотворения определены как баллады

самим заглавием: «Лунная баллада» и «Баллада о южном ветре». В жанровом отношении сборник представлен произведениями балладного характера («Смерть среди равнины», «Лунная баллада», «Тайна струны»), одического («Гибель», «Погребение»), лирическими стихотворениями («Родной лес», «Баллада о южном ветре»), а также представлены жанры заклинания, песни и псалма («Заклинание земли», «Заклинание духа», «Заклинание слова» и др.; «Болгарская песня»; «Древнеболгарский псалом»). «Полуночное видение» воссоздает эпические картины мистико-аллегорического содержания и приближается к романтической балладе мотивом таинственного воскрешения мертвецов после полуночи. Перечисленными произведениями исчерпывается содержание сборника «Болгарские баллады».

Стихотворения «Смерть среди равнины» и «Тайна Струмы» написаны в 1913 г. и посвящаются памяти погибших в балканских войнах. Многие исследователи, среди них Н. Райнов и П. Зарев, относят стихотворение «Смерть среди равнины» к «наилучшим поэтическим произведениям» [191], [192]. Написанное вскорости после событий, оно отражает непосредственную реакцию поэта на поражение, в нем он достиг необычайной эмоциональной выразительности. П. Зарев очень образно охарактеризовал «Смерть среди равнины» как «интимную исповедь, как последний стон бурной и громовой мелодии» [192]. Поэт достигает исключительно сильного выражения скорби благодаря тому, что в наивысшей точке сосредоточивает и обрывает повествование. В то же время устанавливается соотношение мгновения и Вечности и показана их относительность. В стихотворении повествователь — участник балладного конфликта, показан в момент, следующий за кульминацией, но в котором спад действия еще не наступил. Момент представлен в настоящем времени. Эта условность не только способствует наиболее органическому слиянию объективного и субъективного элементов в отображении события, но и позволяет стереть границу между мгновением и Вечностью, перевести мгновение в вечное «настоящее», в Вечность. Подобный эффект достигается через лирическую организацию стихотворения «Тайна Струмы».

«Тайна Струмы» — аллегорическая баллада, построенная на развернутой метафоре. Автор не пересказывает трагическое событие, связанное с гибелью болгарских воинов, а при помощи олицетворений представляет природу обладательницей и

выразительницей трагической тайны. Повествование в балладе не раскрывает «тайны», а переводит ее в подтекст. Лирическое начало в балладе преобладает, сочетается с эпическим, насыщает его внутренним драматизмом. Отчаяние одиночества в стихотворении «Смерть среди равнины» сменяется скорбным пафосом, который сопутствует воспоминаниям и размышлениям над судьбой болгарского народа. Воспоминание о погибших Т. Траянов воплощает в движении и столкновениях водяной стихии. Дух погибших героев живет в речных водах, бегущих по полям былых битв, и требует отмщения. Если в этой балладе народ-герой обобщается до абстракции, то окружающая его природа предстает в конкретных динамических образах. Реальное переплетается с фантастическим и сливается в один символ общечеловеческого значения — скорбь о страданиях родного края, о неоправданной гибели людей. На место действия Т. Траянов указывает географическим местоположением битв, болгарским пейзажем, а также мифическими существами из болгарского фольклора. Историзм Т. Траянова проявляется в типологических обобщениях. Время действия в тексте не упоминается, его границы раздвинуты в бесконечность. Т. Траянов предаст поражение при Беласице вечным волнам истории, не знающей забвения. В изображении природы воплощаются чувства поэта, но важно то, что эти чувства находят отражение в балладной структуре стихотворения<sup>16</sup>. Что касается стихотворения «Смерть среди равнины», то в жанровом отношении это произведение — романтическая песня-баллада. Песенное начало обусловлено воздействием народной поэзии и особенно заметно в построении стихотворения. Благодаря рефрену-причитанию содержание (жалоба умирающего) передается в особой интонации, поэтому «Смерть среди равнины» напоминает песню-плач. Специфика балладных элементов заключается в том, что они подчинены лирической организации стихотворения и основываются на ассоциативных связях. Важно отметить, что из сборника «Болгарских баллад» в стихотворениях с наиболее выраженными балладными признаками — «Смерть среди равнины» и «Лунная баллада» — ассоциативность как способ художественного мышления передает в изображении состояния персонажа балладный

<sup>16</sup> Следующий шаг в балладной интерпретации природы — изображение ее местом действия и единственным участником балладного конфликта — сделан Г. Милевым в поэме «Сентябрь».

конфликт и балладное действие. Философское осмысление жизненных закономерностей в балладе осуществляется при помощи своеобразных ассоциаций, которые возникают в двух планах: психологическом и литературном. Лирическая разновидность баллады позволяет поэту достичь высшей степени экспрессивности и делает особенно ощутимым авторское присутствие в произведении. Причем это касается не только эмоциональной, но и интеллектуальной стороны произведения. В тексте отражаются чувства и мысли автора и все осознанное и неосознанное, что составляет личность поэта. Многие исследователи относили и относят творчество Т. Траянова к символизму, основывающемуся, как известно, на традициях и эстетике романтизма. Но именно в лирической разновидности баллады сами принципы ее построения, образность и определяющая роль в ней психологического подтекста указывает на приближение к реалистической поэтике. У Т. Траянова обращение к лирической разновидности баллады вызвано желанием воплотить реальное переживание реальной трагедии.

В стихотворении «Смерть среди равнины» нет сюжетно организованного балладного действия. Можно лишь выделить скрытый балладный конфликт, который и обуславливает напряженный внутренний драматизм статической сцены и приближает произведение к лирическим балладам. Он заключается в столкновении сил жизни и смерти в судьбе человека и представлен лирически — в подтексте. Столкновение внешних противоборствующих сил подразумевается, так как изображена трагическая развязка события — умирание раненого бойца. Но на это столкновение в самом тексте не указывается. Характерно и то, что произошло оно до начала повествования и что повествование ведется от первого лица (монологическая форма повествования). Подтекст содержит и ростки балладного действия. Причем своеобразие этого действия обусловлено разной направленностью его составляющих в сфере пространственно-временных отношений (равнина — космос — родная земля; настоящее — прошлое — будущее), и возникает ощущение хаотичности. Так передается мятущееся состояние умирающего и ход его мыслей. Балладный характер лиризма (ему не свойственны лирические отступления, комментарии, прямые мотивации действия) позволяет не только отразить в человеческой судьбе через авторскую концепцию героического нравственный поиск героем идеального и прекрасного, но проследить скрытое течение этого процесса в конкретных и интуитивных образах,

что усиливает убедительность, достоверность центрального образа, эмоциональную силу его воздействия. Сказанное подтверждает жанровую специфику стихотворения «Смерть среди равнины» как диалектической баллады, основанной на динамике внутренних состояний. Отражая тенденцию реалистического развития, лирическая разновидность баллады по-новому подходит к изображаемому. Одно из важных качественных изменений, которые происходят в ней, связано с трансформацией элемента «таинственности», свойственного классической романтической балладе, в «неизвестное», скрытое в подтексте реалистического в сущности своей произведения. Ощущение «таинственности», присущее романтической балладе, сохраняется в стихотворении «Смерть среди равнины» благодаря атрибутам этой баллады: русалки, ожидание полночи — времени, когда обретают силу жители царства теней. В пользу балладного жанра, а точнее, о приближении к романтической балладе свидетельствует ассоциативная связь с балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр». Эта связь основывается на генетической общности обоих произведений. О ботевском начале в «Болгарских балладах» Т. Траянова упоминают в своих исследованиях П. Зарев [193] и Л. Георгиев [194]. На мотив «Хаджи Димитра» в «Лунной балладе» обратил внимание еще Г. Милев [195]. П. Зарев [196] и В. Д. Андреев [197], а также В. А. Захаржевская [198] указывают на приближение стихотворения «Смерть среди равнины» к балладе «Хаджи Димитр». Однако изучение этого мотива до сих пор не вышло за рамки постановки вопроса.

В творчестве Т. Траянова параллель с Х. Ботевым особенно четко прослеживается в «Болгарских балладах». Но если в основу содержания поэзии Х. Ботева был положен этап восходящего развития революционной борьбы, то поэзия Т. Траянова периода создания «Болгарских баллад» (1921 г.) — это раздумья над последствиями национальной катастрофы, постигшей болгарский народ в результате первой мировой и двух балканских войн. Т. Траянов обращается к прошлому, а не к будущему, как Х. Ботев, в прошлом ищет опору, чтобы противостоять трагическим событиям настоящего. Т. Траянов протестует против войны, показывая абсурдность гибели людей и утверждая бессмертие народного духа в противовес смерти и тлению.

Баллады Т. Траянова проникнуты скорбью, граничащей с отчаянием, ощущением бессилия перед историей и страстным желанием возрождения болгарского народа и его утерянной славы.

В каждом эпизоде изображенного действия, в каждом образе Т. Траянову удается передать современную трагедию нации и вместе с тем в них оживает прошлое, в совмещении временных планов происходит наслоение и концентрация трагических эпох, что, с одной стороны, усиливает значимость трагизма представляемой ситуации (достигается свертыванием пространственно-временных отношений), с другой — придает идее справедливости мистическую силу предопределенности. Поэтому «Болгарские баллады» не звучат пессимистично. По словам Л. Георгиева, «в них внушено величие борьбы за национальное сохранение, появляется Ботевский мотив бессмертия героя» [199]. Однако этот мотив получает развитие в отрыве от конкретно-исторических условий, перемещается в сферу «духа». Оптимистической традиции Х. Ботева, единству гибели и возрождения в борьбе противопоставляется поэтом необратимость утраты уникального духовного мира, который исчезает с уходом человека из жизни. Особенности восприятия и воплощения поэтом трагического оказывает влияние на его отношение к прошлому. Навеки утраченная единичная духовность не исчезает бесследно, а остается в прошлом. Прошлое одухотворяет будущее, но и само одухотворяется героическими судьбами и прекрасными надеждами, погребенными идеалами вызывает к потомкам.

Наиболее полное выражение романтическая концепция Т. Траянова находит в изображении одухотворенной природы. Природа олицетворяет Вечность (волны Струмы, космос и др.). Людские судьбы сливаются с ней в момент гибели. Природа становится аналогом умирающего человека, поэтому в ее изображении преобладает отражение объективного состояния человека и приближения к смерти. В природе передается неподвижность, безвременье, мрак небытия. Ночь, вселенская тьма наполняют баллады Т. Траянова. Образ луны вытесняет образ ботевского солнца. Мертвенным блеском освещает она пустоши сражений. Поэт воспринимает действительность как черную страницу в судьбе своего пострадавшего народа. И все же в изображении героического Т. Траянов приближался к Х. Ботеву. Преемственность отражения сказывается в форме идейно-художественной полемики с «Хаджи Димитром», в оппозиции к тому оптимизму, который был характерен для Х. Ботева и его последователей. Это своеобразное отталкивание от Х. Ботева прослеживается наиболее отчетливо в стихотворениях «Смерть среди равнины» и «Лунная

баллада». Несомненная близость баллады Т. Траянова «Смерть среди равнины» к «Хаджи Димитру» объясняется определенным соотношением обоих произведений с народной поэзией. Кроме того, так же как и баллада Х. Ботева «Хаджи Димитр», «Смерть среди равнины» посвящена реальному лицу. Герой находится в подобной ситуации: раненый, неподвижно лежит, истекая кровью, бредит. Этим непосредственное сходство ограничивается. Эпической стабильности образов и материальному воплощению фантастического в «Хаджи Димитр» Т. Траяновым противопоставляется головокружительное видение падающих звезд и «суровые тени» воинственных предков. В отличие от баллады «Хаджи Димитр», где соблюдается равновесие эпического, лирического и драматического элементов, в структуре стихотворения «Смерть среди равнины» доминирует лирическое начало. К жанру баллады стихотворение приближает именно ассоциативная связь с балладой Х. Ботева, с ее тематическими и идейно-художественными особенностями. В балладе Т. Траянова герой беспомощен в своем одиночестве. Он не определен во времени и пространстве, он центр вселенной, всемирной скорби, точка ее неподвижности. Он вне звуков, до него не доносится «ни далекий голос, ни близкий» («ни глас далечен, нито ближен»), не слышит «шелеста лесного, ни ласкающей волны» («горско шумоление, ни приласкаваща вълна»), не видит ничего, кроме «облаков-саванов» («облаци-покрови»), природа безразлична к нему:

<i>...русалките не бдят над мене, над мен не плачат нощни сови, ни тъжно-бялата луна.</i>	<i>русалки не бдят надо мной, надо мной не плачут ночные совы, ни печально-белая луна<sup>17</sup>.</i>
[200]	(Подстрочный перевод)

Данный отрывок показывает, что при помощи повторяющихся отрицаний, в которых прямая переключка с образами ботевской баллады, поэт акцентирует безмолвие окружающей природы, ее равнодушие и покой. Отсутствие земного пейзажа (только в названии стихотворения упоминается равнина) изолирует действие из данного пространства, преднамеренное отрицание трансформирует это действие в антидействие, направленное против одухотворенной природы, в силу, разрушающую образ. Подобным отрицанием действия Т. Траянов полемизирует с фольклорной,

<sup>17</sup> Здесь и далее приводятся подстрочные переводы автора диссертационной работы.

мифологической поэтизацией природы в мотиве героического, характерной для «Хаджи Димитра», которая наполняет ботевское произведение оптимистической романтикой и придает высокий смысл гибели героя. Благодаря слиянию с природой, вобравшей в себя народный дух и в то же время возвышенную духовность народа, в балладе «Хаджи Димитр» трагизм окрашивается героическим пафосом, преодолевающим боль одиночества и смерти. С другой стороны, помыслы умирающего обращены к соратникам (Караджа, дружина). Надежда на продолжение борьбы помогает ему совладать с горечью одиночества, примиряет с мыслью о собственной гибели во имя торжества идеала. В изображении Т. Траянова отчуждение природы от героя обманчиво. Поэт по-своему передает их слияние и гармонию. Отражая в природе умирание человека, его растворение в космосе, поэт акцентирует высокий смысл одиночества героя, обусловленный гражданственным звучанием трагедии поражения. В обрисовке героя стихотворения «Смерть среди равнины» раздвигаются национально-исторические границы. Он (герой) становится олицетворением всеобщей гибели, а равнина с убитыми — безмолвной Вселенной, где нет никого, чтобы похоронить погибшего, поэтому его дух осужден на скитания. Напряжение одиночества нагнетается повторением скорбного вопроса: «Ах, кой ще ме зарови?», который завершает каждую строфу стихотворения и содержит его лейтмотив: кто продолжит дело павшего? Особый трагизм этой смерти придает сознание неоправданной жертвы — у умирающего нет надежды. Его последние мысли о героическом прошлом болгарского народа, а ветер с родной земли заглушает предсмертную тоску. Подобно герою Х. Ботева умирает он за Родину. Но в отличие от ботевского героя он находит свой идеал в прошлом. Поэтому смерть персонажа стихотворения «Смерть среди равнины» сосредоточивает трагическое в его одиночестве, что и определяет эмоциональную доминанту всего стихотворения.

Синтез героического и трагического в смерти героя Х. Ботев изображает в двух параллельных, реальном и символическом, планах. В преемственности отображения героического и трагического Т. Траянов представляет эту смерть в объективно-реальном и субъективно-иллюзорном плане. Смерть его героя показана через соотношение духа народа и природы. Если у Х. Ботева дух народа материализуется в природе, то Т. Траянов оставляет его блуждать в космосе, среди звезд, отрывая дух от материи, природы,

телесного, человека, смерти. Физической скованности своего героя автор противопоставляет интенсивность его духовной деятельности. В бреду, «во сне» («насьне») умирающий видит, слышит, чувствует, зовет, просит, но смерть побеждает, остается немой вопрос: «Ах, кто меня схоронит?», в котором кроется огромная горечь отступления и поражения. С другой стороны, показывая вечность народного духа и его независимую от материальной субстанции активность, Т. Траянов утверждает героическое в неистребимости народа, в нетленности и многообразии накопленных духовных сил видит залог возрождения и расцвета его могущества. Поэтому, в отличие от героя Х. Ботева, в стихотворении «Смерть среди равнины» герой призывает к себе «тени суровые... воинственных предков» («сенките сурови... на войствени деди»). Дух погибшего сливается с народным духом, который поднимается над земными страданиями, возводится в абсолют. Можно говорить о своеобразном оптимизме этого стихотворения Т. Траянова, в то же время тональные вариации мотива оптимистической баллады Х. Ботева в нем указывают на существенные расхождения этих произведений. В идейной оппозиции к Х. Ботеву отразилась безысходность и трагичность восприятия автором «Болгарских баллад» исторической обстановки, что, однако, не дает оснований утверждать «трагико-пессимистическое» (В. А. Захаржевская [198]) восприятие мира Т. Траяновым.

Если «Смерть среди равнины» представляет собой своеобразную новую идейно-художественную интерпретацию мотива «Хаджи Димитра», то в «Лунной балладе» прослеживается связь с фабулой и образностью ботевской баллады. Правда, связь эта скорее ассоциативная, чем текстуальная. Тем не менее, ночная обстановка, в которой происходит действие — «далеко в Балканах» («далеко в Балкана»), где «шумит неприступный, загадочный лес» («шуми непристъпен, загадъчен лес»), напоминает о ситуации гибели Хаджи Димитра в балладе Х. Ботева: «Наступит вечер — ...лес зашумит» («Настане вечер — ...гора зашуми») и т. д.

Эпиграфом<sup>18</sup> к «Лунной балладе» Т. Траянову послужит стих из «Хаджи Димитра»: «Той не умира...» [201]. Стихотворение четко разделено на две части: 1-я (3 строфы) — написана в духе фольклорной традиции баллады. Вторая часть приближается

<sup>18</sup> Этот эпиграф отсутствует в издании «Избрани стихотворения» Т. Траянова 1966 г. [203].

к оде. Кроме того, в этой части поэт использует свой излюбленный жанр заклинания (две последние строфы). В произведении наблюдается единство жанровых признаков баллады и оды. В его структуре в целом проявляется тяготение к лирической балладе: фабула предельно сокращена, балладный конфликт сосредоточивается в подтексте, которому автор не придает обобщающей силы баллады, и вторая часть фактически служит его раскрытию. «Лунная баллада» отражает характерную для болгарской литературы 20–30-х гг. тенденцию развития лирической разновидности баллады, а легендарно-героический, аллегорический характер указывает на связь с волшебной сказкой.

П. Зарев писал о Т. Траянове: «Его влечение к балладе немного сближает его с Ботевым — близость, может быть, в их большой любви к родному пейзажу» [202]. Действительно, близость «Лунной баллады» к Х. Ботеву сказывается и в обращении к болгарскому пейзажу. Однако в «Хаджи Димитр» романтическая символика, возвышающая героя и борьбу за освобождение, дала возможность обобщить эту борьбу как всенародную и общечеловеческую, служила призывом продолжать незавершенное дело павших, ставит в прямую зависимость от будущей победы достижение гармонии в Природе. Символика у Т. Траянова носит уже совсем иной характер.

В сравнении с Х. Ботевым Т. Траянов по-новому представляет единство героя и природы. Строя образы-параллели, избегает повторения образов из баллады «Хаджи Димитр», поэтому использует синонимы к ботевским образам: «лес», «луна», «русалки и вили» (у Х. Ботева: «гора», «месяц», «самодиви»). Так же, как в стихотворении «Смерть среди равнины», вводит образы-отрицания: «Русалки и вили, отдавнашна прелест, всред шеметен танец **не пеят** и днес» (у Х. Ботева: «И самодиви в бяла премяна, чудни, прекрасни, **песен поемнат**»), создавая образ-антипод ботевскому образу природы.

Смерть русалок и вил в «Лунной балладе» — это аллегория гибели и крушения вековых надежд болгарского народа. Поэтому мифические существа изображены в точном соответствии с фольклорным представлением и умирают, следуя одному из самых пространственных мотивов фольклорной баллады:

*И там, де изгасна последната вила, И там, где угасла последняя вила,  
синее се извор, заварден с брези. синее родник, окруженный березами.*  
[204] (Подстрочный перевод)

Подобно тому, как в балладе Х. Ботева, символика у Т. Траянова опирается на фольклорную образность, но представляет собой ее индивидуальную поэтическую расшифровку, переосмысление фантастических фольклорных мотивов через сведение их к реальной жизненной природе, обреченной на ночь, скорбь, безмолвие и одинокое страдание со смертью русалок и вил. Гибель мифических существ нужна автору не для того, чтобы в следующих стихах противопоставить романтическому изображению реалистическое. Художественная функция этого приема — отразить не только восприятие исторической обстановки в Болгарии второго десятилетия XX века, но и преемственную связь с балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр», представить художественное толкование гибели ботевского героя. (Отражение типического в обрисовке болгарского пейзажа усиливает достоверность близости обоих произведений.)

Согласно эстетической концепции Т. Траянова одухотворенная природа умирает вместе с героем. Гибель ботевского героя означает для Т. Траянова прошедший этап борьбы. Поэтому, отталкиваясь от символики народного творчества, от фольклористической традиции Х. Ботева, Т. Траянов для воплощения своей художественной идеи создает оригинальную символику:

<i>...луната едничка тогаз е изпила на нейния поглед бездъзната сила, внезатно изгаснал в две сини сълзи.</i> [204].	<i>...только луна тогда вытила безграничную силу ее взгляда, внезатно погасшего в двух голубых слезинках.</i> (Подстрочный перевод)
---	--

Здесь проявляется романтическое мировосприятие поэта, которое, однако, не отрывается от реальной сущности.

Вечные субстанции поэт связывает с народным духом и космосом. И в стихотворении «Смерть среди равнины», и в «Лунной балладе» действие перемещается в космос. Предвосхищая продолжение борьбы, поэт передает в образе луны восприятие реальности и мечту о победном сражении. Луна у Т. Траянова — олицетворение печали и надежды болгарского народа. Она вобрала в себя скорбь одного народа и придает ей вселенский характер. Вместе с тем в этом образе утверждается оптимистическое настроение, символизируются космические масштабы событий на болгарской земле, значимость судьбы истерзанного народа:

<i>...луната лъчи – два взора горещи, искри отразени,</i>	<i>...луна излучава – два взгляда горячие, искры отраженные,</i>
<i>два взора неземни, от спомен пленени – са твоите виждащи сини очи!</i>	<i>два взгляда неземные, воспоминанием плененные – твои видящие голубые глаза!</i>
[205].	(Подстрочный перевод)

В этих стихах — надежда на возвращение былой мощи и славы, сформировавших народный дух, и ожидание будущего возрождения Болгарии.

Для поэзии Т. Траянова характерна символика черно-белого цвета<sup>19</sup>. Сочетание черно-белого приближает поэзию Т. Траянова к графическому изображению. Подтверждением служит полная адекватность иллюстраций к изданию «Болгарских баллад» 1921 г., выполненных Сираком Скитником. Символика черно-белого цвета отражает также две стороны бытия в восприятии поэта (восприятие жизни в резких контрастах):

<i>...белий блясък на Егея с черни листи да покрий.</i>	<i>...белый блеск Эгея черными листьями покрыть.</i>
(«Тайната на Струма» [206]);	(Подстрочный перевод)

<i>Бял скитник от черна безбрежност пленен.</i>	<i>Белый скиталец, плененный черной безбрежностью.</i>
(«Сребърно ноктурно» [207]).	(Подстрочный перевод)

и др. В «Лунной балладе» символично и обращение к синему (голубому) цвету, характерное для экспрессионистической поэтики<sup>20</sup> («синее се извор», «сини сълзи», «сини очи», «синия поглед»). Синий цвет чистоты и силы исходит от земного родника, окруженного березами, и отражается в свете луны.

Героическая идеализация прошлого, воплотившаяся в образе луны, оказывает влияние на отношение поэта к изображению космического мира. Свойственная поэту бесстрастность в показе вечного сменяется очеловечиванием луны (как видно из приведенного выше отрывка). В этом образе автор сосредоточивает действие.

<sup>19</sup> В исследовании Н. Райнова обращается внимание на использование черного цвета Т. Траяновым. М. Николов пишет о белом цвете как характерной особенности поэзии Т. Траянова.

<sup>20</sup> О влиянии экспрессионистической поэтики на творчество Т. Траянова см. книгу В. Балабановой [210].

Излюбленный символистами образ луны наполняется у Т. Траянова по-новому идейным содержанием:

<i>В луната своя лик извезал, духът нетленен да възлезе из пепелта на рухнал край!</i>	<i>В луне свой лик запечатлевший, нетленный дух да поднимется из пепла рухнувшего края!</i>
(«Заклинание на духа» [208]).	(Подстрочный перевод)

Содержание стихотворения «Лунная баллада» вносит элемент полемики в идиллическую символику названия. Обычно в романтической и символистической поэзии 20-х гг. (Г. Милева, Н. Лилиева, Т. Траянова) луна передает различные настроения, состояния, служит отражением художественных идей авторов. Этот образ чаще встречается в балладах или стихотворениях балладного характера (Г. Милев — «Мъртвешки зелена сломена лежи...» [209]). Извечное космическое тело в упомянутых произведениях лишено могущества, сверхъестественной силы. Она «сломленная» («сломена») (Г. Милев), «печально-белая» («тъжно-бяла») (Т. Траянов). В романтических балладах 20-х гг., испытывающих на себе влияние символизма, субъективное отображение преобладает, чем можно объяснить тяготение к лирической разновидности баллады. Повествование часто сводится к смене символических картин. Образ луны в таких балладах используется как объективный противовес лирически-субъективному изложению, получает трактовку, близкую к действующим образам-персонажам классической романтической баллады. В «Лунной балладе» он персонифицируется и естественно входит в систему образов произведения, вместе с тем подчиняя себе и обобщая другие образы. Поэту герою изображен обобщенно-символически («с избликнали рани, но с поглед победен»), его предназначение — иллюстрировать основную идею, которая раскрывается в авторском обращении: «И поглед загасващ ти шепне завета на кръв героична, на славни деди...» («И угасающий взгляд тебе шепчет завещание героической крови, славных предков»).

Образ героя и мифических существ созвучны балладе «Хаджи Димитр» и служат обоснованием необходимости появления нового вождя, который возглавит борьбу за будущее народа. В обоих произведениях образ природы — центральный действующий образ. В нем утверждается идея борьбы, поэтому в финальных стихах «Лунной баллады» Т. Траянов, подобно Х. Ботеву, одухотворяет родную природу («О лес златокудрий, склоненный над



тайнами, спокойно ожидай грядущие дни» — «О лес златокъдър, над тайни надвесен, спокойно очаквай грядущите дни») и сближает ее с героем. Однако в отличие от Х. Ботева Т. Траянов акцентирует мистическую предрешенность победы, поэтому отрывает идеал от героя, что также находит отражение в изображении природы. Поэт вводит градацию — одухотворенная природа (балканский лес) и очеловеченная природа (луна). Духовным миром человека поэт наделяет космическое тело. Луна, награждая героя-избранника внеземной силой (силой народного духа), олицетворяет высшее предназначение. Таким образом, в символических картинах природы раскрывается идейно-художественная связь «Лунной баллады» Т. Траянова с балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр» и способ применения поэтики контрастов для воплощения социально-исторического идеала. Родство с Х. Ботевым отражает особенность субъективного отражения Т. Траяновым объективной исторической закономерности и преемственность в изображении героического. Пересоздание земных страданий болгарского народа происходит в отрыве от их социальной детерминации, что приводит к усложненным символическим построениям в балладах, однако не дает оснований безоговорочно причислять Т. Траянова к символистам. Прав был Л. Стоянов, когда писал: «Становится совсем ясно, что в «Болгарских балладах» наблюдается проникновение, переход от личного к народному» [211].

В концепции «народного духа» Т. Траянов отрывается от временного бессилия родной земли, и в этом проявляется его патриотизм и исторический оптимизм.

При всех различиях «Смерть среди равнины» и «Лунная баллада» служили одной цели — поднять патриотический дух болгарина. Этим объясняется генетическая связь обоих произведений с вершиной революционной поэзии — балладой «Хаджи Димитр», мотив которой оказался устойчивым в творчестве Т. Траянова.

В 1926 г. вышел из печати сборник Т. Траянова «Романтические песни». Он состоит из произведений, написанных в 1924–1926 гг., и переработанных ранних произведений 1905–1908 гг. Два стихотворения этого сборника Т. Траянов озаглавил балладами: «Маленькая баллада» («Малка балада») и «Скитальческая баллада» («Скитнишка балада»). Согласно авторскому указанию, «Маленькая баллада» написана в ранний период творчества, а «Скитальческая баллада» — в период 1924–1925 гг. «Маленькая баллада» — подражание народной песне-балладе. Здесь нет ярко выраженных

национальных признаков, балладный мотив не развернут в балладу, а служит фоном и средством передачи внутреннего состояния. «Скитальческая баллада» — это прозрачное лирическое стихотворение, в котором плавному движению стиха сопутствует романтическая грусть и легкая загадочность. Фольклорные образы и ассоциации к известным балладным мотивам позволили автору назвать стихотворение балладой.

В отношении балладных элементов интерес представляют и другие стихотворения из сборника «Романтические песни» и прежде всего: «Лесное дуновенье» («Горски полъх» (1924–1925 гг.)), «Лесные чары» («Горският чар» (1905–1908 гг.)), «Русалочья песня» («Самодивска песен» (1924–1925 гг.)). Настроение таинственности и загадочности — в основе содержания стихотворения «Лесное дуновенье». Стихотворение насыщено образами болгарского фольклора, фольклорной баллады, которые, однако, не предстают в сюжетной линии и служат автору для создания ассоциативных связей, раскрывающих внутреннее состояние лирического героя. Поэтому можно говорить только о приближении этого произведения к балладе. В духе романтической баллады написано лирическое стихотворение «Лесные чары», но его мифические образы не связаны с народными мотивами. Созданное в той же романтически-балладической тональности лирическое стихотворение «Русалочья песня» использует аналогичные или подобные образы, но превосходит художественными достоинствами предыдущее произведение именно благодаря своей связи с болгарским фольклором. Балладные элементы в нем не сводятся к использованию образности народных песен и баллад. Т. Траянов штрихами набрасывает ситуации, которые в воображении читателя стремительно разворачивают в сюжеты знакомые мотивы песен и баллад, т. е. в восприятии читателя происходят превращения, которые ассоциируются с мифической силой русалочьих песен. В этом стихотворении балладные элементы проникают не только в содержание произведения, но и влияют на его композиционный принцип (развертывание сюжета по ассоциативным связям).

Стихотворения балладного характера, вошедшие в сборник «Романтические песни», сближает родство с фольклором. Причем оно проявляется у Т. Траянова преимущественно в художественно-психологическом плане. Т. Траянов не подражает фольклорным балладам, не имитирует балладную форму, создает не новый тип баллады на основе фольклорного первоисточника, а синтетическое

стихотворение, включающее балладные элементы. Обращение к фольклорной балладе позволяет поэту через ассоциативные связи проникнуть в мир чувств и переживаний, утонченных восприятий лирического героя. В жанровом отношении рассматриваемые произведения не являются балладами и не могут быть причислены к определенной разновидности балладного жанра.

Скорее, это модификации баллады, но они указывают на влияние баллад на другие поэтические жанры, на самые разнообразные проявления баллад и балладной традиции прошлого, на проникновение балладных элементов в лирическое стихотворение и создание на этой основе новой структуры.

Поэтическое наследие Т. Траянова раскрывает еще одну особенность его творчества, несомненное достоинство его произведений. Поэт воспринимает литературу как единый мировой процесс. Гений различных эпох и народов вдохновляет Т. Траянова на создание стихотворений, в которых ценности мировой культуры, одухотворенные талантом творца, предстали бы перед болгарским читателем в новой поэтической интерпретации, обогатили духовную культуру болгарского народа. Так возникает «Пантеон» (1934). В «Пантеоне» Т. Траянов стремился создать «синтетический образ трагедии человечества»: «Я хочу написать работу, в которой бы содержался синтетический ответ. Если Дон-Кихот — трагедия человеческого иллюзионизма; если Гамлет — трагедия человеческой воли; если Фауст — трагедия совести; и если Заратустра — трагедия человеческого стремления к власти, — я хочу дать нечто свое, по черпнув наставления из всей сокровищницы человечества». В этих словах — поэтическое кредо Т. Траянова, в них — объяснение специфики траяновского индивидуализма и его художественного воплощения — символизма, послуживших отправной точкой новому литературному течению («болгарский символизм»).

Проблема индивидуализма в искусстве диалектически связывается Т. Траяновым с развитием национальных культур в направлении к универсализму. В основе его концепции — сочетание глубокой привязанности к героическим и трагическим событиям в жизни и борьбе болгарского народа, славному прошлому с интересом к истории русской и западноевропейских культур, преклонение перед народными вождями минувших эпох и их трагическим бессилием изменить ход истории.

Специфика индивидуализма Т. Траянова заключается в соответствии восприятия самого явления той традиционной и относи-

тельно положительной роли индивидуализма, на которую указывает Д. С. Лихачев, когда пишет о влиянии на создание идеалов Древней Руси литературы исихастов. Вывод Д. С. Лихачева полностью применим по отношению к средневековой истории болгарской культуры и борьбы за национальное самосохранение, идеалы которой оказывают непосредственное влияние на Т. Траянова. По сути, под индивидуализмом Т. Траянов понимает неповторимое сотворение образов и отображение событий, в которых находит отражение самосознание одного народа, индивидуальное и обобщающее отображение подлинно национального в категориях абстрактного, что даст возможность национальному гению стать достоянием мировой культуры. Тем не менее, расхождение с материализмом, противопоставление социальным проблемам национальных задач, соединение социальных проблем и космополитизма, одним словом, непонимание законов исторического материализма привели Т. Траянова и его последователей к отрыву от действительности, к поискам законов общественного развития в идеалистических теориях, к религиозному мировосприятию и мистической предопределенности в трактовке исторических событий. Вместе с тем «кристальный национализм» Т. Траянова далек от реакционного противопоставления одной нации остальным. Программное утверждение о его стремлении к «универсализму» подтверждает необходимость национального развития по линии сближения с другими нациями, другими культурами.

В сборнике «Пантеон» приближается к балладе стихотворение «Кладоискатель» («Иманяр»), посвященное памяти П. П. Славейкова. Интерес представляет воплощение легендарно-сказочного сюжета, который опирается на известное поэтическое толкование П. П. Славейковым народной сказки о живой воде. Поэт аллегорически представлен народным музыкантом, который осмелился приблизиться к кладу, вопреки смертельной угрозе, и напиться живой воды. Он превратился в камень, но продолжает жить в памяти народа, неотделимый от судьбы родного края:

*Днес песни разправят,* *Песни рассказывают,*  
*че в девет години* *что раз в девять лет*  
*еднѣж из букаци имане играй,* *в буковом лесу сверкает сокровище,*  
*че гусла хайдушка в напеви старинни* *что гайдуцкая гусла в напевах*  
*на племе избрано съдбата гадай!* *старинных*  
*гадает о судьбе избранного племени!*

[212].

(Подстрочный перевод)

Балладный характер произведения обретает благодаря достижению объективности изложения событий за счет обращения к фольклорно-мифологически образному их осмыслению. В соответствии с требованием балладного жанра повествование ведется по основным «вершинным» точкам без последовательных связей и объяснений, ему сопутствует балладная неопределенность и многозначность в завязке и разрешении конфликта. Спад действия начинается тотчас за кульминацией и сопровождается быстрым финалом. В стихотворении «Кладоискатель» балладная основа легко выделяется и придает балладный характер всему произведению. Все же в целом «Кладоискатель» назвать балладой нельзя. Это модификация баллады, синтез баллады и легендарно-героической поэмы. Не балладный характер стихотворения проявляется в пространственных лирических отступлениях, не связанных с сюжетной линией произведения, в обращениях-заклинаниях, придающих «возвышенный» характер повествованию и обобщающих эпические картины народной судьбы. Стихотворение интересно также своим соотношением с фольклором. Обращение к фольклорным образам и мотивам, изображению природы, Балкан продолжает традицию Х. Ботева и П. П. Славейкова<sup>21</sup>. Стихотворение вносит новый аспект в идейно-художественное развитие мотива баллады Х. Ботева «Хаджи Димитр». Несмотря на то, что в обоих произведениях совпадает число стихов и легко обнаруживается ритмическое сходство, можно говорить лишь о типологической общности, о дальнейшем развитии ботевской традиции героического в болгарской поэзии. Если в балладе «Смерть среди равнины» Т. Траянов полемизирует с Х. Ботевым, в «Лунной балладе» обобщает и интерпретирует мотив «Хаджи Димитра», то в «Кладоискателе» героическое проявляется в создании духовной культуры народа, на пути к воплощению «вещей мечтаний» («вещите блянове») [213], в самопожертвовании творца. Поэтому П. П. Славейков — поэт, творчество которого стало эпохой в развитии болгарской национальной культуры, по праву занимает место в ряду народных вождей. В «Кладоискателе» народный «гусляр» — герой, «обреченный быть жертвой на священном пути!» («обречен на жертва по пътя свещен!» [214]), стоит рядом с отважным гайдуком. Опираясь на традицию Х. Ботева и П. П. Славейкова, Т. Траянов возвеличивает национальный дух, утвержда-

<sup>21</sup> См. «Хаджи Димитр» Х. Ботева и «На Балкана» П. П. Славейкова.

ет бессмертие и вечную созидующую силу живого поэтического слова.

В стихотворении «Кладоискатель» наиболее сильно проступает идейно-художественная близость к балладе «Хаджи Димитр», особенно в образе природы. В обрисовке природы, Балкан — неотъемлемых образов болгарской революционной поэзии — отражается характерное для рассматриваемых ранее произведений Т. Траянова приближение к состоянию героя, вместе с тем отображение сопереживания герою как отдельного состояния природы является новым элементом ее изображения. Если в балладе «Смерть среди равнины» показано умирание природы, в «Лунной балладе» — ожидание вешнего часа, то в «Кладоискателе» сказочное окаменение героя сопровождается подобным действием стихии — «Балканы поднялись в своем гигантском росте!» («Балканът възправи гигантския ръст!» [215]). Вместе (Балканы и герой) погружаются в каменную дрему веков. Но когда, согласно легенде, по истечении каждых девяти лет оживает «гусляр» и звучат «напевы старинные» («напеви старинни»), Балканы не просто оживают, а слушают («слуша унесен»). Или когда «гусляр», преступивший запрет, призывает «дух беспокойный» («дух неспокоен») родной земли подняться («да възлезе»), то сквозь хаос и бурю в ответ на обращение пророка распрямляются Балканы («тъмите процепил» Балкан). Природа не только разделяет переживания героя, но, как показывает последний пример, в ней олицетворяется дух народа, т. е. Т. Траянов обращается к художественной идее поэтических произведений Х. Ботева. Идеал поэта «спускается» с заоблачных высот потустороннего мира на землю, на родную землю.

Образ природы в балладных стихотворениях Т. Траянова со всей полнотой отражает своеобразие таланта и мировоззрения поэта и эволюцию в его восприятии героического идеала от абсолютной идеализации прошлого к утверждению революционной борьбы в социально-исторической конкретности, приближение в новых исторических условиях к оптимистической концепции творчества Х. Ботева.

Таким образом, новаторство Т. Траянова в области жанрового развития баллады заключается в развитии им лирической разновидности баллады и использовании модификаций баллады в лирических («Романтические песни») и лиро-эпических произведениях («Кладоискатель»). Вместе с тем его достижения в жанре

баллады показывают обозначившийся переход от символично-романтического к романтически-реалистическому отображению действительности.

Поэзию Т. Траянова отличают, прежде всего, гуманистическая концепция будущего и романтический подход к проблематике, в основе которого — вера в торжество идеалов гуманизма, в силу «национального духа» (во многих произведениях поэт олицетворяет историю мужества и борьбы болгарского народа за освобождение и сохранение национального самосознания). Своеобразие его произведениям придавало мастерское использование современных поэту приемов символизма и экспрессионизма.

Творческая изоляция от зловещих будней Болгарии 20-х, 30-х и 40-х годов вплоть до освобождения способствовала неопределенности и абстрактности его идеала, оторванности от социальной проблематики реальной борьбы за реальное будущее. Если говорить об отчужденности Т. Траянова от насущных проблем современной действительности, то напрашивается сравнение с островком прошлого в бурном течении времени, включающем балканские и две мировые войны, полные драматическими событиями межвоенные годы.

Отсутствие научной методологии в решении программных вопросов искусства сказалось на идейных позициях и на творчестве поэта. Однако талант художника преодолевает ограниченность субъективно-идеалистического мировоззрения мыслителя. В лучших произведениях Т. Траянова, обращенных к духовному миру человека, достигается необычайная эмоциональная выразительность благодаря близости к народному творчеству, к традиции революционной поэзии. Поэтому, несмотря на символистическую и экспрессионистическую образность, в них — четкость ассоциативных связей с болгарской реальностью, в символизации типического раскрывается объективность этой поэзии, ее историзм и социальный оптимизм.

Эволюцию от романтических к реалистическим по содержанию произведениям можно наблюдать в балладном творчестве Гео Милева (1895–1925 гг.). Поэт создает всего несколько баллад. Тем не менее в балладных произведениях Г. Милева получают отображение общие закономерности развития балладного жанра и, что особенно важно, проявляются новаторские черты, которые характеризуют обновление и жанровое обогащение баллады в болгарской поэзии 20-х годов. Подобно Т. Траянову, Г. Милев создает

произведения, соотносимые с классической романтической балладой, и обращается к лирической разновидности. Примером служит написанное в 1913 году стихотворение «Мертвенно зеленая сломленная лежит...» («Мъртвешки зелена сломена лежи...» [209]), единственное стихотворение, которое автор назвал балладой. Оно представляет собой опыт развития классической баллады в новой экспрессионистической манере. Баллада Г. Милева напоминает образностью и настроением классическую балладу. Здесь и «осенние кладбища зияют» («есенните гробища зеят»), и «утопленники древние и бледные предки» («удахници древни и бледи деди»), «кровавая ладонь» («карвава длан») и т. п. создают обстановку для событий и переживаний мистического свойства, столь характерных для романтической баллады, особенно западноевропейской. Построение стихотворения отвечает требованиям классической баллады: краткая экспозиция, еще более краткое стремительное действие, которое завершается в момент наивысшего напряжения. Г. Милев использует чисто балладное «повторение с нарастанием», введенное романтиками под влиянием фольклора:

<i>В миг ножът света обкръжи...</i>	<i>В миг нож мир окружил...</i>
<i>В миг писък на нож тъмний сън</i>	<i>В миг писк ножа темный сон</i>
<i>обкръжи...</i>	<i>окружил...</i>
[209]	(Подстрочный перевод)

«Нарастание» достигается за счет нового нюанса, который приносит некоторую конкретизацию в образную картину символов, и является кульминацией этого произведения. В стихотворении используется противопоставление фона и действия, активно неподвижного фона и молниеносного действия, что является одним из основных изобразительных приемов в поэзии Г. Милева. Поэтому здесь не просто имитация балладной формы, а преодоление традиции и попытка создания новой баллады. Символика, несмотря на свою обильность, совсем не хаотична. Картины неподвижности, сменяя друг друга, создают образ, картины действия разрушают его, созидая новый, но прежний образ возникает в последнем стихе, ассоциируясь с идеей непобежденности, несмотря на материальное разрушение. В стихотворении «Мертвенно зеленая сломленная лежит...» движение сюжета замещено движением идеи, обобщающей балладное содержание и воплощенной в балладной форме, а эпический элемент только угадывается в смене символических картин. «Мертвенно зеленая сломленная лежит...»

характерная экспрессионистическая баллада. Она создана по принципу конструкции и деструкции. Лирическая организация стихотворения объясняется усилением субъективного начала в жанровой структуре, поэтому рассматриваемое произведение представляет собой видоизменение классической романтической баллады (то же можно сказать о лирических балладах Т. Траянова).

Развитие балладного жанра по романтико-реалистическому направлению в творчестве Г. Милева во многом обязано влиянию фольклора. Обращение к фольклору, к традиции революционной романтической поэзии оказалось животворным в болгарской поэзии XX века, в том числе и для Г. Милева. Отгалкиваясь от мотивов фольклорных баллад, он создает символистические по форме «Пять вариаций на народные песни» («Пет вариации на народные песни»), посвященные Т. Траянову, автору «Болгарских баллад». Однако самые существенные изменения в поэтике баллады обозначились в творчестве Г. Милева при переходе от идейных позиций символизма и экспрессионизма к социалистическому искусству, что связано с приближением к реалистическому методу. Вплотную к реализму поэт подходит в новаторской по форме и содержанию поэме «Сентябрь» («Септември») (1924 г.) [216]<sup>22</sup>. На основании балладных элементов данной поэмы можно уверенно говорить о новаторстве Г. Милева в области балладного жанра. Развивая лирическую разновидность баллады, Г. Милев в поэме «Сентябрь» в отличие от ранее рассматриваемых произведений вводит лирически-объективное повествование, что вызывает коренные изменения в поэтике баллады. Именно балладные элементы указывают на проникновение в экспрессионистическую образность поэмы реального и объективного, придают произведению реалистический характер. Наблюдаемая модификация жанра (введение балладных элементов, использование лирической разновидности баллады) является средством достижения особой экспрессивности. На это до сих пор ученые не обратили внимание, и балладный аспект жанра поэмы «Сентябрь» не изучался.

Поэма Г. Милева «Сентябрь» — первое эпическое отражение антифашистского восстания в Болгарии, которое произошло в сентябре 1923 г. и вошло в историю под названием «Сентябрьское».

<sup>22</sup> На приближение Г. Милева в поэме «Сентябрь» к социалистическому реализму указывают Д. Ф. Марков [225], Т. Павлов, Х. Дудевский; Н. И. Кравцов отмечает завершение пути Г. Милева на революционных позициях, В. И. Злыднев пишет о возникновении поэмы «вследствие усвоения опыта Октября».

Восстание потерпело поражение и было жестоко подавлено реакционными силами, правившими страной. Однако оно явилось началом новой эпохи в борьбе болгарского народа за свое социальное освобождение и нашло отражение в литературном развитии, прежде всего, в сентябрьской поэзии. Среди поэтов Сентябрьского восстания, как Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Х. Ясенов и др. — Г. Милев занимает особое место. Он поставил перед собой задачу воспроизвести в художественных образах массовое движение народа на новом этапе революционной борьбы.

Поэма «Сентябрь» по сей день привлекает внимание ученых. Она занимает центральное место в исследованиях Г. Маркова [217], П. Зарева [218], Г. Цанева [219], Р. Ликовой [220], Н. Андоновой [221] и др. Поэма является предметом специального изучения в работах Ч. Добрева [222], Р. Коларова [223], Н. Николова [224] и др.

Произведение представляет собой сложную синтетическую жанровую структуру. Эпичность художественного полотна, скульптурная монументальность образов усилены четким графическим рисунком и ритмом. На протяжении всей поэмы темп изменяется в соответствии с тональностью повествования, но его стремительное нарастание достигает предела в кульминационной точке произведения (см. с. 82). Мысль и чувства поэта, предельно обостренные, концентрируясь в слове, обобщают картину исторического значения.

Поэма состоит из 12 фрагментов. Развитие повествования проходит по двум взаимосвязанным незамкнутым кругам и дополняется авторским монологом. Первый круг воссоздает универсальный образ восстания народа, второй круг — это историческая конкретизация события. «Первая глава» начинается с половины третьего фрагмента, а финальный монолог подготавливается еще во II-м фрагменте. Композиционная незамкнутость отражает постепенность перехода содержания от общего к конкретному.

В восстании НАРОДА уже угадываются очертания сентябрьского восстания (через описание деталей болгарского быта, времени года: «по желтым осенним лесам»<sup>23</sup> — «през осенни жълти гори»), из поражения непосредственно вытекает идея возмездия. Постепенность и последовательность раскрытия идеи придает

<sup>23</sup> Здесь и далее перевод поэмы «Сентябрь» цитируется по изданию [228]. Переводчик М. Гамлова.

изображаемому характер исторической неизбежности, а фрагментарное построение отражает общественные катаклизмы на пути воплощения идеи в жизнь. Вместе с тем возникает ассоциация с кругами дантевского «Ада» и, видимо, неслучайная, поскольку поэзия Данте была близка Г. Милеву. Параллель между первой частью трилогии Данте и неоконченной поэмой Г. Милева «Ад», проводимая Г. Марковым [226], подтверждает эту близость.

Своеобразие композиции поэмы «Сентябрь» в том, что в ней осуществляется «повторение с нарастанием», при помощи которого движение народного сознания к прозрению, освобождению от пут и осмыслению своей цели на земле приобретает убедительность и завершенность. Кроме того, «повторение с нарастанием» как композиционный прием способствует накалу эмоционального напряжения, создавая градацию в движении от общего к частному. Повторение исполняет и другие функции. Оно усиливает остроту звучания опровергаемого тезиса, способствует достижению большей контрастности:

<i>Глас народен: Глас божий.</i>	<i>Глас народа — Глас божий.</i>
(3-й фрагмент) [227]	

Содержание фрагмента показывает бедственное положение народа, подвергнутого нетерпимому нравственному и физическому угнетению правящей верхушкой, обессиленного ее преследованиями передовых и революционных сил. В повторении акцентируется антирелигиозный характер поэмы, вырисовывается протест против ханжеской религиозной морали.

Через повторение изображается перевоплощение явления в противопоставлении мировоззрений (эксплуататорских и революционного классов)

<i>— скот като скот: хилляди маса народ.</i>	<i>скот, как скот — тысячи, масса, народ.</i>
(5-й фрагмент)	
<i>— на бурята яростен плод: Хилляди — маса — народ</i>	<i>это бури яростный плод: тысячи — масса — народ.</i>
(5-й фрагмент).	

Безропотному терпению рабов приходит конец. Поэт утверждает, что, закалившись в революционной буре, народ обретет свое истинное лицо.

Повторение со стилистической функцией экспрессивности отделяет стадии происходящего действия:

<i>Септември. ..... Септември! Септември! (3-й фрагмент) ДОЛУ БОГ! ..... ДОЛУ БОГ! ..... ДОЛУ БОГ! (12-й фрагмент)</i>	<i>Сентябрь. ..... Сентябрь! Сентябрь!  ДОЛОЙ БОГА! ..... ДОЛОЙ БОГА! ..... ДОЛОЙ БОГА!</i>
--	---

В раскрытии авторских идей особая экспрессия достигается кинематографическим приемом изображения взаимной соотносительности планов. Сосредоточивается внимание на видах и этапах движения. Движение зарождается в природе, символизирующей естественно-историческое развитие, сосредоточивается в движении народных масс (вне конкретно-исторической обусловленности) и преодолевается через революционный взрыв, который ознаменовал качественное преобразование — людской массы в народ. В поэме показано, что в своем движении люди приближаются к рассвету, а за ними ночь, застой, **неподвижность** («Глубоко средь мрака и тьмы» — «Дълбоко сред мрак и мъгла» — 1-й фрагмент). С момента зарождения оно распадается на противоположные направления. Движение в направлении «тысячи — масса — народ» («хилляди — маса — народ» — 5-й фрагмент) ускоряется, а историческая обстановка застоя, аллегорически представленная природой, переходит в более высокую степень неподвижности — **окаменения**. Антитезу усиливает стоп-кадр: «спустились все отовсюду» (подстрочный перевод) («се спуснаха всички от вред» — 1-й фрагмент). Тысячи стали «массой» с единым стремлением к свободе. Здесь происходит перерыв постепенности и диалектический переход масс людских в восставший народ, т. е. кульминация наступает вслед за точкой неподвижности: «За ними — ночи каменный свод» («Зад тях на нощта **вкамения** свод» — 1-й фрагмент). Поэтому в следующих стихах:

полетяха напред  
 без ред  
 неударжими  
 страхотни  
 велики:  
 НАРОД!  
 (1-й фрагмент)  
 [229] —

рванулись вперед:  
 неударжимый,  
 грозный  
 великий,  
 НАРОД!

в стремительном преодолении неподвижности и застоя передает-ся движение народа на пути к исторической цели. Метафоричес-кой картиной проблесков нового дня —

*Нощта се разсипа във блясъци  
 по върховете.  
 Слънчогледите  
 погледнаха слънцето!  
 Зората от сън се  
 пробуди...*  
 (2-й фрагмент)  
 [230] —

*Ночь рассыпалась блеском  
 по вершинам.  
 Повернулись  
 подсолнухи к солнцу!  
 Заря пробудилась...*

автор показывает неизбежность и закономерный характер народ-ного восстания.

Вступительные два фрагмента составляют отдельное повест-ование с завязкой, развязкой, кульминацией и финалом. Об-рацает на себя внимание балладный характер этой части поэмы. Известно, что фрагментарное представление событий — особен-ность балладного жанра, позволяющая в небольшом по объему произведении каскадами вместить события, достойные широкого эпического изложения. Народ как герой поэмы Г. Милева изобра-жен в этих фрагментах стихийной, огромной, яростной силой не-побежденного духа. Через раздробленность людских потоков и их слияние народ выступает в единстве конкретного и общего, и это присутствие конкретного персонифицирует образ Народа.

В первых фрагментах канун восстания, само восстание и его поражение изображены по балладному принципу, что расширяет пространственно-временную перспективу изображаемого события до беспредельности:

*Нощта ражда из мъртва утроба  
 вековната злоба на роба:  
 своя пурпурен гняв —  
 величав.*

*Ночь рождает из мертвой утробы  
 вековую раба злобу —  
 величав и багров  
 гнев рабов.*

Дълбоко сред мрак и мъгла  
 из тъмни долини  
 — преди да се съмне  
 .....

Глубоко средь мрака и тьмы.  
 Из темных долин,  
 перед самым рассветом,  
 .....

(зад тях — на нощта вкаменения  
 свод)  
 полетяха напред  
 без ред  
 страхотни  
 велики:  
 НАРОД!  
 (1-й фрагмент)

(за ними — нощи каменният  
 свод)  
 ринулись вперед:  
 неударжимый,  
 грозный,  
 великий  
 НАРОД!

.....  
*Нощта се разсипа във блясъци  
 по върховете.  
 Слънчогледите  
 погледнаха слънцето!  
 Зората от сън се  
 пробуди  
 сред гръм на картечници*  
 .....

.....  
*Ночь рассыпалась блеском  
 по вершинам.  
 Повернулись  
 подсолнухи к солнцу!  
 Заря пробудилась  
 от пулеметного треска*  
 .....

Далее повествование вступает во второй круг.

Г. Милев изображает народ в эпическом величии, созвучном на-родному творчеству: «неударжимый, грозный, великий НАРОД!» («неударжими, страхотни, велики: НАРОД!» — 1-й фрагмент). Тем не менее образ народа отмечен балладной трактовкой. Как показывают исследования балладного жанра, приводимые в пер-вой главе настоящей работы, балладный герой лишен сверхесте-ственной силы эпического богатыря, и в балладах представлены отдельные человеческие судьбы, что подразумевает определенную реалистическую обрисовку персонажей. Именно реальное, под-линное, романтически воспринятое поэтом определяет новатор-ство изображения героя в общей концепции экспрессионистиче-ской эстетики — новаторство, в основе которого революционность романтической традиции, приводит к преодолению романтическо-го мировосприятия.

Историзм произведения проявляется в отличной от народного эпоса расстановке акцентов при восприятии и переосмыслении автором народного движения. Утверждая исторический оптимизм трагического события в изображении героизма обреченных, поэт оттеняет трагизм поражения восставших и воплощает его по балладному образцу. В балладной трактовке трагическое конкретизируется через детали и символы. Выбор предмета изображения, характерного для эпоса, и его раскрытие в балладном ключе приводит к яркой экспрессивности трагического. Если образам в балладе свойственна конкретность изображения, то Г. Милев достигает конкретности и балладной типизации через сведение символики фольклорной баллады к детали (подсолнухи как оружие), ставшей символом. В момент высшего подъема восстания «Повернулись подсолнухи к солнцу» («Слънчогледите погледнаха слънцете!» — 2-й фрагмент), а в поражении — «И подсолнухи никнут в пыли» («Слънчогледите паднаха в прах» — 2-й фрагмент).

Через предметные символические образы обнаруживается балладным способом изображения четкий идейный подтекст. Растения символизируют людские судьбы, в данном случае: «Повернулись подсолнухи к солнцу... И подсолнухи никнут в пыли». Этот символ созвучен символике народной баллады, но он выходит за рамки общепринятой фольклорной символики. В балладной интерпретации народного восстания Г. Милев синтезирует образ народа на основе фольклорной традиции, в то же время, объединяя в образе народа традиционные и неидентичные эстетические отношения к предмету изображения, характерные для эпоса и баллады, создает собственную концепцию образа, убедительность которой придает фольклорная первооснова. Не случайно антитеза — основное художественное средство в поэме «Сентябрь» — как нельзя лучше отражает диалектику содержания произведения.

Необычайной выразительности достигает автор в изображении природы, в своеобразном переосмыслении ее образа. Природа откликается на борьбу и страдания народа и изображается во всех ключевых моментах поэмы. Подобно героическому эпосу, поэма содержит яркие образы — олицетворения природы, в которых отражается ход и оценка исторических событий, ожидание, предчувствие трагического исхода народного выступления, утверждается идея продолжения борьбы (финал 6-го фрагмента и др.). Передавая изменчивость состояний одухотворенной природы, автор создает необходимый психологический настрой к восприятию

эпического материала. Примером художественного воплощения разгрома восстания и расправы с народом могут служить следующие образы — олицетворения природы, созвучные народно-поэтическому творчеству:

*Буря изви се  
над тъмни балкани  
— мрак и блясък  
и гракаци гарвани ято —*

*Осенняя дико  
рассыпалась буря,  
Мрак и блеск...  
И пролетает, стена, воронов стая...*

*Кървава пот  
изби по гърба на земята.*

*Кровь и пот  
на спине у земли.*

(10-й фрагмент)  
[231]

Природа олицетворяется в поэме в символических картинах, создавая которые Г. Милев приближался к поэтике народного эпоса по способу эмоционального воздействия на читателя. Однако само развитие образа природы дается в соответствии с принципами построения баллады, что открывает новые поэтические возможности.

Природа в поэме Г. Милева — не фон, не обрамление, а носитель действия. В отличие от эпоса, через отображение действий и состояний природы не только получают отражение подтекстовые явления (идейно-художественное осмысление событий), но и оказывается возможным воссоздание фабульного действия, которое содержит в себе отдельный мотив поэмы (мотив страдания и протеста в 6-м фрагменте), т. е. функция психологического параллелизма в изображении природы отходит на второй план, уступая место ассоциативным связям с явлениями действительности. Показателен в этом отношении 6-й фрагмент поэмы. В изображении бури на Балканах, ее усиления, разрушительной силы действия стихии — прямая аналогия к конкретному историческому факту. При помощи метафоричности и символики возникают, если не однозначно, то все же определенные ассоциации с восстанием и стирается грань между природой и жизнью людей. Напряженный драматизм и динамизм изображенного столкновения природных сил, фрагментарная целостность представляемого конфликта, его немотивированность и подтекстовая значимость позволяют сделать вывод о балладном характере рассматриваемого эпизода поэмы. Здесь типичный для эпоса параллелизм (его психологический вариант характеризует также и народную балладу)



перерастает из вспомогательного в основное средство интерпретации социальных явлений. В рассматриваемом фрагменте поэмы свойственный эпосу параллелизм получает особенно выразительную балладную трактовку и дает основание судить о балладном влиянии на структуру поэмы. Природа включается в действие, определяет общую атмосферу произведения, в то же время отражает личное авторское восприятие событий. Используя романтическую образность, Г. Милев подчиняет ее новой художественной идее и спорит с эстетикой романтиков. Поэтому в указанном фрагменте поэмы прослеживается и полемичность с романтической балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр», хотя едва ли сам Г. Милев осознавал ее, так как он восторженно относился к творчеству Х. Ботева. Параллель между балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр» и 6-м фрагментом поэмы «Сентябрь» Г. Милева ранее не проводилась. Полемика исходит из толкования героической гибели. Отвергая романтическую идеализацию (способ осмысления подвига героя национально-освободительного движения в балладе «Хаджи Димитр») в изображении массовой гибели участников восстания, поэт проводит параллель между двумя этапами борьбы: национально-освободительной и социально-классовой. Если герой баллады Х. Ботева — предвестник будущего (его время впереди, т. е. время, когда в борьбу вольются широкие народные массы) и, несмотря на одиночество и смерть, подвиг его воспринимается оптимистически, то и в поэме «Сентябрь» в картинах и сценах поражения раскрывается общественно-политическая оценка события, но в отличие от баллады «Хаджи Димитр» в ней преобладает трагическое. Г. Милев, показывая исторически обусловленное, закономерное всенародное восстание, выступает против идеализации национально-освободительной борьбы, ее абсолютизации как конечной борьбы болгарского народа за свободу. Поэта сближает с Х. Ботевым, прежде всего, утверждение незавершенности борьбы, уверенность в торжестве исторической справедливости, социальный оптимизм.

Отражение народного бедствия в изображении природы (с обращением к аналогичным образам баллады «Хаджи Димитр» и в новой стадии развития балладной трактовки природы) определяется градацией в авторском восприятии масштабности событий (единичные выступления — массовое движение народа) и сопровождается своеобразным воплощением трагического в образе природы.

Если говорить о масштабности трагизма в поэме «Сентябрь», то эта масштабность достигается не только численностью жертв или тем, что автор указывает на преимущество коллективного героя перед индивидуальным. Историзм Г. Милева проявляется в преобладании изображения трагического, в новой расстановке акцентов: трагизм гибели за освобождение своего народа борца, не понятого в тот исторический момент народом, возрастает до трагизма поражения восстания, народного восстания, о котором мечтал одинокий герой. В восприятии автора ощущение трагизма обостряется сознанием того, что истребляют народ не чужеземные захватчики, а совершается братоубийство. Градация в отображении событий означена повторением «Первые пали в крови» («Първите паднаха в кърви») и передает размах и характер наступления карательных войск. Первые жертвы — это восставшие («Встретил грозно восставших свинец» — «Метежният устрем бе посрещнат с куршуми»), следующие — «города и села» (когда «артиллерия загрохотала» — «задрожали деревни и села» — «забумтя артилерия» — «загрепераха градове и села»), т. е. за поражением последовал разгром, который конкретизируется в последующих стихах сценами расправы в крестьянских домах. Как художественный прием «повторение с нарастанием» придает балладный характер 8-му фрагменту и усиливает его экспрессивность. Трагедия поражения усугубляется яростным наступлением реакции. Восьмой фрагмент является ключом к прочтению 6-го, отделяется от него одной авторской ремаркой («Начинается трагедия!» — «Започва трагедията!» — 7-й фрагмент) и указывает на то, что трагическое действие началось раньше. Первые стихи восьмого фрагмента содержат глаголы прошедшего времени и страдательного залога, а события составляют подтекст 6-го фрагмента, в котором аллегорически, через изображение природы раскрывается трагедия и устанавливается ассоциативная связь с балладой «Хаджи Димитр». Природа в изображении Г. Милева — и повторение, и обобщение, и отрицание ботевского образа природы. Своеобразная интерпретация ботевской художественной образности начинается с первых стихов:

*Блесна  
над родни балкани,  
издигнали пъп  
срещу небето*

*Осветила  
родные Балканы,  
упершие туп  
в небеса*

*и вечното слънце  
светкавица  
— гръм  
хрясна  
право в сърцето  
на гигантския  
столетния  
дъб.  
(6-й фрагмент)  
[232]*

*и в вечное солнце,  
молния ...  
Гром загремел  
и ударил  
прямо в сердце  
столетнего  
дуба...*

Символика этого отрывка обыкновенно трактуется как восстание («молния» — «светкавица»), направленное на «основы экономической и политической системы — «капитализм» (Г. Марков) [233]. «Для поэта первые успехи восстания — это гром, который «ударил прямо в сердце столетнего дуба» — буржуазного государства, в объятиях которого «дремлют, свернувшись, ужи и гадюки» и в глухих дуплах скрываются змеи и ведьмы» (Н. Попов) [234]. Но если допустить, что в рассматриваемом 6-м фрагменте обозначился «перелом, переход от жизнерадостных всплесков к скорбным звукам погрома» (Н. Андонова) [235], более того, что «...этот удар направлен против самой природы, против ее блаженного сна, против ее гармонии. Это начало расправы...» (Ч. Добрев) [236], т.е. в аллегорической форме представлена трагедия поражения, то символика обретает новый смысл.

«Молния» и «гром» как силы разрушения — основной динамический образ фрагмента — противопоставляются космически относительной неподвижности сцен и картин в балладе Х. Ботева. Поэт вступает в полемику с Х. Ботевым, обновляя и изменяя ботевские приемы художественного обобщения. В «Хаджи Димитр» бессмертие идеи свободы провозглашается через единство героя с природой. Ботевский персонаж представлен среди уникальных космических явлений: солнце, небо, месяц, свод небесный (слънце, небе, месец, свод небесен), приравнивается к ним, и сам образ умирающего борца приобретает черты космического обобщения. Принцип обобщения через уникальность изображаемых предметов не нарушается и другими образами баллады, с которыми герой вступает в контакт: орлица, сокол, волк и русалки (орлица, сокол, вълк и самодиви). «Балканы» — тоже уникальный образ, подчиненный типизации индивидуального подвига, включается в систему космических образов. Так природа возвеличивает

подвиг и смерть героя. В 6-м фрагменте поэмы Г. Милева молния (светкавица) освещает ботевский образ природы из баллады «Хаджи Димитр» и сосредоточивает внимание на деформации этого образа. Очерчивается целое пространство «родных балкан» (Г. Милев). Но где их могущество? Монументальность образа снижается скорбной иронией: «упершие пуп в небеса и вечное солнце...» («издали пъл срещу небето и вечно слънце...»). «Вечное солнце» — прямая ассоциация с повторяющимся образом дневного светила в третьей строфе и финале баллады Х. Ботева:

*Лежи юнакът, а на небето  
слънцето **спряно** сърдито  
**пече...*** *Лежит отважний.  
В выси небесной исходит зноем  
круг солнца рдяный...*

*и  
...слънцето **нак пече** ли **пече!** ... а солнце с неба палит жестоко.  
[187] (перевод А. Суркова)*

Балладное отображение скорби, вызванной поражением и гибелью народного борца, позволило Х. Ботеву показать через единение с вечной природой физическое и духовное страдание героя, одиночество среди людей и вечную силу его подвига. Настроение духовной связи между страданиями героя и природой создается нетрадиционным в славянской поэзии изображением солнца как жестокой силы. Так подчеркивается обреченность раненого бойца. В реалистической обрисовке природы [237] утверждается неизбежность смерти героя. Образ солнца здесь центральный. Однако духовная близость героя к природе укрепляется в романтическом изображении ночи. Обращение к символическим народно-поэтическим творчеством (образы русалок и Балкан) придает обобщенно-мифический оттенок образу героя. Судьба реального человека становится легендой о бессмертии его дела.

У Г. Милева смена дня и ночи несет особую самостоятельную нагрузку в поэме. Время суток не накладывает свой отпечаток на изображение природы, но это не приводит к неподвижности образов. Напротив, природа в 6-м фрагменте представлена динамично и драматично, так как сама она становится объектом и субъектом действия, в себе концентрирует столкновение противоборствующих сил. Молния и гром перечеркнули картину эпической мощи Балкан, бесстрастное вечное солнце. Реальное разрушающее общественное зло «снимает» жестокость ботевского солнца, теперь эта жестокость в поступках людей. В возникшем

по ассоциативным связям сопоставлении участи героев обоих произведений (баллады «Хаджи Димитр» и поэмы «Сентябрь») обнаруживается несоответствие романтического идеала прошлой эпохи и отображенной в поэме «Сентябрь» действительности. В последующих стихах рассматриваемого фрагмента происходит дальнейшая деформация образности баллады в соответствии с новым содержанием, которое автор вкладывает в борьбу. Отражая в образах природы разгром антифашистского восстания, Г. Милев показывает величие трудового народа в трагическом испытании. Приближение к природе осуществляется здесь через отождествление природных явлений со страданиями и борьбой угнетенного народа. Нет больше величественных Балкан, могучего защитника и вдохновителя гайдуков:

*...гръм  
хрясна  
право в сърцето  
на гигантския  
столетния  
дъб.  
(6-й фрагмент)  
[238]*

*Гром загремел  
и ударил  
прямо в сердце  
столетнего дуба...*

Поэтому изменился тон изложения. Возвышенный и размеренный стих сменился ломаным и порывистым. И Х. Ботев, и Г. Милев изображают поражение восстания и гибель. Но у Г. Милева борьба, достигшая эпического размаха и нового накала, представлена в противопоставлении балладной трактовке событий прошлого этапа борьбы. В образе природы поэт показал крушение романтической иллюзии, романтического опозитивирования гибели в борьбе. Если Х. Ботев утверждает революционную идею в союзе героя и природы и придает своему персонажу обобщающий характер посредством очеловечивания природы, создавая мифические образы, созвучные с народным творчеством, то Г. Милев представляет народ активной революционной силой, а в изображении природы олицетворяет, прежде всего, массовое выступление. Традиционная балладная образность, мифические народно-поэтические символы служат Г. Милеву для реалистического описания трагедии разгрома восстания:

*...спят на витло  
пепелянки и смоци,  
в пещери*

*...дремлют, свернувшись,  
ужи и гадюки,  
в пещерах,*

*на змещи и змейове,  
в глухи хралупи на вещици...*  
(6-й фрагмент)  
[239]

*где змеи живут и драконы,  
в дупла темные ведъм...*

В этих строках снова налицо полемичность с балладой Х. Ботева. Г. Милев подчеркнуто отказывается от романтической символики, а лирические образы народной поэзии в созвучной с ней интерпретации Х. Ботева теряют в этом фрагменте поэмы Г. Милева свою поэтичность и привлекательность. Негде спрятаться, найти защиту и утешение. В целом, в поэме «Сентябрь» Г. Милев использует для воспроизведения событий и человеческих состояний близкие фольклору олицетворения (пейзаж, мифический образ смерти во втором фрагменте), однако противопоставляет им нетрадиционное «овеществление», опредмечивание явлений природы:

*Есента  
полетя  
диво раскъсана  
в писъци, вихър и ноц.  
[240]  
(10-й фрагмент)*

*Осенняя  
дико  
рассыпалась  
буря...*

и далее:

*Ноцта падна тѣй ниско —  
глухо и страшно заключена  
от всички страни.  
[241]  
(11-й фрагмент)*

*Ночь  
нависла так низко,  
сжатая грозно  
со всех сторон...*

Цель такого противопоставления — создать контраст, которым передается в образе природы воздействие дисгармонии человеческих отношений. Если у поэта-романтика XIX века природа символизировала сочувствие герою, то теперь, согласно революционно-романтической концепции Г. Милева, она страдает вместе с героем и лишена романтически положительной идеализации. Сострадание переходит в страдание. Если в балладе «Хаджи Димитр» погибшего за свободу народа «оплакивают земля и небо, зверь и природа» («жалют земля и небо, зварь и природа»), то Г. Милев в романтической трактовке страдающей природы — «По холмам быстролетное эхо полетело далеко, через камни и скалы, через горные склоны в ущелья...» («Хълм подир хълм ек

бързолетен отпрати далек през чуки грамади към стръмни долини...») — показывает ее двойственное единство с народной судьбой. Если ранее в сочувствии и сострадании погибающему герою «Балканы поют гайдуцкую песню» («Балканът пее хайдушка песен»), то теперь только «эхо» страдания вырывается из сердца пораженного дуба — символа долговечности и могущества природы. Подобную трансформацию претерпевает и образ бури. У Х. Ботева, считает П. Зарев, «она как символ боевой энергии предвещает революционный разгром существующего. В его поэзии этот образ «национально-конкретен» [242]. Образ бури у Г. Милева символизирует подавление Сентябрьского восстания и потому исторически и «национально-конкретен». Так историческая преемственность борьбы находит отражение в литературной преемственности ее воссоздания.

В обоих произведениях природа олицетворяется и отождествляется с состоянием революционной активности народа. У Х. Ботева народ еще не пробудился к борьбе, что особенно явно показано реальным планом изображения. Народное сочувствие и преклонение перед борцами воплотилось в символическом плане через окружение героя поэтическими образами народного гения. Здесь олицетворение природы типично балладное.

В монографии, посвященной исследованию болгарской баллады, Н. Николов пишет об олицетворении природы: «Природа, введенная как живое существо, является одной из особенностей фольклорной и литературной баллады. Человек находится в ней и вступает в отношения с нею... Природа выражает свое отношение к нему через птиц и животных, через растения, но является фактом в балладе со зловещими признаками: русалками, мертвецами и др., которые ее «населяют». Можем даже утверждать, что природа является героем в балладе» [243]. У Г. Милева природа насыщается пафосом революционной борьбы. В рассматриваемом фрагменте в отличие от классической баллады природа — и место действия, и единственный герой, и участник трагического конфликта. Здесь акцент переносится на изображение зла, зла реального, которое превосходит по силе воздействия все воплощения «универсального зла», созданные фантазией романтиков. Г. Милев представляет трагическое событие как современник сентябрьских революционных боев. Обращаясь к поэтике романтизма и одновременно вступая с ней в полемику, он стремится передать исключительную чудовищность преступлений фашизма, исходя

из реально пережитого, прочувствованного народного горя. Поэт утверждает социальный переворот как единственный путь преодоления зла и неизбежность революции. Так в начале трагедии угадываются очертания ее оптимистического финала. Вместе с новым идейным содержанием в структуру балладного жанра проникают и другие новые элементы. Отражение в самой природе человеческих страданий и перенесение общественного конфликта в изображение природы указывает на дальнейшее развитие лирической разновидности баллады. Болгарские исследователи Г. Марков, Г. Цанев, Р. Ликова, Р. Коларов и др. считают, что по своим жанровым признакам «Сентябрь» — лирическая поэма или приближается к ней [244]; [245]; [246]; [247].

Поэтому близость 6-го фрагмента именно к лирической балладе вполне закономерна. Балладный конфликт в нем моделируется через сведение образа эпических событий к единичным образам, а в абстрагированном виде воплощается в аллегории, которой отводится особая роль в произведении. Г. Марков характеризует аллегорию в поэме как «всегда оригинальную, с богатым философским подтекстом, переливающуюся в символ» [248]. В данном случае это символ народного страдания. В балладой фабуле и балладном конфликте народное страдание выражается в аллегориях своеобразно и по-новому. «А предпосылки превращения народного страдания из тотального бедствия в конкретное переживание содержатся еще в развитии балладных народных песен», — пишет Б. Ничев [101].

Идейно-художественное отталкивание от романтической баллады Х. Ботева отразилось на жанровой структуре 6-го фрагмента поэмы «Сентябрь». Прослеживается четкая связь с традицией балладного жанра и вместе с тем видно, как осуществляется новаторский реалистический подход к балладе через лирическую интерпретацию трагического. В стремлении передать трагизм высшего накала Г. Милев развивает и преодолевает «романтический» принцип художественного изображения», который является, как указывает К. Генов, «сущностью творческой структуры «Хаджи Димитра» [249]. В полемичности с Х. Ботевым, которая возникает как следствие отражения логики исторических событий и внутренних процессов развития литературы, разграничиваются этапы революционной борьбы (отсюда преодоление Х. Ботева). Общность цели поэтов — через единение с природой показать вечную силу революционного духа — отражает преемственность

идеалов борьбы. «В «Хаджи Димитр» время остановлено» (Р. Коларов) [250]. В поэме «Сентябрь» представлена динамика действия. «Эхо» народного страдания слилось с нарастающим революционным движением:

*...сля се  
с далечното эхо:  
екот и ропот  
на водопади  
потоци  
порои –  
бесни  
рукнали в бездната  
с гръм.  
(6-й фрагмент)  
[251]*

В одном и другом произведении воплощается мысль об окончательной победе в революционной борьбе, но воплощается она по-разному. Здесь еще раз проявляется полемичность — столкновение романтического (исходящего из утверждения идеала народного счастья в революционной борьбе) и реалистического понимания исторического оптимизма (в основе которого конкретно-исторический подход к действительности, научно обоснованное представление о перспективах революционного движения масс). Символика в произведении вполне прозрачна: людское страдание приобрело силу неудержимой лавины, которая сметает на своем пути все преграды. Как указывает Р. Ликова: «...в поэме «Сентябрь» Гео Милева символ изменяет свою эстетическую функцию, свою художественную ткань и свое содержание, стал звеном, которое связывало поэта с дыханием реального предметного мира, с насыщенностью общественной проблематики» [252]. Через сопоставление и противопоставление картин и состояний природы обозначился переход от страдания-сочувствия через страдание-ужас к отображению надвигающейся революции. Свобода стала смыслом борьбы не отдельных предводителей и их боевых дружин, но всего народа.

В композиции поэмы мотив поражения восстания (в созвучии героического и трагического) нарастает и конкретизируется сначала в изображение поражения НАРОДА, затем в отображение кровавой трагедии в природе и, наконец, находит воплощение в образе попа Андрея — легендарного участника Сентябрьского восстания. Драматический эпизод казни повстанца — вставная

баллада в поэме. Балладный характер эпизода не рассматривался исследователями. Герой баллады по сути восстал дважды. В этом оригинальность образа и исключительная сила эмоционального воздействия. образу восставшего против социального гнета придает особую выразительность и неповторимость его — служителя культа — протест против религии, увенчавшийся духовным освобождением. Герой вынужден сдаться врагу, но сдается не покоренным, потому что последним снарядом он освободился от прошлого и решил свою судьбу:

*В последния миг:  
«Смърт на Сатаната!»  
извика  
побеснял и велик –  
и обърна назад  
своя топ:  
последната  
граната  
право там  
– в божия храм  
дето бе пял литургии, ектении  
И се предаде  
(9-й фрагмент)  
[253]*

*И в последния момент,  
громко крикнув:  
«Смърт Сатане!»  
дуло пушки  
назад повернул  
и последния снаряд  
заложил и послал –  
в божий храм,  
где он пел литургии...  
И сдался.  
[254]*

В этих стихах представлена развязка балладного конфликта, особенность которого заключается в том, что строится он на внешне парадоксальной ситуации: священник стреляет по храму, «эпически смелый» сдается врагу, т. е. действия персонажа не получают прямой мотивации, объяснение поведения героя нацеливает на подтекст. Правда, в дальнейшем развитии действия повстанец показан непобежденным даже самой смертью, что придает однозначность и определенность восприятию подтекста, но тем не менее роль подтекста в балладном конфликте определяющая и свидетельствует о тяготении данной баллады к лирической разновидности.

В 9-м фрагменте поэмы в образе революционера получает дальнейшее развитие мотив баллады Х. Ботева «Хаджи Димитр». Этот мотив отмечает Г. Марков [255] и исследует Р. Коларов [257]. В образе попа Андрея, как указывали Р. Ликова [258], Н. Николов [259], Р. Коларов [260] и др., переплетаются реалистические и романтические черты. В этом единстве — своеобразии преломления

ботевского мотива и специфика балладной интерпретации подвига и смерти. Поэтому представляют интерес следующие наблюдения над образом попа Андрея, сделанные Р. Коларовым при исследовании параллели между эпизодом казни и балладой Х. Ботева:

1. Двуплановость в построении образа, т. е. сочетание в образе реального и гиперболизированного;

2. «Огромность» героя получает «естественную мотивировку» (как бы заснят снизу);

3. Неотделимость героя от народа;

4. Одиночество осужденного: «Поэт упорно, многократно подчеркивает одиночество попа Андрея» [261].

Двуплановость образа и «естественная мотивировка» иначе предстают с точки зрения балладного жанра. «Естественная мотивировка» тогда содержится в балладном подтексте, а гиперболизация не нарушает балладной трактовки. Гиперболизация образов не характерна для фольклорной и классической баллады (см. I глава, С. 30). В рассматриваемом фрагменте гиперболизация центрального образа объясняется ведущей ролью подтекста, близостью к лирической балладе. Она ассоциативна, проявляется в лирическом и субъективном плане, и в этом ее специфика. Стремясь показать неотделимость своего героя от народа, поэт вводит как антитезу к его физической обреченности незримую силу богатырей народного эпоса. Поэтому герой предстает перед врагом:

*велик,  
сублимен,  
непостижим!*  
(9-й фрагмент)  
[262]

*в спокойствии  
этом  
велик!*  
[263]

В сознании лирического героя как бы происходит трансформация восприятия подвигов эпических героев в подвиг духа. Изображение эпической силы заимствовано из народного творчества не механически, а тонко подчинено авторской задаче показать героизм духа, поднимающегося над всем бренным и преходящим. Г. Милев проникает в духовный мир народа, открывает истоки храбрости и мощи. Одиночеству героя Г. Милева Р. Коларов противопоставляет «мифологизированный мир» вокруг персонажа ботевской баллады, который «облегчает муки героя и вместе с тем частично смещает фокус трагического» [264]. Однако в поэме

«Сентябрь» видимому одиночеству героя перед смертью противопоставит его единство с народом, что находит своеобразное воплощение в изображении природы. Соотношение «герой — народ» в обоих произведениях отражается во взаимозависимости образов героя и природы и на трактовке смерти персонажей. В обеих балладах образ природы преломляется через отображение народного страдания. В эпизоде казни революционера перед жестокой реальностью оказались бессильными и тысячелетние богатыри, и защитник гайдуков — Балканы:

*Балкана  
тъмнееше мрачен.  
Небето —  
сурово.  
(9-й фрагмент)  
[253]*

*Вдали  
темный контур Балкан.  
И небо  
сурово.  
[265]*

Так же как и в балладе Х. Ботева «Хаджи Димитр», образ природы созвучен душевному состоянию героя («...вся природа здесь также пронизана подвигом повстанца и резко подчеркивает его бессмертие, его трагический героизм» — Г. Марков [255]). В отличие от фольклорных баллад и баллады Х. Ботева в рассматриваемом эпизоде поэмы Г. Милева природа не олицетворяется. Автор не прибегает к деформациям в достижении экспрессивности, а выделяет ее из реалистического изображения природы, используя метафорическую образность. Сохраняется объективность изложения событий, и вместе с тем осуществляется превращение природы из фона в участника действия, характерное для баллады. Показ природы способствует, как считает Р. Коларов, перерастанию эпизода в символ народного восстания: «Фон теряет свою локально-предметную определенность... в то же время закрывается в своих абстрактно-обобщающих очертаниях» [250]. Исследователь подчеркивает обобщающее значение употребления единственного числа изображаемых природных явлений («Балканът, небето»). Если в балладе «Хаджи Димитр» неизбежности смерти личности противопоставляется вечность природы, то в эпизоде казни попа Андрея подчинение смерти сфокусировало в изображении природы трагедию и свойственную эпосу подспудную силу истязаемого народа и послужило завязкой балладного конфликта. В образе попа Андрея Г. Милев достигает огромной силы обобщения благодаря близости к фольклору, через преемственность народного

осмысления героического. Ассоциативная связь с народным творчеством обусловила приближение рассматриваемого фрагмента к балладе Х. Ботева «Хаджи Димитр», а в преобладающей отобразенности героического усиливается оптимистическое звучание поэмы в целом. Обращение автора при создании образа попа Андрея к народной легендарно-героической традиции способствует тому, что этот образ становится ярко индивидуальным и типическим.

Романтическая образность обнажает реалистическую основу эпизода. Смысл происходящего раскрывается через внутреннее действие. В таком понимании баллада динамична, так как «гранитное спокойствие» священника-богоборца перед смертью — не покорность судьбе, а противодействие, активное даже в смерти. Лаконичные, по отдельным деталям характеристики не воспроизводят сами по себе портрет и характер героя, а дополняют фабулу, насыщают эпизод лиризмом, обнаруживают незримое присутствие автора, помогают раскрыть балладный подтекст. Построение баллады — монтаж фрагментов — достигает той же цели, что и ступенчатое (т. е. типично балладное) построение: минуя психологическую мотивацию поступков и действий героя (оценочный момент), представляет читателю возможность объяснить события и поведение героя, усиливает субъективно-активное начало в восприятии образа, а значит, и эмоциональную силу воздействия. Диалога нет, но единодушное желание врага:

*«Да се обеси червения поп!  
Без кръст — без гроб!»*  
(9-й фрагмент)  
[253] —

*«Эй, повесить попа!  
А потом, как скота,  
закопают его без креста!»*

дано в прямой речи. Это единственная реплика, которой Г. Милев характеризует врага. Враг победил, но в балладе нет его торжества, есть ненависть и страх, над которыми возвеличивается осужденный. Конфронтация жизненных позиций классовых антагонистов обобщается в подтексте и проявляется в гневном обращении героя к безликому врагу. Использованный прием не только замещает диалог в балладе, но и усиливает ее экспрессивность через обращение к обобщающей символике.

В рассматриваемом фрагменте наблюдается единство эпического, драматического и лирического начал, характерное для классической романтической баллады. Относительное преобладание получает в балладе лирическое, которое служит введению

реалистической мотивации в произведение и указывает на приближение к лирической разновидности баллады.

Балладные элементы, определяя принцип построения отдельных фрагментов поэмы (1-й, 2-й, 6-й, 9-й), оказывают влияние на структуру поэмы в целом, на образование жанровых модификаций. Представляют интерес 6-й и 9-й фрагменты в изучении влияния традиции ботевской баллады на поэзию 20-х годов XX века. Проникновение жанра баллады в поэму Г. Милева «Сентябрь» показывает жизненность и «независимость» этого жанра при воплощении единства героического и трагического и служит подтверждением общей закономерности развития баллады в 20–30-е годы в направлении лиризации.

Тема Сентябрьского восстания становится основной в поэзии и прозе середины 20-х годов, в творчестве Г. Милева, А. Разцветникова, Н. Фурнаджиева, Н. Хрелкова, А. Каралийчева, А. Страшимирова и др. Одним из наиболее распространенных жанров в сентябрьской поэзии является баллада. В тематике героической борьбы и гибели отражается нравственная проблематика, которой принадлежит ведущая роль. Актуальность и гражданственность содержания балладных произведений обусловили поиски поэтами новых форм и средств создания художественного образа действительности, воспроизведения собственных мыслей, чувств, переживаний в изображении отдельных человеческих несчастий. При помощи типологических обобщений народное горе получает в балладах этого времени многоплановое отображение, казалось бы, доступное только крупным повествовательным жанрам. Всеобщее признание получили балладные произведения А. Разцветникова, Н. Фурнаджиева и Н. Хрелкова.

Настоящая работа не ставит своей целью представить обзор балладных стихотворений вышеназванных авторов в контексте их творчества, достаточно хорошо исследованного и в СССР, и в НРБ, поэтому рассматриваются произведения, особенно показательные с точки зрения реализации общих тенденций развития жанра.

Н. Хрелков (1894–1950 гг.) — представитель романтического направления в болгарской социалистической поэзии. В стихотворениях и поэмах Н. Хрелкова получает отражение его четкая классовая позиция, что дает поэту основание определить ориентацию своего творчества как «социалистический романтизм». Н. Хрелков написал много баллад, но всего лишь несколько назвал балладами (в заглавии или в подзаголовке). В 20-е годы в его творчестве

центральное место занимают события и герои, связанные с Сентябрьским восстанием. К этой теме поэт обращается и в 30-е годы.

Стихотворение «Могила» («Гроб») написано вскоре после восстания (в 1923 г.). Повествование ведется от лица погибшего и напоминает стихотворение Т. Траянова «Смерть среди равнины». Параллель с известной балладой Т. Траянова наблюдается и в стихотворении «Смерть под Габровницей», написанном в 1933 г. Так же, как и в балладе Т. Траянова «Смерть среди равнины», в стихотворении Н. Хрелкова «Могила» основа балладного конфликта заключается в столкновении извечных антиподов — жизни и смерти — в судьбе одного безымянного героя. Конфликт содержится в подтексте, что является особенностью лирической разновидности баллады. Повествование концентрируется в двух «вершинных» точках: умирание героя и его романтическое воскрешение при каждом приближении желанной Свободы<sup>24</sup>. Здесь в аллегорическом воскрешении мертвых героев заложено оптимистическое утверждение нетленности и вечности идеалов революционной борьбы, которая противопоставляется неугасающим нравственным страданиям траяновского героя, познавшего в смерти поражение. Оба автора указывают на духовную нерасчлененность народа в историческом времени. Но если у Т. Траянова с каждым погибшим борцом умирает в народе лучшее и трагедия поражения разрастается до беспредельности Вселенной, то в стихотворении Н. Хрелкова акцент передвигается на духовное возрождение погибших в достижениях живых. Герой Т. Траянова умирает во мраке ночи, а беспросветная тьма отражает состояние скорби о гибнущих идеалах. У Н. Хрелкова смерть героя, пожертвовавшего жизнью во имя истинной свободы, приближает свет и восход солнца. Здесь получает воплощение балладный мотив духовной победы в поражении, открытый Д. М. Балашовым в фольклорной балладе (см. гл. I, С. 28–29). Этот мотив, как считает Н. Ф. Копыстьянская, становится ведущим в литературных балладах 20–30-х годов [57].

Параллель между двумя стихотворениями, написанными в границах одного десятилетия, вполне допустима и оправдана. Характерно, что оба произведения насчитывают по 24 стиха, в них воплощается внутренний драматический конфликт, используется

<sup>24</sup> Подобная трактовка эпизода воскрешения мертвых наследуется в стихотворении Н. Вапцарова «Письмо» [267].

монологическая форма изложения, и особая роль отведена повторению.

У Т. Траянова в повторении заключаются эмоциональная вершина описываемой трагедии, повторение у Н. Хрелкова придает оптимистическое звучание произведению, в нем — осмысление гибели героя, утверждение вечности подвига через символ пятиконечной звезды, излучающей свет:

*Тук моя прах лежи погребан,  
а вън е моя подвиг вечен,  
и ръси  
светлина далечна  
там петолъчната звезда...*

[266]

*Здесь похоронен мой прах,  
но над ним — мой подвиг вечный,  
и излучает  
свет далекий  
там пятиконечная звезда...*

(Подстрочный перевод)

И первое, и второе — «повторения с нарастанием», но в первом случае «нарастает» эмоциональный накал повествования, во втором — эмоциональное «нарастание» обусловлено раскрытием идейного содержания стихотворения. И, хотя и в одном, и в другом произведении построение логических связей ассоциативное, в балладном стихотворении Н. Хрелкова явственно проступает пролетарско-классовый характер. Четкость идейной направленности достигается в нем, в первую очередь, за счет иного отражения творческого процесса: не через индивидуальное сознание, а коллективное. Как логическое следствие отражения коллективного сознания при воссоздании эпических событий восстания появляется в балладах Н. Хрелкова коллективный герой.

Примером могут служить «Сентябрьская песня» («Септемврийска песен») и «Полуночная косьба» («Средночна коситба», 1928 г.).

В стихотворении «Сентябрьская песня» песенное начало является основным средством имитации фольклорной формы, при помощи которой автор стремится отобразить народный характер восстания. Незамысловатый сюжет раскрывает в балладном ключе процесс перерастания стихийного протеста в организованное революционное выступление народных масс. В балладной трактовке передается единство и монолитность движения, так как для этого жанра традиционно представление об индивидуальном герое — главном участнике конфликта. Поэтому действия коллективного героя «Сентябрьской песни» — представителей крестьянской массы — показаны как действия одного человека.



Ступенчатое изложение не связанных между собой, на первый взгляд, событий объединяет их в балладный конфликт и способствует яркому выражению стихийного героизма восставших. Отсюда отсутствие мотиваций, балладная недоговоренность, предрешенность в интерпретации поступков героев и их трагической судьбы. Показательно изображение повествователя человеком из народа (подтверждением служит языковая стилизация). В то же время, в отличие от повествователя в фольклорных балладах в «Сентябрьской песне» его присутствие объясняется не только желанием воплотить народное отношение к участникам событий, но и дать авторский комментарий:

.....  
*в песен ли, в поема ли  
 да ги сложа горките.*

*Свършва тѣй историята  
 с бедните ни селяни...*

[268]

Перечисленные признаки позволяют считать рассматриваемое стихотворение Н. Хрелкова балладой и подтверждают опыт внутрижанрового обновления.

Образ коллективного героя претерпевает трансформацию в лирической балладе Н. Хрелкова «Полуночная косьба». Одно из самых талантливых произведений сентябрьской поэзии, оно представляет трагедию подавления антифашистского восстания. Повествование и действие сведены к одному ужасающему символу — черных косарей, пожинающих людскую ниву. Роль повествователя ограничивается показом панорамы разгрома. Экспрессия достигается монтажом символических сцен и картин, цепь которых замещает сюжет. Отношение автора к событиям проявляется в метафорическом и аллегорическом изображении природы. На создание образов несомненное влияние оказала экспрессионистическая поэтика. Центральный образ врага воссоздается приемом свертывания. В результате возникает эффект отображения безликой, темной, враждебной силы. На ее фоне «кричит» деталь — единичный образ жертвы: ребенок в колыбели, одинокий сирота, мифический персонаж. Стихотворение проникнуто ужасом и отчаянием:

.....  
*в песне ли, в поэме ли  
 опишу несчастных их.*

*Так заканчивается история  
 с нашими бедными крестьянами...*

(Подстрочный перевод)

*Спи, дивен аждерко,  
 не слушай, не чакай,  
 ни пролет усмихната,  
 нито звезди...*

[269]

*Спи, добрый молодец,  
 не слушай, не жди,  
 ни улыбающейся  
 весны, ни звезд...*

(Подстрочный перевод)

Здесь, как и в поэме Г. Милева «Сентябрь», мифические существа теряют свою поэтическую силу во время кровавых катаклизмов, когда убивают одухотворенную природу и нет места идиллиям в душах людей. Конфликт баллады основан на столкновении «черных косарей» с беззащитным народом. Идея конфликта сосредоточена в двух заключительных стихах каждой строфы, т. е. утверждается вариантным повторением. Начальные стихи создают фон и выхватывают крупным планом отдельные эпизоды, сопутствующие страшной работе. Размеренность, повторяемость действий зловещей силы уподобляется работе косарей и противоестественностью этого сравнения тем сильнее оказывает воздействие на читателя. Хаотичность фона и состояний жертв еще более подчеркивает автоматизм уничтожения, переданный симметричным повторением: «...рой черных косарей... в косовицу косят» («...рой черни косачи... коситба косят» — I, III, V строфы). В стихотворении «Полуночная косьба» действие не разворачивается по схеме: завязка, развязка, кульминация и финал. Конфликт, содержащий кульминационный момент, как бы привносится извне, поэтому, несмотря на объективно представленное повествование, жанровой особенностью баллады следует считать субъективно-лирическую первооснову ее структуры.

На ассоциации, положенной в основу стихотворения Н. Хрелкова «Полуночная косьба», построено стихотворение Н. Фурнаджиева (1903–1968 гг.) «В поле» («В нивята») из сборника «Весенний ветер» («Пролетен вятър», 1925 г.). Н. Фурнаджиев, подобно Н. Хрелкову, представляет апокалипсические картины подавления Сентябрьского восстания. В жанровом отношении произведение — лирическая баллада, которая акцентирует внимание на душевных переживаниях лирического героя и написана в форме монолога. Балладный конфликт опирается на действие, представляемое ретроспективно. Если в балладе Н. Хрелкова страшная работа «черных косарей» независимо от реальной продолжительности во времени сводится к мгновению, кульминации балладного действия, то в стихотворении «В поле» остановлен момент в жизни героя, следующий за кульминацией действия, но

момент, раздвигаемый в безграничность времени и пространства, который является наивысшей точкой балладного конфликта. Этим приемом достигается обобщение единичной трагедии. Благодаря лирической организации стихотворения конкретные образы, реальная ситуация жизни повернуты так, что беспомощность действий героев скрывает воистину мистическую силу чувства, подчиняющего себе и героев, и окружающий их мир. Внутренний драматизм баллады является связующим элементом ее структуры.

К балладе приближается и другое стихотворение этого сборника — «Ужас», но в отличие от рассматриваемой ранее в нем проявляется тяготение к классической балладе. Это романтическое произведение, насыщенное символистической образностью, не оформилось в традиционную балладу, так как сюжет и конфликт только очерчиваются в смене символических картин аллегорического содержания. Ужас от совершаемых преступлений не умещается в границах объяснимого разумом, для его выражения использует автор нереальный план, фантастические построения и олицетворения. В отражении обостренной, на грани болезненности психике лирического героя проводится идея неземного, нечеловеческого страдания, проникнутого гневом, чувством мести и протеста, которые порождают революционные настроения. Революция угадывается в мелькнувшем символе свадьбы, центральном образе известной поэмы Н. Фурнаджиева «Свадьба» («Сватба»), призывающей к борьбе за обновление мира.

Символично-романтическое воплощение получила тема героической смерти в балладных произведениях А. Разцветникова (1897–1951 гг.), посвященных Сентябрьскому восстанию. В них романтическая символика служит проявлению революционных тенденций и опирается на идейный подтекст, в котором отражается неразрывная связь поэта и времени. Размышления А. Разцветникова о судьбах погибших соотечественников нашли отражение в небольшом сборнике стихотворений «Жертвенные костры» («Жертвени клади», 1924 г.) [270]. На балладный тон произведений этого сборника указывали многие исследователи: В. Д. Андреев [271], П. Зарев, Г. Цанев, З. Петров и др. С точки зрения балладных структур заслуживают внимания стихотворения «Утопленники» («Удавници») [272] и «Каин» [273]. Первое из них приближается к лирической балладе (конфликт перенесен в подтекст). Тяготение к балладному жанру проявляется

и через общность с балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр»<sup>25</sup>. Как характерный признак сентябрьских баллад здесь можно отметить изображение коллективного героя. Обращает на себя внимание отношение этого произведения к античной трагедии (вторая часть — хор). Тем не менее произведение нельзя безоговорочно причислить к балладам, так как бессюжетность не компенсируется лирическим действием, т. е. развитием действия в подтексте.

Баллада «Каин» представляет собой опыт развития классической романтической баллады, что определяет своеобразие ее структуры. В ней повествуется о том, как двое солдат расправились с безоружными и связанными пленниками: юношей, девушкой и стариком. Преступность действий озверевших врагов, противоестественность совершенного убийства наводит автора на мысль о Каине. Оригинальность построения баллады «Каин» заключается в том, что в ее фабуле переплетаются два сюжета: реальный и фантастический, текст и подтекст, происшествие и его психологическая интерпретация. Подобное соединение не свойственно балладному жанру и объясняется наличием двух частей, которые представляют собой совершенно самостоятельные баллады с типично балладным завершением повествования в его наивысшей точке. Синтез этих частей является особенностью стихотворения «Каин». Баллада состоит из 28 стихов, разделенных на 7 строф. Характерно, что условная граница между двумя частями проходит после XIV стиха, т. е. точно посередине стихотворения. В определенной степени это способствует равнозначности составляющих, настолько явственной, что даже при желании позволяет им изменить взаимное положение частей. При транспозиции реального и фантастического (скорее психологического) планов текст превратится в авторский подтекст, а фантастическое происшествие получит мотивацию, исходя из реального события. Самостоятельность балладных частей очевидна, вопрос заключается в их функциональности.

Первая часть (баллада 1) показывает сцену убийства трех беззащитных людей. Изображение статично, что обусловлено использованием прилагательных и существительных в прямом изображении действующих лиц и полным отсутствием глаголов действительного залога:

<sup>25</sup> Эта параллель исследуется в работе Т. В. Лапинской.

Там под тополите вързани редом  
бяха пленените в боя врази:  
стройна девойка, разголена, бледа,  
старец и момък със модри очи.

Там под тополями свързанные вместе  
находились плененные в бою враги:  
стройная девушка, полуобнаженная,  
бледная,  
старик и юноша с голубыми глазами.

Беше жестокост и тъпа и странна.  
Бяха смразени от ужас лица...  
И по ножовете с писък възпламна  
кръв от набучени живи сърца.  
[274]

Жестокость была и тупой  
и странной.  
Застывшими были от ужаса лица...  
И по ножам с воплем вспыхнула  
кровь из наколотых живых сердец.  
(Подстрочный перевод)

Действие выражено глаголом действительного залога только в последнем стихе первой части («они их нагромоздили друг на друга» — «те ги натрупаха грѣд върху грѣд») и служит введением, связующим элементом со второй частью произведения. Как видно из приведенного отрывка, авторское вмешательство в события и отношение к действующим лицам заключено в нескольких оценочных эпитетах, которыми охарактеризованы участники трагедии. Таким образом момент статичности способствует усилению объективности повествования. Действие сосредоточено в олицетворениях и сопутствующих им метафорах, при помощи которых передан контраст между гармонией природы («В колыбели из сумерек и вечерней позолоты тихо спускался летний сон» — «В люлки от здрач и вечерна позлата тихо се спущаше летния сън») и дисгармонией человеческих отношений. Воплощение балладного действия в олицетворении психологических состояний составляет своеобразие рассматриваемой баллады и указывает на ее тяготение к лирической разновидности, хотя развязка балладного конфликта моделируется по образцу классической баллады. Метафорическое действие, плавное в описании летнего вечера, сменяется неподвижностью, предшествующей кульминационному моменту:

В люлки от здрач и вечерна позлата  
тихо се спущаше летния сън.  
(1-ая строфа)

В колыбели из сумерек и вечерней  
позолоты  
тихо спускался летний сон

Беше жестокост и тъпа и странна.  
Бяха **смразени** от ужас лица...  
(3-я строфа)  
[274]

Жестокость была и тупой  
и странной,  
Застывшими были от ужаса лица...  
(Подстрочный перевод)

Далее действие стремительно сменяется изображением следствия осуществления кровавого замысла. Олицетворение подкрепляется метафорой:

И по ножовете с писък **възпламна**  
**кръв** от набучени живи сърца.  
[274]

И по ножам с воплем вспыхнула  
кровь из наколотых живых сердец.  
(Подстрочный перевод)

В заключительных стихах первой части действие представлено свершившимся:

Там под смирените бели тополи  
те ги натрупаха грѣд върху грѣд.  
(4-я строфа)

Там под покорными белыми  
тополями  
Они их нагромоздили друг на друга.  
(Подстрочный перевод)

Контраст между неподвижностью лиц и аллегорическим изображением действия и конфликта усиливает драматизм баллады, насыщает ее лиризмом, в то же время оставляет автора в стороне от изображаемых событий. Кульминация первой части стихотворения — в мгновении убийства, в трагической гибели мирных людей. Действие оторвано от участников и представлено как следствие внезапного столкновения противостоящих сил. Это способствует сохранению объективности изложения, присущей жанру баллады, и вместе с тем как балладный признак в этой части возникают «неизвестные»: кто? почему? за что?

Вторая часть (баллада 2) начинается стихами, которые соответствуют общей тональности и темпу заключительных стихов первой баллады. Но со следующей (5-й строфы) действие становится все более активным, динамика его неуклонно нарастает к финалу стихотворения. Если первая часть строится на контрастах внутренней динамики и внешней статики, то вторая мобилизует все изобразительные средства на усиление динамизма действия и в своей целостности контрастна элегической концовке первой части.

Вторая часть баллады изображает внутреннее состояние убийц в окружении одухотворенной природы. А. Разцветников проводит идею возмездия через романтический образ природы, отождествляя разбушевавшуюся стихию с реакцией на содеянное зло. Во второй части автор разворачивает перед глазами убийц апокалипсические картины, а ее кульминацией является сцена появления Каина. Подобно изображению природы, религиозная

легенда используется для создания аллегорий. Если толкование образа природы в созвучии с народным творчеством обобщает эпизод до всенародной трагедии, то мифический образ Каина раздвигает в бесконечность временной план эпизода. В нем содержится непреходящая нравственная оценка преступления, которая по ассоциативным связям переносится на убийство пленных, поэтому через сопоставление с Каином совершенное преступление покрывает вечным позором фашистских палачей. Поведение убийц и появление фигуры Каина полностью лишены мистической предопределенности. Автор сам раскрывает реалистическую основу изображаемых событий:

<p><i>Там под смълчаните стари тополи сив и настърхнал притъпли</i></p> <p>(4-я строфа) [274]</p>	<p><i>Там под умолкнувшие старые тополя серый и ощетинившийся приполз</i></p> <p>страхът. страх.</p> <p>(Подстрочный перевод)</p>
---	---

Страх гонит убийц от места преступления. Вторая часть проникнута напряженным внутренним драматизмом. Монтаж отдельных сцен представляет читателю, как неосознанный страх перерастает в приговор. Символические картины раскрывают четкое идейное содержание. В них показано духовное ничтожество убийц, дана оценка подавлению Сентябрьского восстания как братоубийства, провозглашается идея возмездия. «Баллада 2» служит психологической интерпретацией «баллады 1», но все же она не дает однозначные ответы на вопросы: кто? за что? почему? Это те неизвестные, которые предлагает читателю баллада А. Разцветникова «Каин». Синтез балладных частей приводит к тому, что субъективно-лирический элемент органически включается в структуру традиционной баллады, способствуя концентрации содержания в небольшом по размеру произведении через наложение лирического повествования.

Наряду с другими прогрессивными поэтами и писателями 20-х гг. к теме Сентябрьского восстания неоднократно обращался К. Зидаров (р. 1902). Стихотворения, написанные им в 1923–1926 гг., составили впоследствии цикл «Сентябрь 1923» («Септември 1923»). В 1936 г. поэт издает сборник «Тишина», в который вошли произведения 20-х и 30-х гг. События, происшедшие в Болгарии в 1923–1925 гг. — отражены в цикле «Кошмар». Одно из стихотворений названо «Баллада». Выдающийся драматург К. Зидаров

использует в балладе некоторые индивидуальные приемы, которые можно объяснить своеобразием его таланта. Важно отметить, что рассматриваемые в данной работе произведения подтверждают общие закономерности развития баллады в исследуемый период, при том, что этот жанр нехарактерен для поэзии К. Зидарова. Вот почему творчество К. Зидарова, безусловно, представляет интерес для изучения особенностей поэтики баллады 20–30-х гг.

«Баллада» К. Зидарова необычна по форме и нетрадиционна по содержанию. И все же это типичная для болгарской антифашистской поэзии 20-х годов баллада, лирическая баллада. Здесь еще нет сюжетной организации подтекста, характерной для более поздних произведений Н. Хрелкова и лирических баллад Н. Вапцарова. Однако балладный конфликт основывается на ассоциативных связях, также как в произведениях А. Разцветникова, Н. Фурнаджиева, Н. Хрелкова. Своеобразие «Баллады» К. Зидарова — в ее напряженной созерцательности: в ней нет изображения действия, но нет и антидействия. Это баллада — размышление. В основе балладного конфликта — диалектика мысли, но не бесплотной и абстрактной, а обобщающей, резюмирующей отношение к трагическому событию, мысли, идущей из глубины человеческого переживания. Движение ее передается через смену и чередование картин и психологических состояний лирического героя, поэтому можно утверждать, что развитие мыслью идеи сосредоточено в сфере подтекста. В тексте отражается лишь ход мысли и представлены ее отправные точки. Драматизм этого произведения внутренний, причем драматическое столкновение замкнуто в подтексте и не находит выхода в текст в точках действия. Действие в балладе является чисто метафорическим:

<p><i>Априлската утрин широко пред нас е разкрила челото на Витоша, — вдигнала тежък потир...</i></p>	<p><i>Апрельское утро широко перед нами открыло чело Витоши, поднявшей тяжелую чашу...</i></p> <p>(Подстрочный перевод)</p>
---	---

Баллада ассоциативная, так как балладный конфликт реализуется в тексте не непосредственно, а ассоциативно:

<p><i>...облаци тежки понесъл априлския вятър, ликува високо, задавен от ярост и мъст.</i></p>	<p><i>...понесший тяжелые облака апрельский ветер, ликует высоко, захлестнутый яростью и мстью.</i></p>
--	---

.....  
Априлската утрин широко пред  
нас е разкрила  
челото на Витоша, — вдигнала  
тежък потир,  
след миг ний ще бъдем до болка и  
ужас безсилни  
и път ще поемем към тебе  
за слънце и мир.

.....  
Апрельское утро широко  
перед нами открыло  
чело Витоши, поднявшей  
тяжелую чашу,  
через мгновение мы будем до боли  
и ужаса бессильными  
и отправимся к тебе за солнцем  
и миром.

(Подстрочный перевод)

Здесь используется еще один интересный прием, который позволяет драматургически представить повествование и придает произведению балладную завершенность. Действие в балладе заменяется смещением временных планов. Первая и вторая строфы написаны в настоящем времени и представляют лирического героя в тот момент, когда он обращается к изображению бога в соборе:

Ти гледаш спокоен: отдавна пред теб  
е разлистена  
проклетата книга на нашия  
тежък живот,

Ты смотришь спокойный:  
с давних пор перед тобой открыта  
проклятая книга нашей  
тяжелой жизни.

.....  
.....  
Старинния купол те гледа —  
в посьрнало злато,  
.....  
и облаци тежки понесъл  
априлския вятър,  
ликува високо, задавен от ярост  
и мъст.

.....  
.....  
Старинный купол смотрит  
на тебя — в поблекшем золоте,  
.....  
и понесший тяжелые облака  
апрельский ветер ликует высоко,  
захлестнутый яростью и мстью.

(Подстрочный перевод)

В этих строфах заключен балладный конфликт между вечным настоящим мироздания и его революционным обновлением, конфликт, переданный в данной балладе через метафорическое изображение действия, в котором вместе с тем содержится и оценка происшедшего события: «апрельский ветер ликует высоко, захлестнутый яростью и мстью» («априлския вятър, ликува високо, задавен от ярост и мъст»)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> В процитированных стихах содержится намек на события 16 апреля 1925 г., когда в церкви «Святая Неделя» в Софии во время службы, на которой присутствовал царь, членами фашистского правительства с предводителем

В третьей строфе первый стих («Это был час великой тайной вечери» — «То беше часът на великата тайна вечеря») показывает, что действие произошло в прошлом и связано с настоящим воспоминанием лирического героя. Но в четвертой строфе третий стих открывает новый временной ракурс: «...через мгновение мы будем до боли и ужаса бессильными» («...след миг ний ще бъдем до болка и ужас безсилни»). Этот показ будущего в прошедшем сменяется собственно сценой из будущего в шестой (последней) строфе:

Ще минат години... Сред синята  
звездна коприна  
ний дълго ще търсим към тебе  
най-правият път,  
и сложили мълком греха си до  
твойта невинност,  
със теб ще застанем пред прага  
на страшния съд.

Пройдут года... Среди синего  
звездного шелка  
мы долго будем искать к тебе  
самую короткую дорогу,  
и положившие молча свой грех  
перед твоей невинностью,  
с тобой предстанем перед порогом  
страшного суда.

(Подстрочный перевод)

Автор баллады использует чисто драматургический прием совмещения нескольких временных планов, широко используемый в современной драматургии. Интересен образ героя баллады. Это коллективный образ, преобладающий в героической поэзии 20-х гг. Он сливается с образом лирического героя («мы» — «ний») и выступает в балладе не как предметный образ, а как образ — переживание. Если, как правило, в балладных произведениях немотивированность действий и поступков героев составляет основу развития балладного сюжета и характера героя, т. е. представляет через действие образ, то в рассматриваемой балладе нет реального действия. Есть метафорическое, а значит, многозначное и ассоциативное. То же можно сказать и об образе героя, который, не теряя связи с прообразом, группой заговорщиков и пострадавшими от репрессий, превращается в образ — символ борьбы за «солнце и мир» во вселенском охвате. Начисто лишенный плакатности и декларативности, он несет в себе мужество и страдание одной человеческой души, лирического героя. На этом основан прием типизации в рассматриваемой балладе. Как уже отмечалось,

Цанковым было совершено неудачное покушение. Как известно, этот факт послужил поводом к жесточайшим расправам с коммунистами и передовой интеллигенцией в стране, к физическому уничтожению демократически настроенных общественных деятелей, издателей, поэтов.

драматизм баллады внутренний, психологический и возникает из идейного конфликта, который порождает балладный. В стихотворении К. Зидарова они существуют как бы параллельно, что дает возможность определить жанровое своеобразие произведения как баллады-размышления. Медитативная функция служит цели отобразить диалектику скрытых явлений, движение к пониманию сущности через двойственность восприятий. Стихотворение отвечает духу богоборческих тенденций в поэзии 20-х гг., но перерастает их. Бог здесь нравственный символ, отвечающий реальному содержанию. Идея абстрактного добра и гуманизма разоблачается через образ бесстрастного бога, который в восприятии поэта — «убиец и брат». Произведение получает четкую социальную ориентацию. Сопоставление и противопоставление божества и революционеров в осмыслении события служит утверждению дела борьбы и способствует нетрадиционному воплощению образа балладного героя. Столкновение с априорной субстанцией (богом) усиливает впечатление незыблемости дела борьбы, в то же время убедительность этого сопоставления достигается через заданность образа героя. Развитие баллады не соответствует развитию образа, а подчинено ему. Так получается идейно-композиционный круг, который влияет на целостный характер произведения, на его эмоциональное восприятие. «Баллада» К. Зидарова в сущности своей лирико-драматическая и показывает, что лирическая разновидность баллады может основываться не только на трансформации эпических, но и драматических структур.

Лирическая разновидность баллады получила развитие в творчестве А. Далчева (1904–1974) — поэта общедемократического направления. Один из самых утонченных лириков в болгарской поэзии, А. Далчев не называл балладами свои стихотворения. Тем не менее обращение к лирической балладе в творчестве А. Далчева закономерно и основывается на своеобразном сочетании субъективно-лирического и объективного (происходящего от «сверхобъективного» изображения)<sup>27</sup> повествования. Балладные стихотворения А. Далчева сосредоточены на отображении душевных состояний личности, современника, самого поэта. Социальная тематика проявляется в его произведениях опосредованно че-

<sup>27</sup> М. Цанева пишет об «эстетически преднамеренном стремлении к «сверхобъективности» изображения», присущем ранним поэтическим произведениям А. Далчева.

рез психологические конфликты. Реакции поэта на обстановку в стране, наступившую после фашистского переворота, отражаются в балладных стихотворениях «Зимний холод» («Зимният студ», 1925 г. [275]), «Повесть» («Повест», 1925 г., [276]), «Убийство» (1925) г., [277]), «Кольцо» («Пръстен», 1925 г. [278]).

Стихотворение «Зимний холод» повествует о трагической смерти в семье, но оно перерастает семейно-бытовую тематику. Символическая и фантастическая образность соответствует содержанию классической романтической баллады, в то же время баллада А. Далчева существенно отличается от последней, и в этом единстве традиционного и нового заключается ее художественная ценность. Повторяется одна из самых распространенных ситуаций романтической баллады: слабое человеческое существо сталкивается со сверхъестественной силой. И разрешение конфликта в смерти человека — обычный финал классической баллады. Своеобразие сюжета стихотворения А. Далчева опирается на два момента:

1. Персонифицируется не неведомая мифическая сила, а известное, хотя и грозное природное явление — мороз;

2. Отсутствует изображение столкновения противоборствующих сил.

Человек не оказывает сопротивления. Не может? Не хочет? Или не успевает, настигнутый внезапным ударом в спину? Автор не отвечает на возникающие у читателя вопросы, но на четкость их постановки оказывает несомненное влияние то, что баллада написана в форме монолога-обращения. Связью, казалось бы, независимых друг от друга явлений раскрывается глубина и неповторимость личного восприятия лирического героя, автора и достигается предельное опоэтизирование смерти персонажа баллады — отца. Обеспечивается доминирующая лирическая окраска произведения, открывающая причудливые очертания внутреннего мира лирического героя (построение ассоциативной связи: холод убил отца, т. е. причина смерти — окружающая действительность).

Однако объяснение происшедшего события еще более затрудняется, так как дано в преломлении индивидуального восприятия:

*Слушай, снощият шум зад вратите Шум за дъверью вечером вчерашним  
и това, що сме взели за вятъра, не был свистом вьюги в поле голом,*

*било тежкия звън на копитата  
и дълбокия глас на земята.*

[275]

*был он топотом копыт тяжелым  
и земли промерзлой звоном  
страшным.*

[279]<sup>28</sup>

Так же, как и в следующих строфах, здесь нет мотивации излагаемых событий, хотя балладное содержание воплощено через лирически-субъективное отражение действия. Характерное для классической романтической баллады объективное повествование максимально свертывается к фиксации вершинных точек, а лирическое повествование отделено от реального основания, но и легко к нему сводится. Расшифровка метафор, рисующих пришествие мороза и смерти («белый плащ он сбросил у порога» — «своя бял плащ захвърлил на двора»; «десять лезвий под стреху вонзил он и в отцово сердце — нож последний» — «и забол: десет ножа под стряхата и един — във сърцето на татко») или траура («Опустился, будто черный ворон, черный плат на голову родимой» — «На главата ти кацнала врана: майко! — черната кърпа отгоре»), обнажает реалистически мотивируемую схему событий: наступлению мороза сопутствовала смерть отца, за ней последовал траур матери. Балладное изображение холода-убийцы осуществляется через перемещение действия в подтекст, обусловлено восприятием лирического героя и ассоциативно связано с событиями и обстановкой кровавого террора в Болгарии. Субъективно-лирическое повествование не нарушает развертывания в тексте балладного конфликта, но способствует достижению обобщения социального звучания и является основным структурообразующим элементом в балладе.

В стихотворениях «Повесть» и «Убийство», близких к лирической балладе, структурообразующая функция лирического элемента выражена в меньшей степени. Однако представляется целесообразным рассмотреть некоторые особенности стихотворения «Убийство», подтверждающие общность структуры указанного стихотворения с балладой «Зимний холод». Сопоставление дает возможность показать обобщающую и типизирующую роль субъективно-лирического повествования.

События, воплотившиеся в сюжет баллады «Убийство», излагаются «от автора». Лирический герой активно вмешивается

<sup>28</sup> Здесь и далее стихотворения А. Далчева цитируются в переводе М. Петровых.

в развитие действия вопросами: «Было явю, виденъем ли сонным?» («Дали сън беше то или истина?»); «...но услышал ли кто про убийство?» («Чу ли някой вестта за убийството?»). Хотя здесь нельзя говорить о доминирующей функции лиризма, проявившейся в структуре баллады «Зимний холод», объективность рассказа достигается тем же способом: фиксацией явлений, преломленных в сознании и откорректированных сознанием в определенную художественную модель, которая создается на реальной основе, отделяется от нее, но и легко сводится к ней. Отсюда своеобразное использование олицетворений для передачи балладного действия: «Только нож прихватил он в свидетели» («само ножа бе взел за свидетел»); «Через миг увидали зарницы, как струю дождя из-под кровли тонкий нож отмывал он от крови» («и след миг една бяла светкавица го видя да измива тревожно под капчука петната от ножа»); «С крыши капли секундами падали, звоном капель кричало время» («от стрехите на къщите слизаха звънко капките и часовете»); «Водосточные трубы качало, завывали, трубили неистово» («и напусто капчущите викаха и тръбяха тревога тръбите»). Символика цитируемых стихов сводится к предметным и единичным понятиям. Поэтому функция олицетворений резко отличается от использованных А. Разцветниковым и Н. Фурнаджиевым многозначных и обобщающих символов со структурообразующей балладной функцией, которые, хотя и имели под собой реальную основу, все же не поддавались полному отождествлению. Сужение повествования к частному случаю происходит вследствие ослабления функции лиризма по сравнению со стихотворением «Зимний холод», что не только снижает художественные достоинства рассматриваемого стихотворения, но и приглушает его балладное звучание. В обеих балладах используется один и тот же прием — действие сосредоточено на одном полюсе (носитель действия — злая сила). Оно разворачивается через монтаж отдельных сцен, минуя кульминацию, останавливается на моменте «в следующее мгновение», и монтаж продолжается. Кульминационный момент в обоих произведениях представлен в сообщении очевидца. В балладе «Зимний холод» («десять лезвий под стреху вонзил он и в отцово сердце — нож последний» — «и забол: десет ножа под стряхата и един — във сърцето на татко») очевидцем является сам лирический герой, в «Убийство» совершаемое преступление «увидали зарницы» («една бяла светкавица видя»). Пересказ смягчает столкновение, переводит его в повествование,

однако драматизм конфликта не притупляется, а переходит во внутренний, психологический. В балладе «Убийство» поставлены вопросы: кто убит, за что, кем и др., но, как уже отмечалось, не достигается достаточно высокий уровень обобщения факта, поэтому она замыкается в рамках криминальной баллады. Наиболее ценным в балладе является воссоздание настроения мрачной безысходности от изображаемой действительности, что еще раз подтверждает силу лирического таланта А. Далчева.

Поэзия А. Далчева жизненна и незамысловата, в простоте и искренности своей подлинно человечна. Лиризм — основной ее признак. Поэтому оказалось успешным обращение поэта к фольклорной традиции при создании баллады «Кольцо» («Пръстен»), которая представляет собой модификацию фольклорной баллады. В фольклорных балладах разных народов кольцо означает залог любви и верности [280]. Потеря кольца — предзнаменование конца любви. На этом мотиве строится баллада А. Далчева. Сюжет прост: девушка проводила любимого, темной ночью одна возвращается через поля, теряет кольцо и безуспешно пытается отыскать его в траве. На следующий день забывает о потере, но любимый не возвращается. Действие разворачивается в четырех четырехстишных строфах. По способу трансформации мотива в сюжет, управляемый логикой мифологического мышления, баллада приближается к фольклорной. Каждая строфа соответствует ступени повествования и начинается (кроме третьей) глаголом движения, что способствует особенно четкой градации: проводила, прошла через поля, вернулась домой («Изпроводи го...», «Прекоси и мина през полетата...», «Върна се...»). Каждая из отмеченных строф ориентирует на поступательное перемещение в пространстве по определенному направлению, которое обозначено в ее первых двух стихах. Поэтому кульминационная третья строфа, представляющая драматический момент потери кольца — трагическую, как окажется впоследствии, случайность — заключает в себе, если смотреть на движение, перерыв его заданной определенности. Кульминационный момент выделяется из повествования контрастом определенности движения в беспорядочности его в одной точке пространства во время поиска кольца («потом долго его ищет в земле в сухой траве» (подстроч. перевод) — «дири го дълго сетне низ пръстта и сухата трева»). Эмоциональное напряжение нагнетается не только содержанием стихов, но и способом их композиции. Поэтому роль внешнего драматизма ситуации снижена.

Кульминационный момент не контрастирует с лиричностью повествования, более того, сливается с ней и в то же время достигает необходимого эмоционального эффекта.

О контрастном построении третьей строфы свидетельствует и тот факт, что если два первых стиха каждой строфы показывают движение героини, а два вторых описывают ее внутреннее состояние, то третья строфа меняет стихи местами и на их стыке помещает глагольные формы, передающие ситуацию наивысшего напряжения:

*И от скръб по него тя несетно  
неговия пръстен **изтърва**;  
**трепнала**, дири го дълго сетне  
низ пръстта и сухата трева.*

[281]

*Вдруг свое заветное колечко  
Обронила на ночном пути;  
Закатилось, может, недалечко,  
Но в потемках не могла найти.*

[282]

Причем в стихах «действия» находится причастие состояния («трепнала»), а в стихах «состояния» героини — глагол, выражающий действие («изтърва»). Кульминация выделяется из повествования через контраст между градацией строф, с одной стороны, и внутренней уравновешенностью, монолитностью третьей строфы и ее противопоставленностью заданному движению — с другой.

Своеобразие композиции баллады «Кольцо» придает свойственный А. Далчеву структурообразующий лиризм, который концентрируется в лирических отступлениях, завершающих каждую строфу:

*Тръгна си най-после за дома  
стройната и хубава мома.*

.....

*Но преди засмяната мома  
вечер връщаше ли се сама?*

.....

*Де ще го намери в таз тъма  
плахата и горестна мома?*

.....

*Без да иска, младата мома  
го оброчи с хладната земя.*

[278]

*Сердце у красавицы щемило,  
побрела домой она уныло.*

.....

*Шла невеста полем и грустила,  
а давно ль смеялась и шутила!*

.....

*Мраком грозным землю охватило,  
как найти кольцо, что дал ей милый?*

.....

*Незначай бедняжка обручила  
Милого с холодной могилой.*

[282]

Произведение содержит две балладные основы. Первая ограничивается четырьмя строфами, а вторая строит свой сюжет,



опираясь на первую и третью, при помощи всех четырех лирических отступлений, которые обладают определенной симметрией: первое и четвертое фиксируют начало и конец действия, второе и третье содержат риторические вопросы, что способствует усилению внешнего драматизма повествования. Повествователь превращается в комментатора событий и вносит в мотив баллады свою поправку, которая выявляется в неожиданной интерпретации финала (четвертое отступление). Напрасное ожидание девушки завершается сообщением о смерти ее возлюбленного. Трагедия представлена в абсурдной закономерности. Лирический элемент второй (условно выделяемой) балладной основы обуславливает подтекст, в котором трагизм ситуации отражает трагическую судьбу народа.

Обе балладные основы состоят из 16 стихов, но вторая более динамичная и напряженная. Усилению напряженности и динамики способствует еще большая фрагментарность изложения, а также перемещение объекта в прошлое и будущее время по заданной линейности движения, включая и точку ее перерыва.

Если в стихотворении А. Разцветникова «Каин» самостоятельные балладные части расположены последовательно, то в балладе А. Далчева «Кольцо» оба варианта опираются на общую начальную и кульминационную строфы. Наслоение одного балладного варианта на другой позволяет автору представить объективное изображение вместе с его лирической интерпретацией. Балладная структура не только не нарушается, но и обогащается в идейном плане, т. к. оба варианта оформились балладами и взаимно себя дополняют. Параллельный второй (лирический) вариант актуализирует старинный мотив народной баллады в связи с конкретной исторической эпохой, тем самым придает трагической ситуации историческую обусловленность. Трагическая баллада о девушке, обручившей милого с землей, написана в тяжелом для Болгарии 1925 году. Осуждение массовых репрессий составляет подтекст и наполняет новым содержанием балладу. В ней явственно звучит скорбь поэта о погибших за свободу. Символическое разрешение конфликта, связанного с потерей кольца, ассоциируется с абсурдностью, чудовищностью смерти мирных людей. Так говорит поэтический символ, уходящий корнями в народное творчество. Стихотворение А. Далчева созвучно с поэтической системой фольклора, применяется архаизация языка и стилизация его под народные говоры. Однако баллада «Кольцо» — не подражание

народной балладе, а ярко индивидуальное произведение, обобщающее значение которого достигается через отталкивание от фольклорной основы.

\* \* \*

Обзор балладных произведений 20-х годов показывает, что в этот период в поэзии преобладает лирическая разновидность жанра. Родоначальником лирической баллады в болгарской литературе следует считать Т. Траянова. Важно отметить, что именно в балладах Т. Траянов отходит от символизма и приближается к поэзии революционного романтизма XIX века. Однако этот переход осуществляется в первой четверти XX века, что определяет феномен его творчества.

Распространению в 20-е годы лирической разновидности баллады способствовало стремление поэтов передать трагическое ощущение современности, воплотить в единичных образах героики народной судьбы и борьбы. Ассоциативность как основная черта лирических баллад служит средством воссоздания балладного конфликта и действия через отражение психологических состояний персонажей, за которыми угадываются скрытые процессы поиска героем идеального и прекрасного. Появляются баллады с ослабленным действием. В них, как правило, используется монологическая форма изложения («Смерть среди равнины» Т. Траянова, «Могила» Н. Хрелкова, «В поле» Н. Фурнаджиева), вводится лирический конфликт, т. е. балладное повествование начинается с момента, следующего за кульминацией действия. Философское отношение автора к событиям отражается в ассоциациях, которые могут рассматриваться как психологические (по преобладающему признаку) и литературные (связь с традицией Х. Ботева у Т. Траянова, Г. Милева, Н. Хрелкова; с традицией П. П. Славейкова у Т. Траянова; Т. Траянова у Н. Хрелкова). В лирических балладах ассоциации оказывают решающее воздействие на эмоциональную и интеллектуальную сторону произведений.

Поэтику лирических баллад характеризует свертывание пространственно-временных отношений, совмещение временных планов (Т. Траянов), а также их драматургическое сочетание («Баллада» К. Зидарова). Что касается пространственной ориентации, то основная линия перемещения действия — Земля — Космос. В балладных произведениях Т. Траянова заметна некоторая

направленность к изображению «земной» жизни, в то время как в более поздней сентябрьской поэзии для отображения народного страдания, значимости событий и совершаемых на болгарской земле преступлений поэты часто обращаются к Космосу (используют его как фон или вовлекают в действие).

Появление реальных прототипов в балладах указывает на вытеснение индивидуальных балладных образов условно индивидуализированными («Смерть среди равнины», «Кладоискатель» Т. Траянова, IX балладный фрагмент поэмы Г. Милева).

Развитие лирической разновидности баллады (и ее варианта лирико-драматической баллады) связано с важными изменениями, которые происходят в балладном жанре. На примере произведений 20-х годов отчетливо видно, как ее становление сопровождалось ломкой традиционных структур и образованием жанровых модификаций. В этом плане наиболее показательным творчеством Т. Траянова и Г. Милева. В сборнике под названием «Болгарские баллады» Т. Траянов объединяет произведения балладного, одического характера, лирические стихотворения, заклинания. В нем представлены также жанры песни и псалма. Балладные произведения сборника в сущности своей являются модификациями. Стихотворение «Смерть среди равнины» представляет собой романтическую песню-балладу, в «Лунной балладе» сочетаются признаки баллады и оды. В сборнике «Романтические песни» помещены написанные по балладным мотивам лирические стихотворения, а стихотворение «Кладоискатель» из сборника «Пантеон» указывает на синтез баллады и легендарно-героической поэмы.

Развитие лирической разновидности баллады и образование жанровых модификаций отражают единый и взаимосвязанный процесс в эволюции балладного жанра, происходивший в 20-е годы. Подтверждением служит поэма Г. Милева «Сентябрь», в которой балладные элементы проявляются особенно ярко и значительно. Известно, что поэма — лиро-эпический жанр. Проникновение в нее баллады отражает, с одной стороны, стремление последней к лиризации, т. к. традиционная классическая баллада эпическая по основному признаку (повествование сосредоточено на развитии сюжета в тексте). С другой стороны, приложение к эпическим образам балладной трактовки (отличительная черта балладного героя — его типичность, эпического — исключительность) усиливает трагическую остроту отображения народного бессилия во время расправы с участниками Сентябрьского восстания.

Балладное влияние на произведения предполагает их связь с традицией фольклорной и литературной баллады. Подобно другим авторам балладных произведений, Г. Милев в поэме «Сентябрь» обращается к фольклорным аналогиям не в сюжетном, а в художественно-психологическом плане (главным образом через сведение символики фольклорной баллады к детали). Кроме того, заимствуются фольклорные мотивы (Т. Траянов, Н. Хрелков, А. Далчев).

Единство с фольклором проявляется в сохранении ведущей роли воображения природы в балладах. Особенно характерны в этом отношении произведения Т. Траянова и Г. Милева. Образы природы у обоих поэтов отличаются конкретностью и динамичностью. Природа представляется носителем действия, а у Г. Милева даже единственным участником балладного конфликта. В отличие от Т. Траянова Г. Милев вводит в лирическую балладу объективно-лирическое повествование. Оно позволяет воссоздать в изображении природы фабульное балладное действие, т. е. идейно-художественное осмысление событий в подтексте расширяется до сюжетного развития мотива, например, мотива страдания и протеста в 6-м фрагменте поэмы. Введение объективно-лирического повествования в балладу открывает новые возможности ее жанрового обновления. В 6-м фрагменте поэмы Г. Милева «Сентябрь» балладное действие сосредоточено в образе природы. Этот образ означает новую стадию развития балладной трактовки природы. Он воплощает градацию в авторском восприятии масштабности трагических событий, которая достигается за счет возникающих ассоциативных связей с балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр». Особая функция пейзажа в IX фрагменте поэмы. Этот фрагмент в поэме является вставной балладой и повествует о казни революционера. Вместо традиционного олицетворения в нем дано реалистическое изображение природы, а экспрессивность достигается при помощи метафорической образности, трактовка которой обусловлена в определенной мере концепцией образа народа, построенной Г. Милевым на фольклорной первооснове.

Обращение к ботевскому мотиву и его идейно-художественное переосмысление в балладных произведениях Г. Милева и Т. Траянова не только подтверждает литературную традицию, но и служит поэтам своеобразным выходом на фольклор. Подтверждается мысль, что и в психологическом плане связь с фольклором не сводится к непосредственной, в данном случае она основывается

на литературной ассоциации. В произведениях Т. Траянова через отголоски ботевской баллады отражается приближение к оптимистической концепции творчества Х. Ботева, особенно в изображении природы. В 6-м фрагменте поэмы «Сентябрь» Г. Милев опирается на ассоциации с действительностью и отталкивается от баллады «Хаджи Димитр». Ботевский мотив усиливает социальный оптимизм поэмы в целом.

Следует отметить, что появление лирических баллад отражает общую тенденцию развития жанра по реалистическому направлению. Если утверждать реализм Т. Траянова было бы преувеличением, то все же обращение к лирической балладе способствовало реалистической мотивировке изображаемых им явлений. Не даром снятие элемента «таинственности», присущего классической романтической балладе, является важной особенностью лирической разновидности баллады и компенсируется за счет усиления влияния на балладную структуру подтекста, усложнения подтекстовых явлений, т. е. усиления балладного психологизма. Эволюцию от романтизма к реализму отражают балладные произведения Г. Милева. Они соотносятся с классической романтической балладой и в то же время обнаруживают новаторские черты, характерные для лирической баллады.

Приближение к фольклору, сохранение преемственности народного осмысления героического и его литературного отображения послужили источником новых художественных открытий в поэтике балладного жанра и особенно ярко проявились в сентябрьской поэзии.

В сентябрьской поэзии центральное место занимает нравственная проблематика антифашистского восстания. Основная тематика — героическая борьба и гибель повстанцев. Сопоставление произведений сентябрьской поэзии показывает, что балладному жанру принадлежит ведущая роль при отображении различных взаимоотношений героического и трагического. В этот период самая специфическая особенность баллад — лиризация. Она проявляется не только в преобладании лирической разновидности, но и в структурных изменениях традиционной классической баллады.

В ходе лиризации баллады отражение творческого процесса приобретает главенствующее значение и приводит к радикальным изменениям. К ним, в частности, следует отнести переход от индивидуального сознания к коллективному, и как результат этого

перехода на смену индивидуальному герою приходит коллективный (Н. Хрелков «Сентябрьская песня», А. Разцветников «Утопленники», балладные фрагменты поэмы Г. Милева «Сентябрь»). Появление коллективного героя, равно как и обобщенно-символического (6-й фрагмент поэмы Г. Милева «Сентябрь»), способствует концентрации внимания на общественном конфликте. Наблюдается также свертывание центрального образа (Н. Хрелков «Полуночная косьба»), что находит отражение, прежде всего, в монологе лирического героя: наряду с авторским «я» (Н. Хрелков «Могила», Н. Фурнаджиев «Ужас», А. Далчев «Зимний холод») присутствует и «мы» (К. Зидаров «Баллада», Н. Фурнаджиев «В поле»).

Структурные изменения, происшедшие в балладе под влиянием лиризации, можно увидеть на примере рассматриваемых в данной главе баллад А. Разцветникова «Каин» и А. Далчева «Кольцо». Их отличительная особенность — членимость. Наслоение балладных частей в первой балладе и вариантов во второй вызвано стремлением авторов не ограничиваться объективным изложением события, а интерпретировать его, не нарушая структуры баллады. Действительно, в обоих произведениях синтез балладных частей придает личным трагедиям отдельных людей историческую обусловленность и значимость. Лирическое повествование способствует большей насыщенности содержания баллад и передает социальную проблематику в отображении психологических конфликтов.

В сентябрьских балладах представлены трагические судьбы героев как обобщающие символы всенародной трагедии, как дань памяти жертвам невиданного террора. Именно в балладном творчестве нашел наиболее полное отображение братоубийственный характер подавления восстания, и значительная часть болгарских баллад 20-х годов, как видно из данной главы, обращена к указанному аспекту событий 1923 года. Проявляя интерес к героической тематике, поэты обращаются к широкому диапазону возможностей балладного жанра в отображении Сентябрьского восстания и последующих за ним трагических событий. Если для Н. Хрелкова (как ранее для Т. Траянова) характерно нравственно-философское осмысление подвига, то в поэме Г. Милева преобладает эпическое изображение. А. Далчев насыщает психологизмом бытовую тематику, а в балладах Н. Фурнаджиева и А. Разцветникова акцент падает на отображение эмоционального восприятия событий,

которые передаются в символических образах. Не игнорируя поэтику экспрессионизма и символизма, авторы баллад обращаются к революционному романтизму как принципу осмысления отдельных человеческих судеб, судьбы народа. Определенное тяготение к символизму (Т. Траянов), экспрессионизму (Г. Милев), романтизму (Н. Хрелков) в ряде случаев не препятствует поэтам вплотную подойти к реализму. В 20-е годы намечается ориентация балладного жанра к реалистическому направлению и становится основной тенденцией его развития в 30-е годы.