

ГЛАВА III

БАЛЛАДА В БОЛГАРСКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА 20-х И В 30-е ГОДЫ

Литературный процесс в Болгарии 30-х годов отмечен утверждением социалистического реализма. Дальнейшее развитие и обновление претерпевает балладный жанр. Замечено, что особый расцвет балладного творчества приходится на эпохи революционных бурь и национальных бедствий в истории славянских народов. Совершенно очевидно, что трагические события в жизни болгарского народа оказали влияние на содержание балладных произведений этих лет. Героическая тематика становится центральной и получает философское обобщение в балладах сентябрьской поэзии. Проявлением специфики жанрового развития баллад 20-х гг. следует считать также возникновение лирической разновидности, которая занимает ведущие позиции и в литературе 30-х гг. В ее становлении следующая после сентябрьской поэзии вершина обозначается во второй половине 30-х годов и прежде всего в творчестве Н. Вапцарова, поэта трагической судьбы и необычайно острого мироощущения.

Политическая обстановка в стране накануне фашистской агрессии характеризуется наступлением правых сил, поддерживающих Германию. В 20–30-е годы в Болгарии наблюдается неуклонный спад экономики, частые смены реакционных правительств, ухудшение положения трудящихся масс. В это время крепнет сплоченность и организованность рабочего класса, руководимого Коммунистической партией, активизируются революционные выступления пролетариата, повышается авторитет партии рабочих и крестьян среди всех слоев демократически настроенного населения, что способствует усилению позиций Коммунистической партии и ее влияния во всех сферах общественной

жизни. Установление фашистского режима в Болгарии привело к трагедии подавления Сентябрьского восстания, крах фашистской идеологии в европейском масштабе — к развязыванию второй мировой войны, к воинственному наступлению на идеалы гуманизма.

В этот период болгарский народ проходит трудный путь борьбы за социальное и духовное освобождение, увенчавшийся победой социалистической революции 9 сентября 1944 г. Вместе с тем в 30-е годы в болгарской культуре, литературе и искусстве решение социальных проблем принимает открыто революционную направленность.

Баллада — очень популярный жанр в 30-е годы. Об этом свидетельствует и тот факт, что к ней обращаются поэты, в творчестве которых баллада остается более или менее ярким, но эпизодом, например: К. Кюлявков, Сл. Красинский, К. Зидаров и др.

Развитие балладного жанра в болгарской литературе тесно связано с традицией, что, с одной стороны, предполагает стойкость жанровых признаков, с другой позволяет увидеть новые внутрижанровые явления. Традиционно в болгарской балладе обращение как к фольклору, так и к тематике героической борьбы и гибели, представленное гармоническим единством в балладе Х. Ботева «Хаджи Димитр». Не случайно ботевская баллада стала классическим образцом для болгарских поэтов, а ботевские мотивы оживают с каждым новым поколением творцов в литературе. В данной главе рассматривается влияние этого произведения на структуру стихотворений Н. Хрелкова («Смерть под Габровницей») и М. Исаева («Знамя», «Баллада»).

В 30-е годы продолжают появляться произведения, одухотворенные тематикой Сентябрьского восстания. На условной границе между двумя десятилетиями можно поместить стихотворение К. Кюлявкова (1893–1955 гг.) «Никодим»²⁹ (1929 г. [283]). «Никодим» открывает начало новому этапу в жанре баллады и указывает на то, что в конце 20-х годов происходит «возвращение» к традиции, т. е. активизируется развитие традиционной повествовательной баллады. В то же время К. Кюлявков устанавливает связь с сентябрьскими балладами, поэтому дает подзаголовок: «Послесентябрьская баллада» («Следсептемврийска

²⁹ Баллада написана в Советском Союзе под непосредственным впечатлением от поэмы Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» (1926 г.) [284]; [285].

балада»). Отношение этого произведения к сентябрьской поэзии точно определяет Т. В. Лапинская: «...если раньше в сентябрьских балладах преобладали картины разгрома и скорби, то в балладе «Никодим» ощущается также уже новое качество, новая ступень в осмыслении события». В стихотворении утверждается непреходящее значение героизма и подвига повстанцев, но в сравнении с большей частью сентябрьских баллад «Никодим» — баллада эпическая. Никодим изображен мифическим персонажем, легендарным предводителем «невидимого эскадрона», который ночью пролетает над мертвыми полями, похоронившими собратьев героя по оружию, и приводит в ужас предателей, врагов, не дает им спокойно спать, но вселяет радость и надежду победной борьбы в сердца болгарских патриотов.

К. Кюлявков оригинально переосмысливает мотив классической баллады о призраке, но в отличие от фольклорных и романтических баллад мертвого с живым не связывают родственные узы (как в произведениях А. Мицкевича «Баллады и романсы», С. Высянского «Свадьба», в песнях болгарского фольклора и фольклора других народов, например, «Песне о мертвом брате» и др.). Поэт вообще не упоминает о том, что герой мертв. Известно только, что погибли все близкие Никодима и сожжен его дом:

*Никодим си няма стряха,
Никодим си няма дом —
всичко в пепел преобърна
септемврийския погром.
В пепел — майка, първо либе
и невръстни три деца,
в пепел — все отбор другари,
в пепел — родните места.
[286]*

*У повстанца Никодима
Нет ни крыши, ни угла,
Вместо дома — ключья дыма,
Серый пепел да зола.
В день сентябрьского разгрома
Перебита вся семья.
Полегли в борьбе неравной
Все товарищи-друзья.
[287]³⁰*

Заключительные стихи этой строфы указывают на то, что образ Никодима выводится за рамки семейно-родственных отношений. Дальнейшее развитие баллады утверждает его как символ непобедимости революционного духа, вечной народной памяти, как призыв к отмщению за павших в борьбе, за дорогие жертвы, как призыв к борьбе за окончательную победу. Таков идейный подтекст баллады о Никодиме. Поэтому автор не уточняет, жив или мертв

³⁰ Здесь и далее стихотворения К. Кюлявкова цитируются в переводе М. Павловой.

Никодим. Он живая легенда. Словами «спят бессмертные мертвецы» (подстр. пер.) поэтически отрицается смерть борцов, погибших за свободу.

В балладе «Никодим» фольклорный мотив частно-семейной трагедии обобщается и трансформируется в балладу о народном мстителе. Оживают страницы из многовековой истории борьбы болгарского народа против поработителей: на Балканах вновь развевается знамя, объединяются вооруженные отряды («И разбитые отряды с новой силою встают» — «Стават с меч в ръка и тръгват пак разбитите тълпи»). Образ Никодима сливается с фольклорным образом гайдука. Подобная трактовка опирается на изображение отношения народа к освободителю, всенародного почтения, оказываемого герою: «Пастухи дают дорогу, хлеба пахари дают» («Път овчарите му дават, хляб — орачи и слуги»).

В балладе «Никодим» происходит переход от обобщенной революционной романтики, определяющей содержание произведений, к романтическому освещению конкретно-исторического события, в данном случае — Сентябрьского восстания. Показательна в этом отношении строфа:

*Бягат птици, бягат сенки,
мерне се запустен дом,
искри скачат изпод коня,
изпод коня вихрогон;
гриви веят се широко
и в очите грее плам —
като вятър септемврийски
Никодим е тук и там.*

[288].

*Мимо — птици, мимо — тени!
Всадник по полю летит.
Только пыль во тьме клубится,
Да огонь из-под копыт!
Конь ретивый крутит гривой,
Из ноздрей — огонь и дым.
Как сентябрьский ветер вольный
Пролетает Никодим.*

[289].

Основной художественный прием в данной балладе — повторения, сопоставляющие противоположности одного явления. Повторения не содержат противопоставления в третьей («непокорен, непокорен черен кон») и четвертой («бягат птици, бягат сянки»; «изпод коня, изпод коня») строфах, в которых сосредоточено балладное действие. В первой строфе повторение усиливает антитезу: «нет крыши, нет дома — все в пепел превратил сентябрьский погром» (подстр. пер.) («няма стряха... няма дом — всичко в пепел преобърна септемврийският погром»). Во второй строфе метафорический эпитет «бессердечный» при повторении усиливает свое звучание. Парадоксальное сочетание «бессмертные мертвецы»

позволяет автору лаконично высказать свое отношение к героям, не вмешиваясь в сюжет и не прибегая к лирическим отступлениям и комментариям. В третьей строфе употребление антонимических сочетаний («пустые поля, еще полные теплым дымом») (подстр. пер.) дает возможность предельно сжато сообщить о том, что пожары восстания бушевали совсем недавно и представить место действия в соответствующей эмоциональной гамме. Создается впечатление неподвижности, «мертвый пейзаж», однако в следующих стихах («часто слышатся копыта невидимого эскадрона» (подстр. пер.) — «часто чуват се копита на невидим ескадрон») предугадывается движение, которое стремительно нарастает и достигает предела в 4-й и 5-й строфах. В пятой строфе трехкратное повторение с глаголом «поет» в последнем случае служит автору для усиления звучания мотива скорби, чему способствует и сочетание антонимических значений слов («поет скорбный стон матери» (подстр. пер.) — «пее скръбен майчин стон»). В шестой строфе в повторении заключается метаморфоза: «разбитые толпы» (подстр. пер.) («разбитите тълпи») превращаются в «бесчисленных сыновей» (подстр. пер.) («безчетни синове»). Антитезу с повторением содержит и седьмая строфа: «страх и ужас... — радость греет» (подстр. пер.) («страх и ужас... — радост грей»). В восьмой строфе противопоставляются «ночной мрак» (подстр. пер.) («нощен мрак») и «огнеликое знамя» (подстр. пер.) («огнелик байрак»).

Здесь использованы также повторения («рано... рано»; «трепва... трепва») без противопоставления, подобно тому как в 9-й и 10-й строфах. Отсюда начинается спад балладного действия. В 9-й строфе повторение, имитирующее стук копыт («ропот-тропот на копита»), предшествует последнему эмоциональному всплеску, вводит его в балладу:

*И разлива звънка песен,
звънка песен — кървав меч.*

[290]

*Раздается звон и рокот
Окровавленных мечей.*

[291].

Процитированные только что стихи содержат повторение «с нарастанием». В последней, обобщающей строфе повторение («и над черными полями» — «и над угарите черни») разделяет строфу на две части и концентрирует внимание на финальных стихах, в которых сосредоточено содержание всей баллады:

*И над угарите черни,
още пълни с топъл дим,*

*И над черными полями,
Там, где виснет теплый дым,*

*литнал, вее свойта чета
септемвриец Никодим!*
[292].

*Вновь ведет свои отряды
Сентябриец Никодим!*
[293].

При помощи повторений и противопоставлений автор достигает требуемой напряженности и динамики действия, повторения задают определенный ритм и темп всей балладе. Так например, балладному действию, его нарастанию до кульминации (3-я и 4-я строфы) и спаду (9-я и 10-я строфы) отвечает маршевый темп. В балладе К. Кюлявкова пластика и музыка стихов содействуют раскрытию идейного содержания произведения. Баллада «Никодим» представляет лаконичное масштабное воспроизведение исторических событий и их соответственную трактовку.

Тема Сентябрьского восстания продолжает вдохновлять поэтов на создание баллад и в 30-е годы. Дистанция времени придает легендарный характер историческому событию. Неудивительно, что возникают балладные стихотворения, в которых трагический опыт народного выступления сливается с предшествующими героическими событиями, с историческим прошлым болгарского народа, а баллада переплетается с легендой. Примером может служить «Легенда» (1936 г. [294]) Ламара (Лалю Маринова Пончева) (1898–1974 гг.). В этом стихотворении отношение к Сентябрьскому восстанию проявляется опосредованно, через связь с фольклором, с поэзией Г. Милева, с традицией Сентябрьской поэзии, в том числе и произведениями самого поэта, написанными после разгрома повстанцев.

Ламар известен не только как автор стихотворений и поэм, но и рассказов, сказок, эссе, переводов и романов (60-е годы). Ламар дебютировал как поэт в 20-е годы и на начальном этапе своего творчества, как указывает П. Данчев [295], испытывал сильное влияние Г. Милева [296], [297]. В 1922 г. он издал первый сборник стихотворений «Арена», в 1927 г. — сборник «Железные иконы» («Железни икони»), в котором обозначилась реалистическая направленность таланта поэта. В сборнике «Железные иконы» Сентябрьское восстание получило отражение в отдельных стихотворениях: «Холод» («Студ») [298]; «Гайдуки» («Хайдути») [299]; «Весенний ужас» («Пролетен ужас») [300]; «Крик рабов» («Вик на робите») [301]. Они определили социальную значимость книги, посвященной «всем святым и безбожникам, которые умирают перед храмом свободы» («На всички светци и безбожници, които

умирают пред храма на свободата»). В развитии тематики Сентябрьского восстания стихотворение «Крик рабов» отталкивается от поэмы Г. Милева «Сентябрь». Ламар своеобразно использует поэтические средства и приемы, заимствованные из поэмы Г. Милева:

перечисления —

<i>пряко угари, урви и камъни, пряко сухи долини и сипеи;</i>	<i>через пашни, стремнини и камни, пересекая засушливые долины и обрывы</i>
[302]	(Подстрочный перевод);

отрицания —

<i>не гении, не дипломати, не свърх — върху — свърхни човеци;</i>	<i>не гении, не дипломаты, не сверж — верх — поверхчеловеки</i>
[302]	(Подстрочный перевод);

внесение в обобщенное изображение элемента конкретизации указанием времени года и географически точным обозначением места событий:

<i>— о, есен — И заминаха те мълчаливи в есента обкована с мъгла;</i>	<i>о, осень — И ушли они, молчаливые, в осень, закованную в мгле.</i>
[301]	(Подстрочный перевод)

.....
Тракия, Бузлуджа, Мара-Гидик...
[303] и др.

Ламар имитирует стиль Г. Милева, чтобы представить собственное поэтическое видение через апробацию идейно-художественных решений Г. Милева. Это показывает единство поэтических концепций обоих авторов. Стихотворение создано преимущественно средствами экспрессионистической техники. В этом смысле показательно и само заглавие.

В конце 20-х — начале 30-х гг. Ламар развивает тему Сентябрьского восстания в медитативной лирике. В качестве примера можно привести стихотворения, написанные в 1929 г.: «Весна» («Пролет»), «Лето» («Лято»), «Осень» («Есен»).

Тематика стихотворения «Легенда» героическая, центральный образ — борец за свободу, а воплощение конфликта является балладным. Стихотворение состоит из восьми четырехстишных строф. В первых трех строфах рассказывается о таинственном

старике, который уединенно живет в горах, длинными ночами вспоминает героическое прошлое «и свои молодые годы считает на пальцах» («и своите младини брой на палец!»). Далее зачин, характерный для легенды, сменяется динамичным балладным повествованием о том, как однажды к старику пришел раненый, истекающий кровью боец и, умирая, завещал передать боевым друзьям, которых не дождался, что он погиб во имя свободы:

*Недей забравя да им кажеш —
на тримата, когато слезат от гората,
че тук, при теб, умре другаря им
с разтворени очи към свободата.*

[304]

*И не забудь оказать троим,
когда они из лесу выйдут,
что здесь, на твоих глазах,
умер их товарищ, устремив
свой взор к свободе.*

(Подстрочный перевод)

Присутствие повествователя отражается стилистически, т. к. событие раскрывается в пересказе старика, что придает балладному построению небалладный характер:

*Дошъл един брадясал синковец,
разтворил старата колиба
и се тръшнал;
в очите му горяло синьото,
а на небето връшника.*

[305]

*Явился какой-то бородач
в ветхую халупу и упал
как подкошенный, а в его
глазах отражалась небесная синь.*

(Подстрочный перевод)

Как известно, балладе свойственно изображать настоящий момент действия. Образ повествователя сближает стихотворение с легендой. Старик воспринимается как живое воспоминание о прошлом. Он рассказывает о давнем случае, который не определен во времени. В жанровом отношении произведение представляет собой синтез баллады и легенды. В исследуемом балладном конфликте участвуют конкретные герои, но их образы не индивидуализированы (известно только, что они боролись за свободу своего народа). Благодаря тому, что действие передано его участником (монолог персонажа), герои предстают современниками. В тексте нет ни одной детали, которая бы указывала на дату события или отодвигала бы его в далекое прошлое. Даже старик во время действия баллады был уже стариком. Балладный конфликт драматически передает и обобщает героизм гибели борцов за народное освобождение, конфликт политически актуальный в обстановке 30-х годов. Легендарное обрамление этого конфликта (таинственный, «безвременный» старик-повествователь, мифический

оттенку которому придает ожидание появления именно троих бойцов) объединяет стихотворение с тематикой гайдуцкой поэзии, распространенной как в народном, так и в литературном творчестве, подтверждая преемственность отображения героического в искусстве. Происшествие становится легендой. Обобщающая идея выражается и через жанровый синтез.

Идейно-тематическая связь с традицией героической поэзии в романтическом стихотворении М. Исаева (р. 1907 г.) «Знамя» («Знаме», 1930 г.) [306] придает легендарный характер изображению подвига участника Сентябрьского восстания.

Стихотворение напечатано в первом сборнике поэта «Пожары» («Пожари», 1932 г.) [306]. Сборник состоит из двух циклов: «Жертвы» (Жертви) [307] и «Война». Автор призывает сохранить верность заветам антифашистов, павших за свободу Болгарии, и бороться за предотвращение угрозы мировой войны, фашистского наступления, основной удар которого нацелен против СССР.

Стихотворение «Знамя» входит в цикл «Жертвы» и более других приближено к балладе. Впоследствии М. Исаев переделывает стихотворение. Сопоставление первой и окончательной редакции позволяет судить на примере одного произведения о внутрижанровых процессах и превращениях.

В начальной редакции оно разделено на две части (1, 2). Первая часть развитием сюжета напоминает романтическую балладу. Безымянный герой сражен вражеской пулей:

*Подобно волна птица устрелен,
ти падна в дъбовата шума.*

[308]

*Словно подстреленная вольная
птица, ты потонул
в дубовой листве.*

(Подстрочный перевод)

Поэт передает чувство горечи потери через реакции природы, что приближает «Знамя» и к произведениям народно-поэтического творчества:

*грозно ехо се разля
вестта тревожна из полета*

.....
*Небето сякаш скърбен взор закри,
припадна тежка ноц тогава...*

[308]

*Словно грозное эхо, разнеслась
тревожная весть по полям*

.....
*Небо как бы закрыло свой скорбный
взор, опустилась тяжелая ночь...*

(Подстрочный перевод)

«Вольная дубрава» повторяет «светлую песню» о погибшем. Лирический герой признается, что каждый вечер слушает, как лес

поет «гимны жертвенные» о «всех пролетариях». Здесь проявляется небалладный характер стихотворения.

В этом произведении заметно подражание классической балладе, и, в первую очередь, Х. Ботеву. Особенно обращает на себя внимание аналогия между поющей дубравой и ботевскими Балканами («Балкана пее хайдушка песен» [309]). Поэт не прибегает к прямой имитации, но и не создает образности, адекватной переживанию. Поэтому художественные достоинства первой части незначительны. Автор, видимо, сам придерживался подобного мнения и не включил эту часть в последующие издания (см. издание 1967 г. [310]).

Вторая часть состоит из шести четырехстишных строф (две и четыре). В первых двух строфах передается состояние лирического героя, который слышит в победах созидющего труда «голос Замфира», голос героя. Эти строфы позднее поэт тоже исключает из стихотворения, и в окончательной редакции остаются только заключительные четыре строфы, в которые внесены некоторые поправки и изменения. Надо сказать, что последняя редакция и самая удачная. Образ героя приобретает более определенные очертания, происшедшее событие наполняется конкретно-историческим содержанием. Хотя в стихотворении нет упоминания о Сентябрьском восстании, отдельные детали второй части, особенно в первой редакции, указывают на связь событий:

*през ноци потайни те скриха
в незнаен от никого гроб.*

.....
*Ти днеска си пурпурно знаме
развяно, другарю Замфир...*
(«Пожари»)

[311]

*и глухой ночной порой тебя
тайком закопали в неизвестной
могиле.*

.....
*Сегодня ты развевающийся алый
стяг, товарищ Замфир...*

(Подстрочный перевод)

Так же, как и в окончательном варианте, исторический факт передается в народно-песенной интонации. Особая роль отводится одухотворению природы. Образ — аналогия к ботевскому появляется и в заключительных стихах второй части:

*и вечер за тебе балкана
възторжена песен реди.*
(«Пожари»)

[311]

*и вечером о тебе балканы
поют восторженную песню*

(Подстрочный перевод)

Цель подобного обращения к Ботеву — отобразить преемственность героического в борьбе. Неслучайность отмеченного сходства подтверждается в окончательной редакции стихами

*И вечер за тебе Балкана
свободната песен реди...*

[312]

*И вечером о тебе Балканы
поют свободную песню...*

(Подстрочный перевод)

В этих стихах слово «Балкан» употребляется, как у Х. Ботева, с большой буквы, а определение песни как «восторженной» заменено на «свободная», более соответствующее ботевскому «гайдуцкая».

В последнем варианте «Знамя» представляет собой лирическое стихотворение, близкое к песне, в котором лирический герой с восхищением рассказывает о подвиге борца, бессмертия его дела и обращается к погибшему герою. Тем не менее в нем указывается на такие ситуации и сцены, в которых обычно воплощается балладный конфликт. Особенно отчетливо балладные элементы видны во второй части первого варианта, также написанной в форме монолога-обращения:

*Палачите нявга разбиха
и твоето светло чело,
през ноци потайни те скриха
в незнаен от никого гроб.*

.....
*и вечер за тебе балкана
възторжена песен реди.*
(«Пожари»)

[311]

*Палачи когда-то разбили
твое ясное чело и глухой
ночной порой тебя тайком
закопали в неизвестной могиле.*

.....
*и вечером о тебе балканы
поют восторженную песню.*

(Подстрочный перевод)

Ситуации связаны посредством лирической интерпретации событий. Балладной сюжетной линии нет ни в тексте, ни в подтексте. Но интрига остается, поэтому в этой части сохраняются балладные признаки. Кроме того, они усилены соответствующей образностью и балладным построением первой части. Что касается окончательной редакции стихотворения, то в ней М. Исаев еще больше отдаляется от баллады. Появляется эпитафия-посвящение: «Памяти Замфира Попова, командира участников Сентябрьского восстания 1923 г. в Берковице» («В памет на Замфир Попов, командир на септемврийските въстаници през 1923 г. в Берковица»). Посвящение усиливает социальное звучание произведения и придает ему документальность, характерную для поэзии 30-х годов.

Эпиграф-посвящение позволяет М. Исаеву освободить текст от уточняющих деталей и сконцентрировать внимание читателя на авторском переживании. В тексте происходят следующие замены:

1-я редакция

*Палачите нявга разбиха...
през ноци потайни те скриха
в незнаен от никого гроб.*

.....
*Ти днеска си **пурпурно** знаме
развяно, **другарю** Замфир,
и вечер за тебе **балкана**
възторжена песен реди.*

[311]

2-я редакция

*Палачите **снощи** разбиха...
в ноца **непрогледна** те скриха
отвъде зад белия друм.*

.....
*За нас си ти **гордото** знаме,
развяно **под ясни звезди.**
И вечер за тебе **Балкана**
свободната песен реди...*

[312]

В первом стихе замена слова «когда-то» на «вчера» конкретизирует историческое время события и способствует усилению эмоционального накала переживания. Во втором и третьем примерах романтическая образность уступает место реалистической. Стихотворение «Знамя» нельзя назвать творческой удачей поэта. Излишняя декларативность, неточность фразы снижает пафос, однообразие версификационных приемов нарушает естественность и музыкальность звучания стиха. Тем не менее оно представляет интерес в изучении развития баллады, так как в процессе его создания проявляются некоторые общие жанровые особенности. В первой редакции при переходе от одной части, близкой к традиционной балладе, ко второй наблюдается усиление лирического элемента в стихотворении. Сюжетная линия балладного типа вытесняется сценами, представляющими отдельные ситуации. Окончательная редакция стихотворения сохраняет лишь ассоциативную связь с балладой (главным образом за счет приближения к Х. Ботеву), т. е. эволюция произведения отражает тенденцию баллады к лиризации и взаимодействию с другими жанрами, возникшую в болгарской поэзии 20-х годов. Кроме того, стихотворение является отправным моментом для балладных произведений М. Исаева, написанных во второй половине 30-х годов.

Десятилетием позднее М. Исаев вновь обращается к традиции Х. Ботева, мотиву баллады «Хаджи Димитр» и к легендарному воплощению подвига. В цикл стихотворений «Гайдуцкая кровь» («Хайдушка кръв») из сборника «Песнь человеческая» («Човешка песен», 1941 г. [313]) он помещает стихотворение «Баллада» («Балада» [314]), которым чтит память Х. Ботева. Стихотворение

состоит из двух частей. В первой части рассказывается о гибели «молодого воеводы» и его отряда, вторая представляет фантастический сюжет: ночью лес расступается, выходит отважный воевода («излиза, в светлина облян»), подает знак товарищам, и весь отряд устремляется в погоню, преследуя до восхода солнца невидимого врага. В жанровом отношении это стихотворение приближается к балладе лишь использованием фантастического мотива, распространенного в гайдуцком цикле народных песен и баллад, а также в героических литературных балладах, и послужившего Х. Ботеву для создания замечательной баллады «Хаджи Димитр». В «Балладе» М. Исаев сознательно проводит аналогию с ботевской балладой. Автор стремился передать роковое совпадение участи великого поэта и литературного героя. Однако он не поднялся выше аналогии, ограничился лирической импрессией. По художественному уровню это стихотворение уступает другим произведениям М. Исаева, в том числе и балладам, написанным им в 30-е годы.

Традиция и новаторство в легендарно-героическом воплощении темы борьбы проявляются в балладном стихотворении Н. Хрелкова «Смерть под Габровницей» («Смърт под Габровница», 1933 г. [315]), повествующем об эпизоде Сентябрьского восстания. В 30-е годы поэта интересует, в первую очередь, нравственно-философский аспект проблемы героического и трагического, поэтому он обращается к средствам лирического осмысления действительности, к миру отдельных судеб. На создание стихотворения «Смерть под Габровницей» оказал влияние мотив баллады Х. Ботева «Хаджи Димитр». Традиции Х. Ботева в творчестве Н. Хрелкова последовали П. Динеков [316], Н. Бояджиев [317], Б. Ценков [318], Д. Осинин [319], Р. Ликова [320], Т. Янчев [321], В. Д. Андреев [322] и др.

Написанное спустя десятилетие после подавления восстания, это произведение — плод размышлений о жизни и смерти, о сущности героического и трагического. Поэт-романтик сознательно обращается к балладе Х. Ботева, в переключке эпох стремится выделить и обобщить непреходящее вечное значение подвига во имя великой цели. Не случайна в этом плане ассоциация с балладой Т. Траянова «Смерть среди равнины» («Смърт в равнините»). П. Динеков писал: «В «Смерти под Габровницей» павший боец лежит «забытый, облитый кровью, простреленный пулей», как будто повторяется судьба нашего воина в знакомом стихотворении

Романтическое звучание, контрастное реалистическому зачину, вносит образы девушек. На связи между умиранием героя и появлением девушек основывается проекция балладного конфликта стихотворения «Хаджи Димитр». Так же как образы русалок, образы девушек допускают трактовку реалистическую и романтическую. Можно предположить, что раненый видит «трех боевых друзей» («три другарки бойни») в бреду, как герой баллады «Хаджи Димитр» видел прекрасных русалок. Романтическая трактовка Н. Хрелкова опирается на изображение реально существующих девушек, в образах которых как бы материализуется идея, преломленная в творческом сознании. Подобно объясняется фантастический монолог персонажа — стремлением автора к правдивому и объективному изображению через перевоплощение в своего героя. Это пункт слияния объективного изображения с субъективным отношением к нему. Здесь раскрывается героическое в трагическом, в изображении духовной силы беспомощного физически существа, обобщается и типизируется подвиг. «Смерть под Габровницей» в традиционном понимании жанра не является балладой. Можно говорить лишь о наличии балладных элементов в произведении. Но балладные элементы не сводятся только к финалу стихотворения, как считает Б. Ценков («потому что лирический герой в большинстве строф умирающий, но еще на умерший, тогда как в конце стихотворения он уже почувствовал «смерти великое затишье» [326]), не сочетаются с «реальными пластами», а основываются на них, отражают движение баллады от романтизма к реализму, тенденцию развития ее лирической разновидности. Происходит разделение на субъективно-лирическое и объективно-эпическое повествование и их новый синтез, при котором реальная мотивировка субъективно переданного образа не снижает его романтического восприятия читателем, не нарушает балладическое в произведении. Напротив, структурообразующий лиризм придает стихотворению многозначность баллады за счет обобщающей функции подтекста. Именно связь с лирической балладой составляет художественную специфику произведения Н. Хрелкова и придает ему ярко индивидуальный характер, что поднимает его на ступень выше в сравнении с рассмотренными ранее стихотворениями М. Исаева. Балладное использование лирического элемента усиливает значение идейной близости с балладой Х. Ботева «Хаджи Димитр». Романтическое стихотворение «Смерть под Габровницей», как справедливо замечает Б. Ценков, отвечает

критериям поэзии социалистического реализма [328], а романтическое, балладическое восприятие действительности обусловило новаторское отношение Н. Хрелкова к символическому, на которое указывает Р. Ликова: «В символических и аллегорических образах он применяет некоторые достижения символизма в качестве элемента новой, революционной поэтики» [329]. Подобно Г. Милеву, Н. Хрелков устремился к новаторским поискам на пути к реализму под влиянием сентябрьских событий 1923 г. По словам Н. Бояджиева, «реалистический метод Н. Хрелкова начинает полнее проявляться в стихотворениях с сентябрьской тематикой» [330]. Творчество поэта служило утверждению социалистического реализма в болгарской литературе, а рассматриваемое балладное стихотворение «Смерть под Габровницей» отражает эволюцию ботевского мотива от идеалов революционного демократизма к коммунистическим идеалам.

Социальная проблематика занимает прочное место в поэзии 30-х лет. Тема классовой борьбы, изнуряющего труда, социальной несправедливости в капиталистическом обществе вызывает поиск новых средств художественного воплощения, постепенно овладевает балладным жанром. Социальная тематика преобладает в балладных произведениях 30-х годов. Наибольших успехов в соединении темы классовой борьбы и балладного жанра достигли: в первой половине 30-х годов — Н. Хрелков, во второй — Н. Вапцаров. В балладных стихотворениях Н. Хрелкова тема борьбы пролетариата и освобождения получает развитие от экспрессионистического охвата к реалистическому изображению. В 1933 г. написан цикл «Девятый вал» («Деветия талаз» [331]), который состоит из семи произведений. Цикл «Девятый вал» открывается стихотворением «Вечер» [332]. Это стихотворение созвучно пролетарской поэзии 20-х годов и прежде всего творчеству Х. Смирненского. Тема — Октябрьская революция в России — воплощается средствами экспрессионистической поэтики. В стихотворении представлен выход на историческую сцену победившего Пролетария. «Вечер» нельзя назвать балладой в полном соответствии с определением этого термина, однако разрешение конфликта произведения приближается к балладному. Конфликт очерчен в первых стихах:

Зовът на часовете!

Там вие вечността...

Зов времени!

Там слышен голос вечности...

*Два свята се заканват
в двубоя си последен!*

[332]

В этом стихотворении трудно выделить сюжет, но повествование опирается на последовательное движение, которое начинается «багряные мужи» («пурпурни мъже»). Они идут хоронить «старый день» («стария ден»). Фоном этому движению служат и «дровосек смерти... с тяжелым топором» («дърварят на смъртта... със брадвата си тежка»), и «северный ветер» («северния вятър»), который «с ревом бьет в колокол голода, нужды и тревоги» («бие с рев в камбаната на глад и нужда и тревога»), и «великий и страшный огонь» («великият и страшен огън»). Когда же, наконец, «гроб исчезает в мраке могилы» («ковчегът изчезва на мраковете в гроба») ³¹, под стальным облаком:

*И сред полярния
мраз,
окървавен и горд
— човекът пролетарий —
възправя стан за почест пред
настъпващото чудо...*

[333]

Обстановка появления героя представлена художественными средствами экспрессионизма, экспрессионистической образностью: «струятся потоки крови», и «пурпурные мужи в красном гробу уносят старый день», «взвывает живой гребень — великий и страшный огонь», «и вечер исчезает среди огненной смерти» («струят потоци кръв», «пурпурни мъже в един ковчег — червен — отнасят стария ден», «извива гребен жив — великият и страшен огън», «и вечерта пропада сред огнената смърт»). В центре произведения не индивидуальный герой, а обобщенный образ — символ. Олицетворению в образе «человека-пролетария» победившей революции придает балладный характер чередование сцен, в которых фрагментарно проставленные действия разворачиваются в направлении от общего к конкретному:

³¹ По монументальности пластического изображения эта сцена аналогична представленной в стихотворении Т. Траянова «Погребение» (сборник «Болгарские баллады» [334]). Однако, если траяновский образ («безкраен покрит саркофаг») передает скорбь о погибших в бесчисленных войнах, погребение старого мира у Н. Хрелкова означает торжество новой жизни.

*Два мира готовятся
к последней схватке!*

(Подстрочный перевод)

*На полярном
морозе,
окровавленный и гордый
— человек пролетарий —
распрямлится, чтобы встретить
наступающее чудо...*

(Подстрочный перевод)

И ти си цял червен под заника... И ты весь огненный в лучах заката...
[332] (Подстрочный перевод)

Единичное «ты» сливается с аллегорическим изображением революционного движения масс. В экспрессионистической манере рисует Н. Хрелков «чудо» — свершение революции и победу народа. «Для Н. Хрелкова, — пишет В. И. Злыднев, — как и для других поэтов, исторические победы Октября становятся примером и символом преобразования всего мира на новых началах».

Стихотворение из того же цикла «Самоубийца» («Самоубиец» [335]) — баллада, которая построением напоминает стихотворение «Смерть под Габровницей». Она состоит из 16 стихов (3 строфы), написана в форме диалога между мертвым и олицетворением темной силы. Если лирический герой в «Смерти под Габровницей» излагает события ретроспективно, то в балладе «Самоубийца» автор представляет параллельно действия персонажа, совмещая временные планы. Это дает возможность сделать мертвого героя участником диалога. Как и в предыдущих произведениях, конфликт заимствуется из жизненной реальности. Кульминационный момент события предшествует началу повествования. Однако конфликт вводится самим лирическим героем, представляющим свою смерть в ретроспекции. Со стороны формы драматизм баллады «Самоубийца» обеспечивается не только диалогом, но и большой частотностью употребления активных глагольных форм (они отсутствуют только в двух строфах — второй и восьмой), а также контрастом между внешней неподвижностью субъектов действия и напряженностью происшедших событий, раскрываемых в диалоге:

*Лежа и виждам призрак
в своя сън,
видение среднощно — там, навън.*

*То е безлично, с хиляди лица,
В живота — явен: таен полицай.*

*— Ти — пита то — защо
лежиш прострен?
И аз лежа студен и вцепенен.*

[335]

*Лежу и вижу призрак в своем сне,
полуночное видение где-то там,
снаружи.
Оно безлично, у него тысячи лиц,
а на самом деле — агент тайной
полиции.*

*— Ты — спрашивает оно —
почему лежишь распростертый?
И я лежу холодный и оцепеневший.*

(Подстрочный перевод)

В диалоге восстанавливается сюжет баллады, а начальный стих показывает финал сюжетной линии. Так создается контраст между видимой слабостью человека и бунтарством его духа. Ретроспекция, смешивая реальный план с фантастическим, так же как в стихотворении «Смерть под Габровницей», указывает на реальную основу фантастического отображения и сводит ее к художественному приему авторского перевоплощения, цель которого представить внутренний мир героя, вступивший в конфликт «Жизнь — рабство — смерть — Свобода». Сюжет представлен в символических картинах, аллегориях и насыщен героическим пафосом. Характерно, что в балладе есть посвящение, которое вносит элемент конкретности в повествование и является ключом к расшифровке символических картин, поскольку отсылает читателя к судьбе реального человека. Баллада «Самоубиец» — лирико-драматическая. На ее принадлежность к лирической разновидности указывает факт перераспределения балладного действия в подтекст.

Стихотворение «Ночь» («Нощ», 1934 г. [336]) из цикла «В индустриальном квартале» («В индустриалния квартал» [337]) — лирическая баллада. Она созвучна рассматриваемым ранее балладам Н. Хрелкова, написана в форме монолога умершего, который продолжает жить в своей борьбе. На лирический, элегический тон баллады оказывает влияние образ Луны, который выступает здесь как элемент экспрессионистической поэтики («Луна, кроваво-зеленая» — «Луната, кърваво-зелена»). Тема стихотворения — не героизм сражений, а героизм монотонного, изнуряющего труда. Не случайно в произведении использован прием обрамления, в котором акцент падает на стихи:

<i>В нощта потъва втора смяна — в чистилището на труда...</i>	<i>Ночь поглощает вторую смену в чистилище труда...</i>
[336]	(Подстрочный перевод)

Обрамление играет роль «повторения с нарастанием» и создает ощущение замкнутости, безвыходности, цикличности угнетенного труда — до самой смерти. Центральная часть монолога героя представляет конфликт между неосуществившимся стремлением рабочего к борьбе, к свободе, к любви и скорбью вынужденного бездействия:

<i>Скръбта ми тежка по живота, скръб по отнетия живот!</i>	<i>Скорбь моя тяжкая о жизни, скорбь об отнятой жизни!</i>
[315]	(Подстрочный перевод)

Типичный для Н. Хрелкова конфликт жизни и смерти, где победа смерти преходящая, а жизни — вечная. Реальное содержание легко отделяется от лирической, интимной, фантастической интерпретации, которая придает романтический характер произведению. Здесь нет сюжета, но даны в соответствии с требованием балладного жанра «вехи» в развитии образа: «черный труд», борьба, мечты и смерть. Неизвестно, чем занимался герой, как боролся, погиб ли в борьбе или, как тысячи других рабочих, угас в безрадостном труде. Балладная объективность как следствие констатации переживаний персонажа и ошутимость реалистической подосновы в центральной части способствуют многозначности подтекста и его определяющей роли в балладе. Подтекст отражает социально значимые обобщения и балладный конфликт, подчиняет себе содержание баллады. Стихотворение «Ночь» — пример лирической баллады с ослабленным действием (этот вид баллад особенно часто встречается в творчестве Т. Траянова).

В 30-е годы Н. Хрелков написал две замечательные баллады: «Новогодняя баллада» («Новогодишна балада», 1934 г. [338]) и «Баллада о трех сестрах» («Балада за три сестри», 1935 г. [339]). «Новогодняя баллада» продолжает тему классового протеста в творчестве поэта. Однако в столкновении двух сил — капитала и трудящихся — пролетариат представлен противоборствующей силой с реальным преимуществом, поэтому разрешение конфликта не приобретает, как в предыдущих балладах, фатальный исход для героя. Баллада отличается и по способу изображения событий. Если ранее в балладах Н. Хрелкова доминировал лирический элемент и фантастика была средством лиризации повествования, раскрытия внутреннего мира героя, а за ним и автора, то в «Новогодней балладе» лиризм уступает место гротеску с сильным драматическим воздействием. Фантастика, являясь воплощением субъективного авторского восприятия событий и средством их передачи, в то же время обобщает значение изображаемого события до столкновения в мировом масштабе двух антагонистов: буржуазии и пролетариата. «Новогодняя баллада» показывает «полночный конгресс» сильных мира сего, но в отличие от поэмы, где герои выступают представителями класса и нации, буржуазия в «Новогодней балладе» выглядит безликой и бездушной массой, съехавшейся со всех четырех сторон света — одинаковой в своих стремлениях к наживе и в своем страхе перед угнетенными. Представляя народы мира не как участников новогоднего праздника,

а наблюдателями торжества господ, Н. Хрелков противопоставляет буржуазии многомиллионный отряд трудящихся:

*А вѣн стояха черни милиони — А снаружи стояли милиони —
стоџици милиони беден свят. сотни милионов бедных людей.*
[340] (Подстрочный перевод)

Для трудящихся Новый год еще не наступил. Но он близко. Его тень затмевает беззаботное веселье «хозяев жизни». Предвестником новой эры для трудящихся выступает в балладе обобщенный до символа образ пролетария:

*И это някой, влязъл, спре на прага — И вот кто-то вошел, остановился
И сянката му върху тях мълчи... на пороге — и его тень тяготеет
Под мозъците кървав мрак полагаат над ними...
Дълбоките му пламнали очи. Его глубокие горящие глаза сквозь
кровавый мрак просверливают
их мозги.*
[340] (Подстрочный перевод)

Далее Н. Хрелков изображает эффекты от молчаливого присутствия Пролетария на празднике господ. В них раскрывается сила, готовность к решительной схватке и неизбежность победы пролетариата в борьбе. В балладе используется прием противопоставления действующих лиц. В каменную неподвижность своего героя Н. Хрелков сумел заключить неукротимую энергию, которая вырывается наружу в пламенном свете его глаз и приводит в смятение врага. Даже тень нового героя наделена ощутимой тяжестью, давит и сплюсчивает богачей:

*Висят мъртвешки фракове Висят мертвые фракы в креслах,
в креслата, тяжелые животы трясутся —
търбуси тежки глухи и его тень угрожающе
се тресат — раскачивается над ними,
и сянката му върху тях се клати, словно в полях звенящая коса...
като в полята косеца коса...
[340] (Подстрочный перевод)*

Последний стих ассоциируется с балладой Н. Хрелкова «Полуночная косьба». Метаморфоза образа отображает идею возмездия и отмщения. «Коса», свирепствовавшая в кровавые ночи Сентябрьского восстания, — в руках трудящихся и угрожает угнетателям.

Дальнейшее развитие действия сосредоточено вокруг тщетных попыток хозяев избавиться от непрошенного гостя. Все выпады наталкиваются на несокрушимую силу его величия:

*Но той дори не трепна: хладен, Но он даже не вздрогнул:
страшен, хладнокровный, страшный,
от мускули и бронз изваян цел. весь изваянный из бронзы
и мускулов.*
[341] (Подстрочный перевод)

Балладный конфликт «Новогодней баллады» основывается на противоборстве двух мировых сил, оспаривающих свое право на будущее, которое в стихотворении предстает символическим Новым годом. Действующие лица изображены накануне решающей схватки, но исход этого единоборства предрешен историей, «старый мир» теряет почву под ногами:

*И тоя свят тирански И этот мир тиранов
и развратен и разврата покачнулся
се люшна ням — ни мъртъв, немой — ни мертвый,
нищо жив, ни живой, — а он молчит,
а той мълчи, застана до стената, остановившись у стены,
и сянката му върху тях тежи. и над ними тяготеет его тень.*
[341] (Подстрочный перевод)

Таков финал баллады. Основные приемы Н. Хрелкова в этом стихотворении — гипербола и гротеск, при помощи которых создается яркий контраст в изображении сил, вступивших в противоборство. Контраст выступает как средство достижения драматического эффекта произведения. Гротескные образы представителей господствующего класса, праздных и никчемных, еще больше оттеняют монументальность образа Пролетария. Гиперболизация этого образа не носит фантастический характер, ибо это обобщенно-собирательный образ, образ-символ. Гиперболизация способствует романтическому возвеличиванию героя. Черты исключительности персонажа (его внешний вид, неуязвимость и необъяснимые действия) служат раскрытию авторского замысла, пониманию позиции, значения и роли пролетариата, его исторической перспективы. Н. Хрелков показывает животворную силу изваяния:

*... от мускули и бронз изваян цел. ...весь изваянный из бронзы
и мускулов.*
[341] (Подстрочный перевод)

Этот стих передает необычайно точно напряжение мускулов великана, ожидающего, когда пробьет его час. Жизненной силе героя противостоят бездушные марионетки:

*Висят мъртвешки фракове
в креслата,
търбуси тежки глухи се тресат...*
[340]

*Висят мертвые фраки в креслах,
тяжелые животы трясутся...*
(Подстрочный перевод)

Показательно, что поэт не открывает лиц господ, он выбирает самое характерное, представляющееся ему в их облике — «брюхо». В то время как на лице Пролетария светятся «глубокие горящие глаза». Контраст образов дополняется контрастами в развитии фабулы. В первой части баллады Н. Хрелков изображает толпу буржуа пассивной. Действие целиком сосредоточено на кульминационном моменте появления героя:

*И ето някой, влязъл,
спре на прага...*
[340]

*И вот кто-то вошел,
остановился на пороге...*
(Подстрочный перевод)

Во второй половине баллады в лагере врага происходит заметное оживление: призывают слуг, чтобы избавить общество от незванного гостя, хозяин пытается оскорбить его и т. д. В этой части стихотворения герой неподвижен:

*Но той дори не трепна:
хладен, страшен,
от мускули и бронз изваян цел.*
[341]

*Но он даже не въздрогнул:
хладнокровный, страшный,
весь изваянный из бронзы
и мускулов.*
(Подстрочный перевод)

Использование поэтики контрастов насыщает внутренним драматизмом как видимую безучастность героя, так и его неожиданное вторжение в мир благополучия. Другая особенность баллады, драматизирующая изложение, это «остановка» кульминационного момента:

*И ето някой, влязъл,
спре на прага —
И сянката му върху тях мълчи...*
[340]

*И вот кто-то вошел,
остановился на пороге — и его
тень тяготеет над ними...*
(Подстрочный перевод)

Таким образом кульминация акцентирует главное действие, которое довлеет над изображаемыми событиями до финала:

*а той мълчи, застанал до стената,
и сянката му върху тях тежи.*
[341]

*а он молчит, остановившись
у стени, и над ними тяготеет
его тень.*

(Подстрочный перевод)

Другие действия в балладе совершаются параллельно основному, но подчинены ему, так как конечный их результат усиливает это действие, нагнетает его напряженность и придает ему определенность. «Остановка» кульминационной вершины баллады создает впечатление, что кульминация впереди, за текстом баллады. Так средствами художественного изображения Н. Хрелкову удается передать остроту общественного конфликта, воплотить идею неизбежности победы пролетариата и показать, что решающий момент уже близко.

Н. Хрелков отталкивается от классической баллады при создании «Новогодней баллады». Социальное содержание требует от поэта нового подхода к балладному жанру, тем самым оказывает влияние на обогащение баллады новыми элементами. Поэт мастерски использует олицетворения и символы, контрасты, гротеск, параллельные действия, разноплановые функции гиперболы, сочетание реалистических элементов с романтической таинственностью, точности обозначенных явлений с недосказанностью, конкретного с общим — все это придает неповторимость самому произведению и открывает новые перспективы перед балладой в болгарской поэзии.

«Баллада о трех сестрах» написана в 1935 г. и напоминает о событиях 1931 г., когда правительство жестоко расправилось с восставшими крестьянами села Крын (Крън). Однако конкретный исторический факт не воссоздается в стихотворении, а служит толчком, отправным моментом для передачи личного чувства поэта, его отношения к политической обстановке в стране. Стихотворение представляет социальный конфликт опосредованно, через форму сказки³². Жанровая специфика стихотворения придает ему неповторимость и оказывает сильное эмоциональное воздействие на читателя. Первое, на что хотелось бы обратить внимание, это близость к зачину «Сказки о Царе Салтане» А. С. Пушкина («Три девицы под окном пряли поздно вечерком...» [342]):

³² О том, что Н. Хрелков использует в «Балладе о трех сестрах» сюжет известной народной сказки, пишет Т. В. Лапинская.

Как така, та в късна есен,
с вой на вятъра понесен,
бдели дори до зори
три девойки — три сестри?

[343]

Как же поздней осенью,
под гул ветра,
бодрствовали до самой зари
три девушки — три сестры?

(Подстрочный перевод)

Наблюдается и ритмическое сходство. Но вопросительная интонация сразу настраивает против идиллической атмосферы сказки. Следующие стихи усиливают чувство тревоги и описанием обстановки, и точным указанием на место действия — село Крын:

Нощ лежи
над село Крън.
Мрак над село Крън
тежи...

[339]

Ночь лежит
над селом Крын.
Мрак над селом Крын
навис...

(Подстрочный перевод)

Этот документальный штрих противоречия самой сущности сказки ориентирует на реальное событие. Но события нет, есть реальное переживание — душа реальной трагедии, воплощенная в образах трех сказочных девушек — прях, которым не дождаться своих женихов. Баллада строится на трехкратном повторении одной и той же сцены: девушка, не прерывая работы, сообщает о смерти любимого, наступившей в момент сообщения. Затем следует рефрен:

Нощ лежи
над село Крън.
Мрак над село Крън
тежи...

[339]

Ночь лежит
над селом Крын.
Мрак над селом Крын
навис...

(Подстрочный перевод)

В каждой из трех сцен после рефрена автор возвращается к героине, чтобы одной зарисовкой передать ее внутреннее состояние:

I. Бърза и не намотава
и я леден студ сковава.

II. Тя тъче и не дотъчва,
И я треска зла измъчва.

III. Влачи тя и все занича,
Но не чува вън обичния.

[339]

Спешит и не наматывает пряжу,
и ледяной холод ее сковывает.

Она ткет и никак не закончит,
и ее мучит злая лихорадка.

Она расправляет нити и все
высматривает, но не слышит
любимого.

(Подстрочный перевод)

Баллада заканчивается рефреном, за ним следует двустипшие, усиливающее звучание рефрена:

Черна нощ и мрак разбоен
и разкъсан с вик покой.

[344]

Черная ночь и разбойничий мрак
и разорванная криком тишина.

(Подстрочный перевод)

Наибольшее эмоциональное воздействие достигается тем, что автор балансирует на грани реального и сказочного. Происходит поэтизация реальности и обобщение трагического эпизода, включение его в вечность сказочного бытия.

Девушки-пряхи не получают известия о смерти женихов, а общаются сами о их гибели. Не узнают, а знают, под стать сказочным персонажам. Но, как обычные крестьянки, они не могут ни предотвратить беду, ни воскресить погибших. В скорби своей они даже не прерывают работу. У девушек сказочные имена (по виду исполняемой работы: Мотай-вретено, Тъчи-кенара, Влачи-къделя), но каждая мизансцена возвращает к суровой действительности, о которой напоминает рефрен:

Нощ лежи
над село Крън.
Мрак над село Крън
тежи...

[339]

Ночь лежит
над селом Крын.
Мрак над селом Крын
навис...

(Подстрочный перевод)

В балладе не изображается действие, непосредственно связанное с конфликтом. Здесь, также как в «Новогодней балладе», Н. Хрелков вводит параллельное действие (работа девушек). Но в отличие от рассматриваемого ранее произведения балладный конфликт вынесен из сюжетного действия полностью. Сообщая о смерти любимого, каждая девушка дает возможность читателю воссоздать балладный сюжет, т. е. стихотворение построено на принципе ассоциативного отображения действия, в основном, в лирической разновидности баллады. Сказочное оформление сюжета — не декорация, а способ восприятия действительности, которая в отличие от самой страшной сказки не имеет счастливого конца.

Кроме того, трехкратное повторение почти одинаковых ситуаций подсказывает, что вариаций может быть множество. Вследствие этого общая трагедия расчленяется на единичные и через них обобщается. «Баллада о трех сестрах» — это баллада о скорби и мужестве. В ней Н. Хрелков достиг редкостного сочетания

высокой поэтичности и гражданственности. Большая роль принадлежит в этом успехе использованию лирического элемента как основного структурообразующего фактора баллады — лирической разновидности баллады.

В болгарской литературе конца 20-х и особенно в 30-е годы происходит сближение общедемократической поэзии с пролетарской. Процесс этот, сложный и непрямолинейный, включает в себя и кризисные явления, но тем не менее в творчестве наиболее талантливых поэтов 30-х гг. (Н. Фурнаджиева, А. Разцветникова, Е. Багряны, Д. Габе и др.) обозначился переход от общегуманистических идеалов к социальной активности. Этот переход нашел отражение и в балладных произведениях, определил новые тенденции в развитии жанра.

В 20-е и 30-е годы в балладу приходит «городская тема» и становится ведущей. Показательны в этом отношении названия отдельных произведений и циклов стихотворений, включающих баллады: «По Софийским улицам» («По Софийските улици») Сл. Красинского [345], «Глухая улица» («Глухата улица») М. Грубешлиевой, «Подвал» («Сутерен») К. Зидарова, «На улице» («На улицата») Н. Фурнаджиева и др.

Через столкновение судеб отдельных людей с бездушностью городской цивилизации открываются пороки общества, основанного на эксплуатации и угнетении. Город предстает олицетворением власти капитала и вызывает пессимистические настроения, неосознанный протест, тоску по вольности деревенской жизни (А. Разцветников, Сл. Красинский) у одних авторов и протест против господствующих отношений, уверенность в праве трудящихся на свободный и радостный труд (М. Грубешлиева, Д. Габе, К. Зидаров) у других.

Балладам на «городскую» тему свойственно психологическое развитие темы. Город — место трагедий «маленьких людей» в произведениях М. Грубешлиевой, К. Зидарова, Сл. Красинского, А. Разцветникова. В нем зарождаются либо с ним связаны конфликты, которые находят воплощение в балладах рассматриваемого периода и отражают многообразие судеб, переживаний и восприятий.

Город со всеми противоречиями и социальными конфликтами — фон, и вместе с тем и подтекст лирических баллад Н. Фурнаджиева «Ночью» («Нощем», 1928 г.) [346], [347] и «На улице» («На улицата», 1928) [348].

В стихотворении «Ночью» отображение внутреннего состояния лирического героя характеризуется нагнетанием напряжения до кульминационного момента, разрешаемого монологом героя, за которым следует быстрый финал, фиксирующий высший момент напряжения и обрывающий в нем повествование. Внешний конфликт выражается в конфронтации бездомного путника и надвигающейся бури. Повествование разворачивается в описании (статический момент) и в движении. Причем движение придает ступенчатый характер повествованию благодаря фиксации взаимного положения его составляющих, т. е. на фоне неподвижности спящего города, независимо от ползущих мрачных туч и дождя (движения в природе) бредет во мраке ночи одинокий человек. Во внезапном противопоставлении человека и природной стихии не только отражается конфликт произведения, но и объединяются разрозненные элементы в сюжетное «ядро». Герой описывает пейзаж как посторонний наблюдатель. В монологе своем он соотносит природные явления с нравственными переживаниями, не прибегая к деформациям образов, что, наряду с введением объективно-лирического повествования, способствует объективности изложения. Внешняя экспрессия усиливает внутреннюю. Воплощенный в тексте конфликт обуславливает ассоциативное балладное построение в подтексте произведения. Мотивация отсутствует и является тем многозначным «неизвестным», которое придает идейно-художественному восприятию стихотворения «Ночью» характерный для лирической баллады психологизм. Через состояние героя читатель чувствует тревогу автора перед надвигающейся опасностью, социальный подтекст картины приближающейся грозы, хотя автор конкретизирует лишь место событий:

*Мълчи градът и улиците спят,
от блясъка огромен на небето
тревожни, мрачни, камени блестят
На Невски само златните кубета.*

[349.]

*Молчит город и улицы спят,
от огромного блеска неба
тревожные, мрачные, каменные
блестят только золотые
купола собора Невского.*

(Подстрочный перевод)

Романтическая символика переплетается с реалистическим изображением, и в этом единстве отражается тревога автора за судьбу Родины.

Стихотворение «На улице» посвящено А. Каралийчеву. Социальный конфликт этого стихотворения допускает возможность

балладного истолкования. Оба стихотворения входят в цикл «Черные дни» («Черни дни»). Внутреннее состояние неудовлетворенности, угнетенности, скуки и подавленности героя — это фон, изменения в котором организуют сюжет по балладному принципу. Причем построение стихотворения таково, что обрамление конфликта симметрично (по две строфы) и отражает противоположные состояния героя. Трансформация настроения и состояния определяет балладный конфликт. Он не мотивируется в тексте, а переносится в подтекст и выражен в противоборстве между стремлением к прекрасному и невозможностью осуществления этого стремления, в обреченной на смерть мечте и протесте против жизни, убивающей в человеке творческое начало. Автор не объясняет, что произошло с героем, почему встреча с обездоленным ребенком вызвала у него прилив жизненных сил. Желание ли вступить на путь борьбы за будущее? Радость ли от встречи с выжившей мечтой в мире жестокости и социальной несправедливости? Психологическая многозначность обуславливает множество нюансов в прочтении этого стихотворения (возникает, например, ассоциация с ситуацией известной сказки Х. К. Андерсена «Девочка со спичками»). Вместе с тем очевидна реалистическая мотивация рассматриваемых лирических баллад Н. Фурнаджиева.

Баллада Н. Фурнаджиева «На улице» перекликается со стихотворением А. Далчева «44 Avenue du Maine» (1928 г.). В диптихе А. Далчева открытый социальный протест против нищеты, духовного и физического угнетения народных масс воплощается в балладном конфликте. В целости своей произведение не может быть определено как баллада. Допустимо говорить о балладном конфликте, характерном для ее лирической разновидности, т. е. конфликте, перенесенном в подтекст. В первой части лирический герой вводит читателя в мир обитателей мрачного дома. Вторая часть сюжетная и повествует о том, как в темный колодезь-двор пришел слепой юноша-музыкант. Он заиграл на скрипке, и мертвые окна ожили лицами плачущих женщин, и «монетками на двор мощный упал несказанный вопрос» («и вверху плочите на двора валяха думы и пари»). Социально значимый конфликт раскрывается в подтексте небольшого по значению события. Музыкант, слепой и слабый, силой своего искусства сумел пробудить души людей, скованные рабским существованием. Столкновение прекрасного с темным, мрачным миром зла, в котором прекрасное побеждает, пусть в минутном порыве к счастью. Сопричастность

к творчеству вносит слепой юноша в однообразии и пустоте жизни угнетенных людей. Стихотворение останавливает только одно мгновение, но раздвигает его в целую жизнь, жизнь одного поколения. В отличие от более ранних балладных стихотворений А. Далчева в этом произведении проявляется оптимизм поэта, который крепится верой в судьбу рабочего класса. Здесь сосредоточивается внимание на внутреннем мире героев. Отображение действительности не усложняется перевоплощениями в авторском восприятии. А. Далчев обращается к объективно-реальному изображению жизни, к простому и однозначному выражению идеи протеста против порабощения. Стихотворение подтверждает ориентацию поэта к реализму и важную роль структурообразующего лирического балладного элемента в отображении социальных конфликтов.

Протест против окружающей действительности получает своеобразное выражение в «Балладах нищих» («Балады на нищите», 1931–1934 гг.) А. Разцветникова [350]. Как известно, в 30-е годы поэт переживает тяжелый кризис, отходит от революционных идеалов своей молодости [351]. Творчество этих лет отражает болезненную обостренность его переживаний. Для произведений характерны усложненные и деформированные образы, символика, налет мистицизма. Но все же поэт не отрывается от жизни. Примером тому служат «Баллады нищих». Исследователь творчества А. Разцветникова Л. Стаматов отмечает социальную направленность стихотворений этого цикла: «В них в известной мере преобладает психологизм, который иногда носит самоцельный и абстрактный характер. Они не являются такими социальными, такими ангажирующими, какими были «Каин» или «Утопленники». Все же в произведениях как «Баллада бездомных» есть и сильные социальные моменты» [352]. Что касается жанрового определения стихотворений балладами, то можно предположить решающую роль при этом тематического признака, поскольку каждое стихотворение раскрывает трагические судьбы обездоленных. Кроме того, к романтическим балладам их приближает специфическая символика и образность. Поэт использует монологи и обращения. Очевидна близость «баллад» к песне. В них нет ни сюжета, ни сколь определенно выраженного конфликта, но необычайно сильно и реалистично передано страдание человеческих существ, смятение чувств, при которых покорность может обернуться страстным протестом, а внезапный порыв разбивается

о покорность. Каждое стихотворение передает эмоциональный предел переживания, это тоже роднит их с балладами, приближает к лирическим балладам с ослабленным действием.

«Баллада прокаженного» («Балада на прокажения») состоит из трех частей: первая — монолог-жалоба жалкого и больного человека на свое несчастье и одиночество, вторая часть — внутренний монолог героя («УГАСНИ, душа, как огонь, покинутый в ночи» — «УГАСНИ ти, душа, като огън, оставен в нощта»), насыщенный лиризмом и страданием, и третья часть — тоже внутренний монолог, но напряженный, отчаянный призыв смерти.

«Баллада слепой» («Балада на сляпата») — обращение лирического героя к слепой женщине. Спокойствию ее внешнего облика поэт противопоставляет трагическое напряжение страдающей души и драматически раскрывает конфликт произведения. Следует отметить, что здесь используется не столько балладный, сколько новеллистический подход.

«Баллада бездомных» («Балада на бездомните») (о ней упоминает Л. Стаматов в приведенном ранее высказывании) — вновь триптих: первая часть — краткая интродукция, в которой повествуется о жизни бродяг, вторая — лирический монолог автора («О, ГОРОД, спрячь их в безднах мрака» — «О, ГРАД, укрой ги в бездните на мрака»), а третья часть содержит призыв уничтожить города («ТЪИ ИДЕШЬ вновь по своему вечному пути, на котором, как кровь, трава светится» — «ТИ ИДЕШ пак по своя вечен пъг, из който като кръв тревата свети»). В «Балладе бездомных» пессимизм явственно перерастает в социальный протест (хотя протест ощущается во всех стихотворениях цикла), более того им обусловлен подтекстовый балладный конфликт: протестом прокаженных (т. е. отверженных), протестом слепых, больных, бездомных, протестом доведенных до отчаяния самоубийц.

Пессимизмом проникнута «Баллада самоубийцы» («Балада на самоубиеца»). Первые две части написаны как обращение сверхъестественной силы к герою, который несет в себе «утонувший мир безнадежности, звуков, снов» («един потънал свят от безнадежност, от звукове, от сънища и хлад»), с призывом ринуться в пропасть навстречу вечности. Третья часть — горестное разочарование погибшего в смерти и обвинение Всевышнему («УБИЛА меня твоя ненависть» — «УБИ ме твоята омраза»), и покорность.

Уродству жизни поэт противопоставляет нравственную силу души человека. Примером может служить стихотворение «Ребенок

лежал...» (Детето лежеше...»). Это своеобразная баллада-притча, в подтексте которой четко формулируется нравственная позиция автора. Подобно балладе «Каин», в ней можно выделить две относительно самостоятельные части, хотя стихотворение состоит из двух строф (двух стихов). В каждой части балладный конфликт сгущается до схемы. Мастерство поэта, глубина затронутой им нравственной проблемы и живое участие в судьбе героини слились воедино в двух эмоциональных всплесках (по количеству строф), отразивших поэтическое осмысление человеческой трагедии.

Стихийное бунтарство «Баллад нищих», направленное против «городской» цивилизации, дополняется идилличностью цикла «Подслушанные песни» («Подслушани песни»), написанного по мотивам народной поэзии. Имитируя фольклорную балладу, А. Разцветников смягчает лиризмом остроту балладных конфликтов и передает в «малых формах» драматизм интимных переживаний («Капна капка...»; «Заспало в юначе...»).

Произведения А. Разцветникова, написанные в 30-е годы, подтверждают действие тенденции лиризации и образования жанровых модификаций в балладном жанре. Примером могут служить «Баллады нищих». В балладах или балладных фрагментах произведений этого цикла воплощение конфликта указывает на их тяготение к лирической разновидности.

Они основываются на монологах: авторских, внутренних монологах персонажей, разнообразных монологах-обращениях, что характеризует не только лирические баллады, но и литературный процесс 20–30-х гг. в целом. Жанровыми модификациями являются также баллада-притча «Ребенок лежал...» и созданные по фольклорным мотивам стихотворения из цикла «Подслушанные песни». В творчестве А. Разцветникова проявляется закономерность проникновения социальной проблематики в балладный жанр, живая связь с фольклорной традицией, вера в нравственную силу человека.

«Городской» теме посвятил несколько баллад Сл. Красински (р. 1908 г.). В болгарскую поэзию Сл. Красински вступает в 20-е годы. Мировоззрение поэта формировалось под влиянием прогрессивных демократических идей. Глубокий след в его душе оставило Сентябрьское восстание 1923 г.

Поэт отзывается на трагические события лирическими стихотворениями, в которых ясно формулирует свою гражданскую позицию:

*В тези ноци с пожара над сградите,
в тишината червена до кръв
има нещо и страшно и радостно,
нещо светло пред тяхната смърт.*

*И да плиска нощта над убитите,
и над мен своите черни води —
аз ще бдя цяла нощ с карабината
под червения дъжд от звезди!*
[353]

*В эти ночи с пожарами над
домами, в красной и кровавой
тишине есть что-то страшное
и радостное, что-то светлое перед
смертью.*

*И пусть плещется ночь над
убитыми, и надо мной ее
черная вода — я простою всю ночь
с карабином под красным звездным
дождем!*

(Подстрочный перевод)

Историческое значение Сентябрьского восстания в судьбе болгарского народа Сл. Красински обобщает в драматической поэме «Белые ночи» («Бели ноци»). В 1932 г. выходит сборник его стихотворений «Весенний гость» («Пролетен гост») [354], в котором представлена гражданская, интимная, медитативная лирика. Автор переживает происходящие события заново. Возвращаясь к прошлому, возвеличивает революционные выступления трудящихся. Оценка Сентябрьского восстания дана в программном стихотворении «Болгария» («България»):

*и дори твоя кървав разгром ми се
струваше страшно велик.*

[355]

*и даже твой кровавый разгром
мне казался страшно великим.*

(Подстрочный перевод)

Лирический герой стихотворений сборника «Весенний гость» скорбит о безвозвратно ушедших молодых жизнях. В одном из них он замечает:

*Виж как пусто без тях е полето
и как пуст е без тях и светът.*

*Смотри, как опустело без них
поле и как опустел без них мир.*

(Подстрочный перевод)

От скорби и отчаяния поэт в поисках своего места в жизни приходит к выводу:

*и нямам книжка на партиец,
но имам същата душа.*

*у меня нет партийного билета,
но в душе я такой же.*

(Подстрочный перевод)

Сл. Красински — обладатель разностороннего дарования. Он писал не только лирические стихотворения, но и поэмы, рассказы, сказки для детей, драматические произведения. Своеобразие

творческих возможностей — одна из причин несомненного успеха поэта в создании сюжетных стихотворений драматического содержания, повествующих о маленьких трагедиях больших городов. Поэтическая душа открыта добру и свету, но вокруг мрак тесных городов, беспросветная жизнь, нужда и голод. И в интимной лирике Сл. Красинского тоска, любовное томление отражают прежде всего стремление человека к прекрасному. Особенно осязаем идеал поэта в небольших медитативных балладных стихотворениях из цикла «По Софийским улицам» («По Софийските улици») сборника «Весенний гость» («Пролетен гост»). Одно из них Сл. Красински назвал «Моя баллада» («Моята балада»). В стихотворении рассказывается об одиноком скитальце, который в поисках ночлега забрел в холодный нежилой барак, где нашла себе приют бездомная собака. Два одинаково ненужные существа, выброшенные большим городом, одинаково несчастливы. Человек, пожалуй, больше, — говорит автор:

*Ако твоя господар зажали
като види как се скитааш ти,
знай за мен и брата ми едва ли
стрък от нежна скръб ще*

запретти.

*Если твой хозяин сжалится,
когда увидит, как ты
скитаешься, знай, что по
отношению ко мне*

и моему брату не проблеснет

сочувствие.

(Подстрочный перевод)

Повествование ведется от первого лица. Лирический герой излагает и вместе с тем представляет событие. Монолог-обращение используется как драматургический элемент и занимает основную часть стихотворения. Это произведение, несмотря на незначительность описываемого события, заслуживает внимания своим гуманистическим содержанием. В нем утверждается неискоренимость человечности, которая сама по себе таит угрозу бездушному обществу капитала. Здесь нет явного противоборства сил. Мужество остаться человеком в мире прагматических отношений — подтекст в решении балладного конфликта. Поэт представляет только страдавшую сторону невидимого противоборства. Бесчеловечность реализуется в действии в другой балладе, по тематике и в исходной авторской позиции близкой к предыдущей. Эта баллада составляет основу (первая, вторая и последняя, седьмая, строфы лирического стихотворения «В этот вечер незаметно...» («Тая вечер неусетно...»). Сюжет баллады: в зимний вечер во время ослепительного снегопада, когда

*Сняг валеше, сякаш чистотата
падаше от самото небе*

(1-я строфа)

на городскую площадь забрела сельская собака. Собака подала голос, пришел стражник и выстрелом из ружья убил ее (содержание 1-й и 2-й строфы). Проезжавшая мимо подвода остановилась, человек подобрал мертвое животное, бросил на подводу, и ничто не напоминает больше о случившемся. Продолжает падать снег:

*Сняг валеше, сякаш чистотата
падаше от самото небе*

(1-я строфа)

Повторение стихов в первой и финальной строфе наводит на размышления о неизмеримой ценности жизни. Баллада, условно выделяемая из стихотворения, необыкновенно выразительна и предельно лаконична (12 стихов). Действие, однозначное и прямолинейное, выражено двумя фразами:

*На площада селско куче спре
и зави. Дойде стражар и гръмна,
и смеси се кръв и тѣжен рев...*

*Снег шел, словно сама чистота
опускалась на землю*

(Подстрочный перевод),

*Снег шел, словно сама чистота
опускалась на землю*

(Подстрочный перевод)

*На площади остановилась деревенская собака и завыла.
Пришел стражник и застрелил ее, и смешалась кровь
с предсмертным ревом.*

(Подстрочный перевод)

Изображено реальное столкновение и трагическая развязка. Психологический подтекст действия возникает из обрамления, в котором балладный конфликт обретает эмоциональную вершину. Это бесстрастная чистота и ослепительная белизна падающего снега, контрастирующая с «темной улицей», контраст холодной красоты снега и пролившейся «теплой крови». Баллада дополняется лирическим монологом героя, обращенным к случайной жертве произвола. Автор защищает бесправных, которых можно убить без видимой на то причины:

*за живота — груб като ботуш
ний сме чужди, чуждо е сърцето.*

*Для жизни грубой, как сапог,
чужие мы с тобой, чужда
и сердечность.*

(Подстрочный перевод)

В конфликте баллады отражается общественная ситуация, протест против жизни, допускающей, чтобы человеческая судьба сводилась к собачьей доле. Это сравнение позволяет увидеть

истинное лицо бессердечности, с которой можно совладать, только изменив саму жизнь:

*А света — не е виновен той.
Ний сме днес виновните със тебе,
че живеем само с чист възторг,
който днес и капка непотребен...*

*А мир — он не виноват.
Мы с тобою виновны, что живеем
только чистым восторгом,
который теперь ни капельки не
нужен...*

(Подстрочный перевод)

В ироническом самообвинении — вызов системе зла и насилия. Жанровую специфику стихотворения определяет единство баллады и лирического стихотворения. Социально значимые обобщения достигаются поэтом в лирическом отступлении, которое основывается на балладе, но не в самой балладе.

Мечты и действительность — конфликт балладного стихотворения Сл. Красинского «Улица Смортаг». Встречаются здесь знакомые образы — символы городской цивилизации («темная улица — тоннель бесконечный» и стражник). Лирический герой признается, что, проходя ночью по софийским улицам, он всегда останавливается в тени одного дома, чтобы заглянуть в одно-единственное окно, за которым сидит прекрасная девушка:

*...във стаята на втория етаж,
едно момиче с книга във ръцете
седи понявга чак до сутринта.*

*...в комнате на втором этаже
девушка с книгой в руках сидит
иногда до самого утра.*

(Подстрочный перевод)

Герой мечтает о том, что девушка, читая поэму, подумает о бедном поэте, о нем самом. Она, как бы услышав его мысли, открывает окно, но не замечает юношу:

*И нявга, сякаш стѣпките му чула,
прозореца отваря тя за миг,
но чува само вятѣра как брули
дърветата из нощните тъми.*

*И иногда, словно услышав его
шаги, окно открывает она на
мгновение, но слышит только, как
ветер срывает листья с деревьев
в ночной тьме.*

(Подстрочный перевод)

Затворив окно, девушка еще долго смотрит на улицу, а бедный поэт, продолжая думать о ней, о своей бедности уходит в мрак ночи.

В 30-е гг. образование жанровых модификаций продолжает затрагивать баллады. В то же время проникновение балладных

элементов в другие жанры обуславливает реалистическую направленность произведений. В поэзии этих лет особенно наглядно проявляется влияние баллады на поэму. Примером может служить лирическая поэма Д. Габе «Лунатичка» (1933 г.) [356], задуманная поэтессой в начале 20-х гг. [357]. Поэтом в ней сочетаются признаки, характерные для литературного процесса и 20-х, и 30-х гг.

Д. Габе (р. 1888 г.) — представительница прогрессивной, демократической интеллигенции. В трудные межвоенные десятилетия поэтесса не остается безразличной к политическим бесчинствам в стране, к страданиям болгарского народа. Поиски правды и справедливости неизбежно ведут к постановке общественных проблем. В этом плане несомненный интерес представляет поэма «Лунатичка».

Поэма написана сплошным текстом, в котором можно выделить восемь сюжетных фрагментов (в первом издании — шесть). Фрагмент лежит в ее основе, но автор связывает их в целостное и стройное повествование образом Лунатички. Присутствие фантастического в образе героини расковывает повествование от достоверности факта, представляет реальностью тяжелый сон. Но сон — порождение сознания, а поэтесса изображает живую реальность и, чтобы читатель смог увидеть мир ее глазами, дает ему в спутницы вездесущую тень — Лунатичку.

Путь Лунатички начинается на улицах Софии. Она смотрит на купола храма — памятника Александра Невского, проходит по улице Пиротской и останавливается возле здания тюрьмы. Начинается первый балладный фрагмент поэмы, вставная баллада. Напряженный диалог между заключенным юношей и Лунатичкой, в котором юноша просит героиню освободить его из тюрьмы, позволяет драматургически выразить внутреннее переживание узника: жажду свободы, тоску по свободе, надежду на освобождение. Эта маленькая драма опирается на фантастический образ Лунатички. Сначала юноша видит в ней только свободу:

— «О, Свобода!»	— «О, свобода!»
— Не съм!	— Это не я!
— Дойде ли, най-подир!	— Пришла ли, наконец!

(Подстрочный перевод)

Переплетение реального и фантастического в образе героини обуславливает двойственность восприятия на протяжении всей

поэмы. В рассматриваемом эпизоде персонификация ожидаемой свободы — Лунатичка — выступает и как реальный действующий персонаж, отсюда правдоподобность фантастического диалога:

— «О, Свобода!»	— «О, свобода!»
— Не съм!	— Это не я!
— Дойде ли, най-подир!	— Пришла ли, наконец!
— Но аз не съм!	— Но ведь это не я!
— О, отвори!	— О, открой мне.
— Не мога,	— Не могу,
— аз съм лунатичка!	— я лунатичка!
— О, отвори ми, ти жена,	— О, открой мне, женщина,
ти птичка, ти светулка,	птичка, светлячок,
ти паднал лъч на моето прозраче	упавший на мое окошко луч,
ти отвори, защото сам не мога...	открой, потому что сам
— Ще съмне утре и ще ти	я не могу...
отворят!	— Придет рассвет, и тебе от-
	кроют!

(Подстрочный перевод)

Внешний драматизм диалога заключается в том, что образ героини неоднозначен и набор шаблонных сравнений приобретает неожиданную свежесть в контексте, так как отражается возможность фантастических превращений героини в восприятии ее образа. Изменчивость героини легко мотивировать: она сейчас бесплотна, существо ее спит, только душа бодрствует, душа — лунатичка. Внутренний конфликт драматической баллады заключается во встрече двух душ, двух стремлений: томящегося по свободе и жаждущего оказать помощь. Но они расходятся в ожидании своего часа («Придет рассвет и тебе откроют!» — «Ще съмне утре и ще ти отворят!»). Внутренний конфликт и придает значимость и гражданское звучание эпизоду.

В поэме, как заметил И. Сарандев, «автор одновременно наблюдает и за тремя эмоционально-смысловыми уровнями: повествователя, лунатички и ретроспективного, которое не всегда персонально связано с поступками героини. Сложность в градации уровней однако постигнута в совершенстве, переходы от одного сюжетного момента к другому происходят естественно, непринужденно и усиливают ощущение идейно-эмоциональной и структурной монолитности поэмы» [357]. Исследователь точно определяет уровни повествования, но не рассматривает их функционирование в поэме. В то время как временные планы

чередуются в определенной закономерности. После фантастической встречи с узником следует воспоминание-размышление о Марицком костеле в Кракове. Оно обрывается внезапно, так как Лунатичка, услышав звук выстрела, спешит к месту происшествия. Она первая видит в окне верхнего этажа погибшую от пули юную девушку, спускается вниз, стуком в окно будит мать девушки, а светом своих пальцев указывает ей дорогу в комнату мертвой. Этот трагический случай не получает никакого объяснения и фабулярного развития. Его роль — эмоциональный стресс. Ход мысли прерывается и обретает новое направление. Снова ретроспекция. Сцена в шахте передается с документальной точностью («это было в Пернике, под землей» — «то беше в Перник, под земята»)³³ и служит подтверждением проникновения в поэзию 30-х гг. элементов репортажа. Действие развивается в двух мизансценах. Персонажи первой — шахтеры. Вторая мизансцена представляет ужасающую картину гибели рабочих лошадей в шахте. Чередование фантастических эпизодов с реальными воспоминаниями, сливающихся воедино в эпизоде гибели лошадей. Повествование начинается словами: «Это был... мой черный сон, сквозь этот сон я шла с открытыми глазами» (подстрочный перевод) («то беше... моя черен сън, с отворени очи вървах през него»). Так осуществляется психологическая настройка на восприятие трагедии, автор достигает сильного эмоционального эффекта посредством предварительного воздействия на восприятие. Эпизод построен по балладному принципу и может быть рассмотрен вне повествования о труде и тяжелых условиях работы шахтеров. Однако вводный фрагмент создает у читателя впечатление об угнетающей обстановке в шахте, о беспросветном существовании людей, о ежеминутной опасности, угрожающей жизни рабочих, судьба которых безразлична обществу. Недаром шахтеры дают подписку:

<p><i>Тук не се влиза просто като в дом, тук подписа си слагааш: каквото и да стане, не ще е ничия вината...</i></p>	<p><i>Сюда не входят просто, как в дом, здесь дают подписку: во всем, что ни случится, нет ничьей вины...</i></p>
--	---

(Подстрочный перевод)

³³ В 1-м издании: «Это было внизу, под землей» («то беше долу, под земята»).

В этих стихах зарождение балладного конфликта. Вершина конфликта баллады — в смерти 18 рабочих лошадей. Подобно предыдущей балладе, действие начинается диалогом, причем на фантастичность этого диалога автор настраивает с первых слов:

<p><i>Когато ме погледнаха с очите на нощта, конете рекоха: — Толкова отдавна във тез подземия сме снети, че слънцето не можем да си спомним!</i></p>	<p><i>Посмотрев на меня глазами ночи, лошади сказали: — Мы так давно закрыты в этом подземелье, что не мо- жем вспомнить солнце!</i></p>
---	--

(Подстрочный перевод)

и т. д.

Как видно из приведенного отрывка, в начале баллады — невероятное событие: лошади заговорили на человеческом языке. А следующая реплика героини не только не освобождает рассказ от фантастических элементов, но усиливает их звучание предшествующим реплике комментарием:

<p><i>А щом фосфоресираха ръцете ми, извикаха: — Недей ни слънцето напомня, от мъка ще умреме, защото сме на доживот затворени!</i></p>	<p><i>Поскольку мои руки фосфоресци- ровали, лошади закричали: — Не напоминай нам о солнце, умрем от тоски, потому что мы обречены на пожизненное заточение!</i></p>
---	--

(Подстрочный перевод)

Дальнейшее развитие повествования происходит чередованием коротких реплик:

<p><i>Защо ви са очи тогава? лишни са ни...</i></p>	<p><i>Зачем тогда глаза вам? Не нужны нам...</i></p>
---	--

(Подстрочный перевод)

и т. д.

В них открывается неприглядная картина существования животных, которые лишены света, звуков, всю жизнь находятся в подземелье и только прислушиваются к шипенью газа, угрожающего взорвать забой.

Фантастическая часть прерывается сообщением о том, что груженная вагонетка сорвалась и летит прямо на лошадей. Объективность констатации факта выделяется использованием неопределенно-личных форм выражения действия:

*Стряха се ръцете и прекръстиха
— Тичайте, конете!*

*Остановились руки и перекре-
стились.
— Бегите, лошади!*

(Подстрочный перевод)

В следующей, финальной, строфе изображены лошади в мгновения, секунды перед смертью:

*А конете чакаха в тунела,
сверли си главите едни в други,
неподвижни, кротки, примирени,
чакаха чудовищния удар,
който за секунда да отнеме
черното от мътния им поглед
и да блесне за секунда слънце
в спомена на някакво детинство,
смачкано с изтеклия им мозък...*

*А лошади ждали в тунеле,
прижавши головы друг к дружке,
неподвижные, кроткие, смирен-
ные, ждали чудовищного удара,
который через секунду заберет
черноту из их мутного взгляда,
и чтобы проблеснуло на секунду
солнце в воспоминании детства,
раздавленном в их вытекших
мозгах...*

(Подстрочный перевод)

Последние стихи запечатлели воображаемую героиней смерть животных и служат соединением с предыдущим эпизодом, переходом-возвращением к сцене, представляющей труд шахтеров. Баллада о гибели лошадей — своеобразное «повторение с нарастанием» этого эпизода. Ее конфликт разрастается до обобщений социального уровня. Переплетение реального и фантастического в двух взаимосвязанных эпизодах выявляет сущность капиталистической эксплуатации, при которой люди, как и животные, приравнены к орудиям труда, используемым на благо процветания имущих. Через балладный конфликт второго эпизода обобщается и резюмируется содержание первого. Д. Габе бросает вызов и обвинение обществу социальной несправедливости:

*Какъв е тоя свят
и кой го тъй нарежда!*

*Какой же этот мир
и кто его так устроил!*

(Подстрочный перевод)

Для большей устойчивости параллели между условиями жизни рабочих и животных поэтесса вводит в текст воображаемый диалог с рабочими лошадьми, а людей заставляет молчать, не слышать, не реагировать на обращения, опредмечивает их через сравнение:

*а задълбаха
като два живи гвоздеа,
забити във стената³⁴.*

*и забили,
словно два живых гвоздя,
в стену.*

(Подстрочный перевод)

Создается внутреннее единство эпизода. Вставная баллада в поэме, кроме самостоятельного значения, способствует переосмыслению предыдущего повествования. Рассмотренные фрагменты показывают, как осуществляется в поэме «Лунатичка» внутренняя связь частей, обеспечивающая монолитность произведения. Дальнейшее развитие действия происходит в смене реалистически представленных сцен-картин. Характерно, что героиня постепенно обретает «земные» свойства. В поэме больше не встречается определение «лунатичка» (героиня говорит о себе: «...и аз съм скитница отново»), исчезают ее мифическая сила и фантастические атрибуты. Теперь она только невольный свидетель, как путник, заглянувший в чужое окно.

Заключительный эпизод возвращает читателя к образу лунатички. Показано умирание больного старца. Вместе с ним умирает в героине лунатичка и освобождается живая женщина. Вот почему появление Лунатички не активизирует фантастический элемент, а обращает его в поэтическую метафору:

*Видях как месеца в прозореца
му свети
и как измъква болното сърце
и тие сока му като на цвете.*

*Я видела, как месяц светил
в его окно и как вытягивал
больное сердце, и пил из него сок,
как из цветка.*

.....
*Старецът умря. И аз видях
и дишането си със неговото*

.....
*Старик умер.
И я это видела, и мое дыхание
остановилось вместе с его.*

спрях.

(Подстрочный перевод)

Лунатички больше нет. И хотя новый день начинается с ночи («Начинается этот день с ночи!» — «Започва тоя ден със нощ!»), он преодолевает ночной мрак, а героиня оживает («кровь в моих жилах пробуждается, и я — живая, живая, живая...» — «кръвта във

³⁴ Экспрессивность этого образа усиливается при сопоставлении с аналогичным сравнением из известного стихотворения Н. С. Тихонова «Баллада о гвоздях» о героизме защитников Октябрьской революции, погибших в гражданской войне.

жилите ми се пробужда, и аз съм жива, жива, жива...»), спешит на встречу солнцу:

*Утро, ида!
Слънце, ида!*

*Утро, я иду!
Солнце, я иду!*

(Подстрочный перевод)

Таков оптимистический финал поэмы: сколь ни беспросветна ночь, день сменит ее. Д. Габе призывает читателя занять активную жизненную позицию. «Лунатичка» — одно из первых несомненных достижений поэтессы в овладении социальной проблематикой. Давая высокую оценку поэме, автор «Книги о Доре Габе» И. Сарандев замечает, что поэмы, вошедшие в книгу «Лунатичка», являются «доказательством честности ее усилий и общественно-гражданской позиции в то десятилетие» [357]. Вместе с тем он указывает на недостатки поэмы, такие как «абстрактная гуманность, отсутствие точного социального адреса» [358]. И. Сарандев пишет, что в поэме героиня «сделала шаг вперед — ...она открыла социальную неправду и нерациональное устройство общества, но не изменила своей склонности к философским рефлексиям. Поэтому в поэме социальные картины, которые в отдельных местах перерастают в изобличительную критику, сливаются с абстрактно-символическими изображениями. Социальная пассивность героини, ее бунт, ее протест были отзвуком сложных, но неминуемых процессов, начавшихся в нашем обществе в тридцатые годы» [359]. Нельзя безоговорочно согласиться с утверждением критика, что «отсутствие точного социального адреса», которое он связывает со склонностью поэтессы к философским рефлексиям, доказывает отсутствие четкой идейной позиции у Д. Габе и выражает колебания или сомнения человека, стоящего на распутье. Вызывает сомнение категоричность высказывания о том, что у поэтессы «сострадание и протест не являются социально дифференцированными» [358]. В подтверждение своего мнения автор книги приводит эпизод встречи героини поэмы с заключенными тюрьмы. Анализ этого эпизода и служит одним из обоснований «абстрактно-гуманной позиции» [358] автора поэмы «Лунатичка». Если принять во внимание обстановку политического террора в Болгарии 20-30-х гг. и демократическую направленность поэмы, нетрудно в романтическом образе прекрасного юноши, заключенного в тюрьму (в глазах которого горит огонь, а от голоса — пробегает дрожь — «с очи, в които пламъци горят, със глас,

от който тръпки пропълзват») [360], угадать одного из безымянных героев борьбы за свободу. Не случайно героиня обещает ему:

Ще съмне утре и ще ти отворят. Придет расцвет, и тебе откроят.
[361] (Подстрочный перевод)

В этих стихах — надежда на близкое торжество свободы.

Социальная заангажированность поэтессы явственно проступает в другом эпизоде поэмы — встречи с шахтерами. Д. Габе воистину воспекает героизм труда людей, добывающих «черные бриллианты», превращенных в «живые гвозди», живьем закопанных. Вся их надежда устремлена на то, чтобы выжить («Храни нас, боже, под землей, а наверху — матерей, жен и детей» — «Пази ни, боже, под земята, а горе майките, жените и децата»). Шахтеры не реагируют ни на попытки героини разделить с ними их тяжелый труд, ни на ее уход («На мое прощание не ответили» — «Не ми отвърнаха за сбогом»). Осознание героиней абсурдности своей помощи шахтерам («лопата тяжела для моих рук» — «копачката е тежка за ръцете ми») И. Сарандев считает «самой высокой точкой в гражданском и политическом самосознании героини» и заключает: «...вот почему протест является пассивным, платоническим протестом, требующим больше гуманности» [362]. Однако позиция героини может быть рассмотрена как протест против фальши и неэффективности полумер, предлагаемых в гуманных целях для облегчения труда. Именно поэтому шахтеры даже не заметили героини и ее тщетных усилий помочь им. Поэтесса проводит мысль о бесполезности частичных улучшений, о необходимости коренных изменений в труде и жизни рабочих. Эта мысль заключена в двух других эпизодах [363], не вошедших в первое издание поэмы «Лунатичка». Поэтесса показывает жизнь бедной женщины, которая в ущерб собственному ребенку вынуждена наниматься кормилицей в богатую семью, представляет в характерных деталях жизнь большой семьи рабочего, бедняков, которые выбиваются из сил, чтобы не умереть от нужды. Утверждение жизненной силы противостоит в ее поэме социальному пессимизму. Д. Габе поддерживает в своих героях стремление угнетенных к лучшему будущему. Это и заточенный юноша, не перестающий мечтать о свободе, и молодые сыновья рабочего, «которые работают допоздна, а до зари читают» («които работят до късно, а до зари четат»). Поэтому нельзя говорить об абстрактном характере гуманизма Д. Габе. В поэме «Лунатичка» ее симпатии обретают социальную определенность и классовую

направленность, индивидуальный характер и стиль поэтессы отмечен не только «склонностью к философским рефлексиям», но и стремлением отобразить множественность направлений нравственных поисков, запечатлеть неуловимые движения мысли и осязаемость чувства. Д. Габе избегает готовых формулировок, она только вызывает у читателя сопереживание и нацеливает ход его мысли. П. Зарев пишет о чрезмерной субъективизации стихотворений. Тем не менее в поэме четко отделяется объективное изложение от личностного восприятия. Этому способствует своеобразное воплощение образа героини, которая одновременно является и повествователем. Это женщина-лунатичка, женщина-призрак. Живость и реальность земного существа в ней борются с холодной мертвенностью лунного света, околдовавшего ее. Она не может, физически лишена возможности действовать, вмешиваться в человеческую жизнь. Влекомая Луной, она только созерцает картины, освещаемые лунным лучом. Но это живая женщина, которая дышит, чувствует, вспоминает и страдает. Фантастический образ героини поэмы дает возможность коснуться невидимых сторон человеческой жизни, истоков существования: жизни, смерти, добра, зла, гуманности, справедливости. Именно коснуться, приоткрыть, а не показать, раскрыть, объяснить. Поэтесса обращается к балладной недосказанности и немотивированности в построении сюжетной линии поэмы, а также к символической образности, адекватной пластическому и музыкальному образу поэмы в целом.

В произведении важную роль играет символистическая поэтика, которая находит отражение в центральном образе. Автор изображает фосфоресцирующие руки, светящиеся белые пальцы женщины-лунатички, называет ее «белоглазой тенью» («белоока сянка»). Встречаются и другие атрибуты символистической поэзии: часы бьют полночь, Месяц подает таинственные знаки, в полуночном странствии героиню сопровождают укрощенные ею животные:

<i>И седнаха до мене псетата, и аз седях на камька и осем погледа замислени ме пазиха.</i>	<i>И сели возле меня собаки, и я сидела на камне, и восемь задумавшихся взглядов меня охраняли.</i>
--	---

(Подстрочный перевод)

Используются усложненные символистические образы:

<i>Сенки падаха на плодове от нещата</i>	<i>Тени падали на плоды от реалий</i>
--	---

<i>и замагьосани лежаха Разплитай ме от свойта синя мрежа о, ноц...</i>	<i>и зачарованные лежали Выпутай меня из своей синей сети о, ночь...</i>
---	--

(Подстрочный перевод)

Создаются ассоциативные образы (женщина-свобода), ассоциативные связи, например, в сцене смерти старика:

<i>Видях как месеца в прозореца му свети и как измькьва и пие сока му като на цвете Удари градският часовник четири. Затвори някой двете порти на погледа последен, а други две, за други свят створи...</i>	<i>Я видела, как месяц светил в его окно и как вытягивал больное сердце, и пил из него сок, как из цветка. Пробили городские часы четыре. Кто-то закрыл два окошка последнего взгляда, а другие два открыл к иному миру...</i>
--	--

(Подстрочный перевод)

Символы в поэме не самоцель. В них отражается художественное восприятие вполне однозначного идейного построения.

Важно отметить, что балладные фрагменты наиболее драматичны в поэме. В них находят выражение общественные позиции Д. Габе, с особой силой проявляется социальная направленность произведения. Решенная в балладном жанре сцена, представляющая труд в шахте, является кульминационной вершиной в цепи фрагментов, границей, переходом к реалистическому по содержанию повествованию³⁵. По значению вставных баллад поэма «Лунатичка» может сравниться с поэмой Г. Милева «Сентябрь» и служит еще одним подтверждением жизненности единства лирической поэмы и баллады.

Социальные конфликты в жизни города — проблематика балладных стихотворений М. Грубешлиевой (1900–1970 гг.)³⁶. Давая общую оценку творчества М. Грубешлиевой 30-х лет, следует отметить ярко социальный характер ее произведений, близких к пролетарской поэзии. Поэтесса утверждает будущее трудящихся, красоту человеческого труда, но больше всего в ее стихотворениях

³⁵ О реализме можно говорить лишь условно, учитывая подтекст романтического, с сильным влиянием символистических элементов, произведения.

³⁶ Балладные стихотворения М. Грубешлиевой, написанные в 30-е годы, входят в сборники «Стрелы» («Стрели», 1936 г.) [365] и «Мост» (1937 г.) [366].

звучит обличение уродливой действительности, ханжеской морали и буржуазных ценностей. Показательны в этом отношении названия стихотворений: «Глухая улица» («Глухата улица»), «Два мира» («Два свята»), «Действительность» («Действителност»), «Гротеск» («Гротеска») и др. В них обличение капиталистической системы перерастает в классовый протест.

М. Грубешлиева не только поэтесса. Она обращалась к различным жанрам литературы (писала рассказы, повести, стихотворения для детей и роман для юношества, поэмы, сказки по народным мотивам, пьесы и репортажи, романы), занималась художественными переводами поэзии и прозы.

В поэзии М. Грубешлиевой балладе не отводится значительной роли, а название «баллада» впервые встречается в цикле стихотворений, созданных после 1945 г. («Баллада о матери» — «Баллада за майката») [364]. Тем не менее в ее творчестве 20–30-х гг. появляются балладные произведения, в которых отражается новая тенденция развития болгарской литературы в рассматриваемый период. Они проникнуты большой человечностью, стремлением передать истинный и высокий смысл жизненных трагедий «маленьких» людей, показать за обыденной жизненной ситуацией сложную судьбу и характер персонажа.

Наиболее ярко балладные признаки выражены в стихотворениях М. Грубешлиевой «Глухая улица» [367], «Гротеск» [368] и стихотворении «Пасха» («Великден») [369]. Герои всех трех стихотворений обездоленные люди: ребенок («Гротеск»), рабочий со стройки («Глухая улица»), голодный безработный («Пасха»). Несмотря на то, что ситуации различны, действующих лиц объединяет одна судьба: в мире буржуазной действительности для них нет места, они лишние люди, люди без будущего. Незаметна их жизнь, непримечателен ни для кого и их уход из жизни. Они становятся объектом общественного внимания только в том случае, если вольно или невольно угрожают спокойствию, основанному на неизбежности и всеобщем преклонении перед частной собственностью. Общество капитала — беспощадно. Оно поднимает против обесценившегося и униженного существа весь свой арсенал защиты.

Стихотворение «Глухая улица» повествует о трагической смерти рабочего, упавшего с лесов и разбившегося насмерть. Поэтесса набрасывает штрихами несколько сцен, в которых сосредоточен балладный конфликт. В нем заключено не только столкновение жизни и смерти, но также сил добра и зла, через различные нюансы

и переходы в характерах отдельных людей отражаются законы общества и общественная мораль. Кульминационный момент происшествия (гибель рабочего) остается за текстом, но он послужил завязкой балладного конфликта. Событие произошло до начала повествования. Автор показывает финальные сцены: безжизненное тело рабочего, который и после смерти не расстался со своими рабочими инструментами:

*Все още стиска ледната ръка
парче от четка, а до него кофата
разкривена забита е в калта.*

[370]

*Все още сжимает ледяная рука
обломок щетки, а возле него ведро,
искривленное, вмятое в грязь.*

(Подстрочный перевод)

А под тем же деревом, не замечая труп, влюбленные «цитируют песни Генриха Гейне» («цитирует песните на Хайнрих Хайне») и уходят, так и не обратив внимания на погибшего («проходит мимо пара беззаботно» — «нататък отминава двойката нехайно»). Напротив — шумная жизнь кафе, «проходят равнодушно прохожие» («минават равнодушно минавачите»), с соседнего балкона третий раз взбудораженная госпожа шепчет скорбно: «Какая судьба!» («Каква съдба!»). Полицейский пять часов ожидает следователя — нужен протокол. Следователя все нет. Поэтесса предлагает задуматься: «Но почему же труп лежит и ждет?» («Ала защо трупът лежи и чака?»). Вопрос, заключенный в балладном конфликте «Глухая улица», — вопрос о ненужной человеческой жизни. Никто из окружающих не переживает горя потери живого человека (разве жена погибшего?). Он представлял интерес только как источник труда. Эта мысль акцентируется в изображении будней рабочего:

*А вчера още тичаше по скелята...
Нахлутил бе над челото каскета си
и пееше със пълен гръден глас.*

[370]

*Вчера еще он бегал по лесам,
надвинув на лоб фуражку,
и пел во весь голос.*

(Подстрочный перевод)

Осталось неизвестным, «успел ли он подвести итог своей собачьей жизни» («успя да си направи равносметка на своя кучешки живот?»). Или умер в счастливом заблуждении. Его смерть не пробудила никого от равнодушия, а лишь принесла неприятные хлопоты. Не больше. Никому нет дела до несчастного случая, никто не ищет виновных, порядок вещей не нарушен. В отношении к факту гибели рабочего раскрываются господствующие в обществе отношения. Поэтому иронично звучит название цикла, включающего

стихотворение «Глухая улица», — «Цивилизация». Оно указывает на объект противоречий. В уродливых формах цивилизации надо искать причину абсурдной закономерности случившегося. В балладе разрешается конфликт между обществом и личностью, буржуазным обществом и обездоленным пролетариатом.

Социальное звучание балладный конфликт приобретает за счет распространения на подтекст, что свидетельствует о сильном лирическом компоненте в стихотворении. Однако лиризм не приобретает структурообразующую функцию, а ограничивается отклонениями от балладной сюжетной линии, которые создают философское обрамление произведению. Присутствие автора определяет эмоциональную атмосферу стихотворения и особенно заметно в лирических отступлениях. Симметричное их расположение по отношению к развитию балладной сюжетной линии способствует тому, что она не деформируется и не становится расплывчатой. И все же «Глухая улица» не является «чистой» балладой, поэтому и употреблено жанровое определение «балладное стихотворение». Здесь на балладу оказывает влияние лирическое стихотворение, но новый синтез не произошел, а объединение особенностей двух жанровых структур способствовало образованию одной из модификаций баллады.

Стихотворение «Гротеск» можно назвать балладой о детской мечте. Почему гротеск? В незначительном, на первый взгляд, событии автор передает всю остроту социальных противоречий в обществе «равных прав и возможностей», поэтому сцена из реальной жизни производит гротескное впечатление. Во взгляде голодного ребенка, устремленного на недоступные ему сладости, поэтесса сумела показать подлинное положение вещей в мире капитала, одним указующим жестом на гротескную реальность разоблачить демагогические лозунги буржуазной демократии.

Герой стихотворения — маленький труженик продавец газет. Пожилой господин, остановившийся у входа в кондитерскую, подзывает его, чтобы купить газету, затем заходит в помещение. А мальчик, замороженный ароматом и блестящими обертками сладостей, не сводит глаз с открывшихся ему сокровищ. Это кульминационный момент эпического повествования, он длится одно мгновение. Однако в нем сосредоточен балладный конфликт стихотворения. Из конфликта возникает вопрос: почему так должно быть? А событие развивается своим чередом. Продавец прогоняет незадачливого посетителя, и ребенок уходит, приободрив себя надеждой:

*Да стана някога голям,
ще купя хубаво брашно на мама
и ще и кажа да направи торта,
голяма като воденичен камък!*

[371]

*Когда-нибудь вырасту,
куплю хорошую муку для мамы
и скажу ей, чтобы испекла торт
такой большой, как мельничный
жернов!*

(Подстрочный перевод)

Проста и незамысловата мечта ребенка, лишённого обычных радостей детства. Особую значимость придает ей то обстоятельство, что мальчик работает. У него жизнь взрослого, с тяготами, заботами и обязанностями. Но ребенок остается ребенком, — говорит поэтесса. — И это прекрасно. Вера в торжество человечности придает ироничное звучание обрамляющей балладную зарисовку сентенции:

*Във този многолюден град
с еднакво право тъпчат беден
и богат.*

*В этом многолюдном городе
одинаково топчутся бедный
и богатый.*

[372]

(Подстрочный перевод)

Обрамление акцентирует гротескный характер изображенной ситуации, а сама сентенция обесмысливается рассказанным случаем. Поэтесса приходит к отрицанию через подтверждение, через сопоставление общего и частного раскрывает их внутреннее противоречие. Стихотворение по сути — сатира на буржуазное общество, а по жанровым особенностям близко как к балладе, так и к притче, и может быть определено как баллада-притча.

Балладой-притчей является стихотворение «Пасха». Во вступительных строфах описывается обстановка религиозного праздника в софийском соборе Александра Невского. Автор передает атмосферу праздничности, торжественности, которая исходит не только от события, но и от опьяняющей весны:

*Подухва вятърът капризно
и носи мириз на тамян
и на разцъфнали липи.*

[373]

*Повевае ветер капризно
и разносит запах ладана
и цветущих лип.*

(Подстрочный перевод)

Следует сцена, резко контрастная предыдущему повествованию: вдоль скамей понуро идет небритый мужчина, сопровождаемый блюстителем порядка. Его мученическое выражение лица напоминает лик иконы («с лице на мъченик от някоя икона»). Невольно в праздничной толпе возникает вопрос: убийца? («Убили е? — подръпна за ръкава една жена стражаря и го спря»).

Полицейский объясняет, что задержанный украл из пекарни пасхальный кулич и оправдывался, будто бы два дня не ел. Страж закона полон сознания собственной правоты тем более, что не хлеб украл голодный, а кулич. И оба продолжили свой путь. Вот так и не успел сказать женщине, похожей на мадонну («със образ на мадона»), что в пасхальную ночь в пекарнях выпекают только сдобные куличи. А праздник продолжался, праздновали воскресение того, кто, как со скорбной иронией говорит поэтесса:

<i>...с една и съща благод</i>	<i>...с одинаковой кротостью</i>
<i>проповядаше:</i>	<i>проповедовал:</i>
<i>«Любите друг друга».</i>	<i>«Любите друг друга».</i>
[374]	(Подстрочный перевод)

В этом небольшом по размеру произведении М. Грубешлиева продолжает свое обличение буржуазного общества, его нравственного несовершенства. Здесь же своеобразное воплощение получает протест против религиозного ханжества, проповедуемого буржуазным обществом. Не случайно портретные зарисовки персонажей создаются через аналогии с культовым искусством (лик мученика с иконы, образ мадонны). Автор вспоминает о прообразах героев религиозных мифов, притч и легенд, которые были реальными людьми, похожими на этих двух, случайно встретившихся в церкви. Поэтому должно быть понятно всем, что голодающий безработный не менее достоин человеческого сострадания, чем сам легендарный проповедник абстрактного гуманизма. Используется характерный для баллады как жанра прием «мнимо наивного толкования представляемых явлений жизни», тем самым усиливается обличительный тон произведения. Да, абстрактный гуманизм удобнее, легче, полностью отвечает потребностям обывателя, его «духовности». Совмещаются на первый взгляд несовместимые понятия: умиление от притчи с накормлением голодных Христа и презрение к голодающим, почитание заповеди о любви к ближнему и полнейшее безразличие к живым и конкретным «ближним». Несовместимое совмещается в ханжеской морали. Балладный конфликт, представляющий, с одной стороны, вора по неволе, а с другой — полицейского и толпу праздничных прихожан, в подтексте раздвигает этот конфликт в социальное противоречие, а обращение к Христовой заповеди в финале стихотворения («Любите друг друга») обобщает скрытую полемику, указывает на невозможность социального мира

между антагонистическими классами. Подобно предыдущему стихотворению, здесь рассказана история, под которую подводится сентенция. Причем оба повествования запечатлевают не единичный, а типичный случай и приближаются к притчам. Вместе с тем иронией преодолевается дидактический, назидательный характер сентенций, которые приобретают сатирическое звучание. Трагический акцент в обеих фабулах способствует балладному развитию сюжетных линий. Балладные стихотворения М. Грубешлиевой отличаются проникновенностью, искренностью чувства, нежностью, которая, однако, не переходит в сентиментальность. Важно отметить, что трагическое в поэзии М. Грубешлиевой направлено против пессимистического восприятия действительности.

Несмотря на различия в тематике и постановке проблем, рассмотренные произведения объединяет общее идейное содержание. В них утверждается человеческое достоинство труженика и, хотя не содержится призыва к революционной борьбе, показан путь осознания необходимости революционного переустройства существующего строя. Надежда на революционные преобразования определяет содержание творчества М. Грубешлиевой. В стихотворении «Завещание», написанном в период 1945–1948 гг., поэтесса признает:

<i>Най-скъпото, що имам на земята</i>	<i>Самое дорогое, что у меня есть</i>
<i>е в комунизма вярата ми свята!</i>	<i>на земле — это святая вера</i>
<i>Десетилетия живя, цъфта у мен</i>	<i>в коммунизм!</i>
<i>от младини до днешния ми ден.</i>	<i>Десятилетиями она жила и цвела</i>
[375]	<i>во мне, с молодости по сегодняшний день.</i>
	(Подстрочный перевод)

Вера в будущее человечества придает оптимизм гражданской лирике М. Грубешлиевой на всех этапах развития ее поэзии. Обращение М. Грубешлиевой к балладному жанру — еще один пример перспективности его развития в социальной поэзии борьбы.

Необходимость социальных преобразований акцентируется в стихотворении К. Зидарова «Подвал» («Сутерен», 1938 г.) [376]. Конфликт этого стихотворения затрагивает проблематику жизни капиталистического города и воплощен по принципу лирической разновидности баллады. В нем раскрывается трагедия сотен тысяч жизней, замкнутых в подвалах капиталистического общества. На

примере распространенной ситуации, которая сложилась в одной из семей, населяющих подвалы большого города, поэт обращает внимание на неповторимость каждой личной трагедии. Повествование ведется от лица автора, как рассказ очевидца. Сюжет баллады отображает замкнутый цикл. В подвал въехали новые жильцы, полные оптимизма и надежды на счастье:

<i>как в живот кипеше в сутерена! — нахлу поток от чудна светлина... и в миг изчезна старото унине.</i>	<i>какая жизнь бурлила в подвале! — нахлынул поток чудесного света... в мгновение исчезло прошлое унине.</i>
---	--

[377]

(Подстрочный перевод)

В семье появился ребенок:

<i>То дойде като някаква мечта с цветята, с щъркелите, с пролетта.</i>	<i>Он пришел, как какая-то мечта, с цветами, с аистами, с весной.</i>
--	---

[378]

(Подстрочный перевод)

Неожиданно пришла в дом беда, с известием об увольнении главы семьи. Пришел конец «прекрасным надеждам». Не видно больше из окна ребенка, паук плетет над стеклом паутину, сердится на судьбу неизвестная женщина:

<i>майката се луташе замаяна и хулеше жестоката съдба.</i>	<i>мать блуждала ошеломленная и ругала жестокую судьбу.</i>
--	---

[379]

(Подстрочный перевод)

Вскоре в подвале поселились новые жильцы — студенты. Окончание одной житейской драмы положило начало новой. К. Зидаров противопоставляет жизни бедного семейства будни богатей, которые занимают в жизни символические «первые этажи»:

<i>А в първия етаж над сутерена кипеше радост — песни и игри.</i>	<i>А на первом этаже над подвалом бурлила радость — песни и забавы.</i>
---	---

[379]

(Подстрочный перевод)

Балладный конфликт не только основывается на социальном противоречии, но и указывает на него. Поэтому он шире изображенного в стихотворении конфликта и сосредоточивается в подтексте. Балладное повествование дополняется обрамлением. Его основная функция — обобщить событие и показать типичность ситуации. Лирический герой резюмирует свой рассказ

в обрамлении, но он активно вмешивается и в ход событий. Такой вид баллад распространяется в 30-е годы («Воспоминание» Н. Вапцарова («Аз имах другар...») и др.). «Подвал» — лирическая баллада, подтекст которой определяет гражданская позиция автора. Стихотворение не лишено определенных недостатков. Это чрезмерная описательность, поверхностное толкование образов, упрощенность аллегорий. Однако показательным является сам факт обращения поэта к лирической разновидности баллады при решении социальных проблем. Подтверждается закономерность лиризации баллады при ее сближении с реалистическим искусством.

Социальная проблематика лежит в основе баллады на историческую тему «Тиберий Гракх» («Из Тиберий Гракх», 1936 г.) [380]. К. Зидаров посвящает стихотворение известному государственно-му деятелю Римской империи³⁷. Действие разворачивается вокруг драматического момента полемики трибуна с враждебно настроенным Сенатом. Характерной особенностью стихотворения следует считать сосредоточение повествования в сценах. Стихотворение можно условно разделить на три части. Герой и окружающая его обстановка показаны в краткой экспозиции. Силы, вступающие в противоборство, представлены, с одной стороны Сенатом, с другой — народными массами, во главе которых стоит Тиберий Гракх. Кульминация стихотворения сосредоточена на драматургически представленной речи Тиберия Гракха:

<i>Но миг — и мощни думи прогърмяха над алчния и ненаситен Рим...</i>	<i>Но миг — и мощные слова прогремели над алчным и ненасытным Римом...</i>
---	--

[381]

(Подстрочный перевод)

Она служит отправной точкой для раскрытия идейного содержания произведения. К. Зидаров стремится передать героизм борца за народные нужды, погибшего за полтора столетия до нашей эры. В то же время в стихотворении содержится прямой намек на нищету и жалкую жизнь народных масс в современной поэту Болгарии 30-х годов XX века. К. Зидаров приближает Тиберия Гракха

³⁷ Тиберий Гракх проводил прогрессивные аграрные реформы, в 133 г. до н. э. был объявлен аристократической верхушкой тираном и убит в результате заговора. В одном из подписанных В. Лениным Декретов Советской власти в списке лиц, «коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР», значится и Тиберий Гракх.

к новой эпохе и тем самым утверждает немеркнущий идеал народного счастья.

Третья «вершинная» точка повествования — заключительная строфа, в которой сообщается о тайном приговоре Тиберию Гракху, вынесенном Сенатом:

<i>...но в миг сената прѣсна</i>	<i>но вмиг сенат разнес</i>
<i>вест нечувана:</i>	<i>неслыханную вѣсть:</i>
« <i>За Рим се ражда нов голям</i>	« <i>Рождается новый великий</i>
<i>тиран...»</i>	<i>тиран Рима...»</i>

[382] (Подстрочный перевод)

Трагическая участь древнего борца напрашивается на сравнение с судьбой революционеров, борющихся за освобождение трудящихся в современном буржуазном государстве. Значение истории Тиберия Гракха именно в ее актуальном звучании.

В интерпретации трагического произведение тяготеет к классической балладе. Соблюдается закономерность классической баллады, на которую обратил внимание Б. Ничев: финал дает новое освещение всему предыдущему тексту [383]. Однако видоизменяется и усложняется характер трактовки повествования в связи с новыми явлениями, проникающими в болгарскую балладу 20–30-х годов. Балладный конфликт, определяемый фактом гибели героя, вынесен в подтекст. Финальная строфа служит связующей между текстом и подтекстом. Она не только дает новое освещение стихотворению, но вносит в него балладный конфликт через «неизвестное», которое не раскрыто в представленных сценах, т. к. требуется дополнительное знание, обосновывающее предчувствие трагедии. «Тиберий Гракх» — лирико-драматическая баллада. Драматургическая по композиции, она обладает напряженным внутренним драматизмом, который достигается за счет привнесения извне балладного конфликта и нагнетается противопоставлением действий и состояний в изображаемой ситуации:

<i>Сенатът бди.</i>	<i>Сенат насторожен.</i>
.....
Отекнаха сурови тежки стъпки	<i>Раздался звук суровых тяжелых</i>
<i>по мрамора</i>	<i>шагов по мрамору</i>
.....
настъпи в миг покой	<i>наступила в мгновение тишина</i>
.....
Тиберий	<i>Тиберий</i>
издигна глас	<i>возвысил голос</i>

Сенатът млъкна	<i>Сенат замолк</i>
шумеше римския народ.	<i>шумел римский народ.</i>
.....
...Мощни думи прогърмяха	<i>...Мощные слова прогремели</i>
.....
сената онемя	<i>сенат онемел</i>

[380] (Подстрочный перевод)

Логично предположить, что и заключительная строфа содержит противопоставление, не являясь исключением. Тем более, что действующие силы остались прежние: Тиберий Гракх и Сенат:

<i>И гръмна вик, и плясък,</i>	<i>И грянул крик, аплодисменты,</i>
<i>и ликуване...</i>	<i>ликование...</i>
<i>Тиберий мина от възторг люлян,</i>	<i>Тиберий прошел, опьяненный</i>
<i>но в миг сената прѣсна вест</i>	<i>восторгом, но в миг сенат разнес</i>
<i>нечувана:</i>	<i>неслыханную вѣсть:</i>
« <i>За Рим се ражда нов голям</i>	« <i>Рождается новый, великий</i>
<i>тиран...»</i>	<i>тиран Рима...»</i>

[384] (Подстрочный перевод)

Действительно, противительный союз «но» указывает на противопоставление. Однако не следует его усматривать в том, что враг обвиняет революционера тираном. Противопоставляется необъяснимая, на первый взгляд, форма приговора к смерти. Она же составляет основу балладного конфликта: борец против тирании погибает с клеймом тирана, а подлинные тираны торжествуют победу. Внутренний балладный драматизм произведения, подобно тому как в балладах Н. Вапцарова, основывается на внешнем парадоксе, за которым стоит жестокая логика действительности.

Если в классической балладе финал нацеливает на авторскую интерпретацию повествования, т. е. балладный конфликт «задан» субъективным восприятием ее создателя, то в рассматриваемой балладе конфликт строится на объективном факте (гибели Тиберия Гракха), о котором не сообщается, но он подразумевается. Объективно реальное событие вносит в содержание баллады доказательный момент (не характерный для баллады жанровый признак). Тем не менее мотивировка не нарушает балладной организации стихотворения, т. к. содержится в подтексте. Историческая значимость события придает содержанию стихотворения остро социальный акцент и злободневность.

Дальнейшее развитие жанр баллады получил в пролетарской поэзии 30-х гг. и прежде всего в творчестве Н. Вапцарова и М. Исаева.

Как уже указывалось ранее, М. Исаев пришел в болгарскую литературу в 30-е гг. и сразу заявил о себе как поэт-коммунист³⁸. В 30-е гг. он создает несколько характерных произведений в балладном жанре, специфика которых обусловлена отражением в них классового оптимизма. Одновременно в балладных стихотворениях М. Исаева происходит расширение тематического диапазона баллад. Критика существующего строя сменяется утверждением необходимости революционной борьбы.

В сборнике стихотворений «Жертвы» поэт помещает балладу «Покорители небес» («Завоеватели на небесата»)³⁹. Она входит в цикл «Бессмертные» («Безсмъртни») и посвящена трем мужественным советским исследователям-полярникам, осуществившим полет на воздушном шаре. Экипаж трагически погиб. Стихотворение прославляет героизм первооткрывателей, показывает революционное значение их подвига, ставит их в один ряд с героями, погибшими в революционных боях, которых М. Исаев запечатлел в стихотворениях «Йохан», «Христо Ботев» и др. В них проводится мысль о неотделимости подвига от прогресса.

Развитие балладной сюжетной линии представлено по следующим пунктам: в первой строфе содержится сообщение о взлете («устремился в стремительный полет советский воздушный шар» — «се издигна в стремителен полет стратосферен съветски балон»); во второй и третьей строфах — о том, что авиаторы достигли рекордной высоты («которой не достигал человек» — «дето не е влизал човек!»); в четвертой строфе — сообщение о потере связи («разнеслась повсюду тревога» — «се понесе тревога навред»), и пятая строфа извещает о том, что отважные

³⁸ О традиции Сентябрьской поэзии в творчестве М. Исаева см. С. 133–137. В 30-е гг. поэт издает следующие сборники стихотворений: «Пожары» («Пожари», 1932 г.), «Жертвы» («Жертви», 1934 г.), «Ясность» («Ведрина», 1936 г.) [385], «Тревожная планета» («Тревожна планета», 1937 г.) [386], «Песнь человеческая» («Човешка песен», 1941 г.) [387]. Последний из названных сборников издан в 1941 г., но содержит произведения, написанные в 1938–1941 гг. Впоследствии талант М. Исаева проявляется и в других областях литературного творчества. Он пишет рассказы, очерки, эссе, стихотворения и рассказы для детей и юношества, в 60-х годах издает мемуары.

³⁹ В издание 1977 г. стихотворение вошло с незначительными изменениями. Цитируется по указанному изданию.

воздухоплаватели были найдены мертвыми («далеко в снегах нашли три трупа» — «далеч в снеговете трите трупа намериха те»). В заключительных (шестой и седьмой) строфах автор прославляет подвиг героев и предрекает им бессмертие в веках:

<i>Не! Ще минат след нас вековете и светът ще си спомни с поклон за героите, превзели небето със съветския жертвен балон!</i>	<i>Нет, пройдут века, и человечество вспомнит с благодарностью о жертве героев, покоровших небо на советском воздушном шаре!</i>
---	--

(Подстрочный перевод)

[388]

Действие представлено по кульминационным точкам излагаемого события, без пояснений и уточнений, конфликт основан на столкновении открывателей с неведомым миром, развязка трагическая. Можно сказать, что произведение тяготеет к традиционной эпической балладе. В то же время значимость события недостаточно освещена самим балладным текстом. Оптимистическая интерпретация подвига заключена, главным образом, в заключительных строфах лирического отступления. В этом несовершенство баллады. Однако показательным в стихотворении является достижение социально значимых обобщений, изображение героев нового общества, общества будущего.

К несомненным творческим удачам М. Исаева следует отнести балладное стихотворение «Перед раскаленной печью» («Пред разжарената пещ»). Социальный протест получает в ней революционное решение. Название стихотворения перекликается с названием всего цикла: «Под небесной печью» («Под небесната пещ»)⁴⁰. Произведение посвящено теме становления классового сознания пролетария, а по тематике и романтической трактовке сюжета приближается к известной балладе И. Волькера «Баллада о глазах кочегара». Подобное поэтическое решение темы труда в капитали-

⁴⁰ Стихотворение этого цикла охватывают темы созидания новой жизни, воспевают радость свободного труда («Плуг», «Любовь тракториста» — «Любовта на тракториста»), встречи поколений («Всадник» — «Конник», «Дровосеки» — «Дървари», «Отец» — «Баща»), красоту природы и жизни («Красота», «Быстрый» — «Бързия»). Вместе с тем поэт показывает социальное бесправие болгарского народа, его надежду на светлое будущее («Косари» — «Косачи», «Сон» — «Сън», «Зима») и готовность бороться за свои человеческие права.

стическом обществе встречается и у Н. Вапцарова («Воспоминание» — «Спомен», «Светае. Город пробужден...»⁴¹ — «Зора, събужда се града»). Стихотворение М. Исаева отличает своеобразный подход к теме. Возникающие аналогии с произведениями других авторов здесь объясняются не подражанием, а обращением к типической действительности с ее конфликтами и страданиями.

М. Исаев создает образ героя, противопоставляя две стороны его существования: в труде и в повседневной жизни. Поэт сумел сжатыми и четкими формулировками передать яркость и убедительность контраста. Вот кочегар на рабочем месте:

..... озарен от алената жар, сам гори и свети, цял бронзиран! озаренный огненным жаром, сам горит и светится, весь из бронзы
---	--

(Подстрочный перевод)

А вот он, выброшенный с электростанции на улицу:

..... и огнярът, тръгнал тая заран пеш, спря задъхан в кашлица и треска. и кочегар, отпраившийся этим утром пешком, остановился, задыхаясь в кашле и лихорадке.
---	---

(Подстрочный перевод)

Для достижения большей пластичности изображения автор «останавливает» героя, а также противопоставляет тщедушной фигуре его монументального двойника. Повествовательный элемент в балладе выступает в единстве с драматургическим представлением события. Рабочий — кочегар, потерявший здоровье и силу, терпит крах — оказывается безработным. Такова «награда» за самоотверженный труд. Здесь очень близки между собой образы кочегаров из баллады М. Исаева и упомянутой выше баллады И. Волькера. Оба героя вкладывали в свой труд частицу себя: один — синеу своих глаз, чтобы ярче светились лампы в домах, другой сгорая, отдавая свое тепло и силу. Выжатые капиталистическим производством полностью, они лишние в обществе и обречены на гибель.

Сюжетная линия стихотворения «Перед раскаленной печью» представлена четко и лаконично в нескольких сценах и картинах.

⁴¹ Перевод Л. Мартынова.

Первая картина:

<i>Утрото — огромната разжарена пещ — върху снежното поле струеше ален блясък, и огнярът, тръгнал тая заран пеш, спря задъхан в кашлица и треска.</i>	<i>Утро — огромная раскаленная печь — на снежное поле струило алый блеск, и кочегар, отпраив- шийся этим утром пешком, остановился задыхаясь в кашле и лихорадке.</i>
---	---

(Подстрочный перевод)

(1-я строфа)

Во второй картине обрисованы контуры виднеющегося города и электростанции (2-я строфа). Следующая показывает рабочего у Печи:

<i>Пещта. И той — огняр — хвърля въглища, и пот, и сила...</i>	<i>Печь. И он — кочегар — бросает уголь, и пот, и силу...</i>
--	---

(Подстрочный перевод)

(3-я строфа)

В 4-й строфе представлена картина болезни — причины трагической развязки:

<i>..... Страшна болест... храчки кръв... и вънка.</i>	<i>..... Страшная болезнь... плевки крови... и на улице.</i>
--	--

(Подстрочный перевод)

В композиции стихотворения эта строфа центральная и отличается тем, что в его балладной структуре является чуждым элементом, может быть произвольно отторгнута от сюжетной балладной линии, не нарушив ее. Это — лирическое отступление от баллады, в нем — комментарий события, содержащий мотивацию балладного конфликта. Таким образом «неизвестное» в балладе раскрывается самим автором. По всей видимости, поэт стремится заострить социальное звучание стихотворения, а потому приводит однозначную трактовку эпизода:

<i>Но излишни са немощни ръце. Страшна болест... храчки кръв... и вънка.</i>	<i>Но не нужны немощные руки. Страшная болезнь... плевки крови... и на улице.</i>
--	---

*Идва друг.
И юзинното сърце
все така тупти
отмерено
и звънко.*

*Приходит другой,
И сердце электростанции
все также стучит
размерно
и звонко.*

(Подстрочный перевод)

Убедительная иллюстрация экономических законов капитализма. В отображении балладного конфликта особая роль принадлежит пятой и шестой строфам. Пятая строфа предшествует кульминации:

*И огнярът, тръгнал тая
заран пеш,
пред небето огнено червено,
като пред оная светла пещ
вдигна той ръцете си смразени.*

*и кочегар, отправившийся этим
утром пешком, к огненно крас-
ному небу, словно к той светлой
печи, протянул замерзшие руки.*

(Подстрочный перевод)

Шестая строфа представляет героя в момент, когда его руки сжимаются в кулаки:

*и ръцете, огрубели в труд,
в тежки, зли юмруци се присвиваха.*

*и руки, огрубевшие в труде, сжи-
мались в тяжелые, злые кулаки.*

(Подстрочный перевод)

Заканчивается стихотворение повторяющейся зарисовкой электростанции на фоне пробуждающегося от зимы города:

*а градът се будеше
със гръм
и дим
из леда
из яростната зима!*

*и город пробуждался
в грохоте
и дыме
из льда
яростной зимы!*

(Подстрочный перевод)

Как видно из приведенного текста, четвертая строфа разделяет балладу на две симметричные части. Первая часть — ретроспективная. От момента отсчета (1-й строфы) она обращается к прошлому во времени и ориентирует на пройденный путь в пространстве. Вторая часть начинается с того же самого момента, т. к. повторяется стих: «И кочегар, отправившийся этим утром пешком...» («и огнярът, тръгнал тая заран пеш...»). Повторение указывает на предварительное действие, предшествующее основному («остановился» — «опря», 1-я строфа). Во второй части действие («он протянул свои замерзшие руки» — «вдигна той ръцете си смразени»),

сосредоточенное в 5-й строфе, направлено в будущее, поскольку завершает развязку. В заключительной строфе воображается пробуждение города. В ней действие как бы «подтягивается» к герою, т. е. возникает устойчивая связь пролетарий — город, в которой основное звено — пролетарий. Его пробуждающийся протест влечет за собой неизбежные изменения в жизни города, работе фабрик и заводов. Зарождение классового протеста составляет балладный конфликт рассматриваемого стихотворения. Он раскрывается через «повторение с нарастанием», которое здесь выступает и как композиционный прием (в сопоставлении взаимообратных действий), и как средство экспрессивного отображения события. Поэтому финальные стихи первой и второй строфы первой части становятся начальными в первой и третьей строфах второй части:

1-я часть

1-я строфа:

.....
*и огнярът, тръгнал тая
заран пеш,
спря задъхан в кашлица и треска.*

.....
*и кочегар, отправившийся этим
утром пешком, остановился
задыхаясь в кашле и лихорадке.*

(Подстрочный перевод)

2-я строфа:

*Там, зад него,
в сняг,
мъгла
и дим
чезнеше градът
— громаден
и застинал —
и далече,
като мънички звезди,
мигаха прозорците
на градската юзина.*

*Там, за ним,
в снегу,
мгле
и дыме
исчезал город
— громадный
и застывший —
и далеко,
как маленькие звезды,
мигали окна городской
электростанции.*

(Подстрочный перевод)

2-я часть

1-я строфа

*и огнярът, тръгнал тая
заран пеш...
.....
вдигна той ръцете си смразени.*

*и кочегар, отправившийся этим
утром пешком...
.....
протянул замерзшие руки...*

(Подстрочный перевод)

3-я строфа

<p><i>А далече, като мънички звезди, трепкаха прозорците на градската юзина и градът се будеше със гръм и дим</i></p>	<p><i>А далеко, как маленькие звезды, мерцали окна городской электростанции, и город пробуждался в грохоте и дыме из льда яростной зимы!</i></p>
---	--

(Подстрочный перевод)

*из леда
на яростната зима!*

В рассматриваемых стихах нарастание возникает из контраста действий.

Кульминационная вершина данной баллады заключается в переходе от действия, представленного в первой и пятой строфах, к действию, воплощенному в шестой:

<p>..... <i>и ръцете, огрубели в труд, в тежки, зли юмруци се присвиваха</i></p>	<p>..... <i>и руки, огрубевшие в труде, сжи- мались в тяжелые, злые кулаки.</i></p>
--	---

(Подстрочный перевод)

Образовавшийся интервал (от 1-й до 6-й строфы) и стал причиной введения четвертой, «поясняющей», строфы. В центральной строфе содержится кульминационный момент стихотворения (болезнь — увольнение), который является опорной точкой балладного конфликта, содержащегося в подтексте развития балладной сюжетной линии. Поэтому кульминационный момент стихотворения не совпадает с кульминационным моментом баллады, лежащей в основе стихотворения.

Важное значение приобретает в балладе М. Исаева аллегория. С одной стороны, функция ее показать единство пролетария и труда, противоестественность их разъединения, трагизм существования рабочего, насильственно оторгнутого от производства. Автор отражает в образе кочегара его труд, показывая героя у Печи:

<p>..... <i>озарен от алената жар, сам гори и свети, цял бронзиран!</i></p>	<p>..... <i>озаренный огненным жаром, сам горит и светится, весь из бронзы!</i></p>
---	---

(Подстрочный перевод)

Или когда рабочий встречает утро в заснеженном поле, он смотрит на солнце и на «небо огненно красное» («небето огнено червено»), а видит «огромную раскаленную печь» («огромна разжарена пещ»). Поэт акцентирует в работе героя смысл его жизни, источник его вдохновения, депрессии и протеста. С другой стороны, печь, у которой он стоит, занимает все пространство, заслоняет небо и солнце перед его глазами и становится олицетворением классового отношения к труду в общечеловеческом масштабе. Конфронтация символизирует классическое противоречие между трудом и капиталом, а поднятые кулаки пролетария против облаков, закрывающих солнце, выражают готовность отстаивать свое самое главное право — трудиться. Аллегии способствуют возникновению обобщений на уровне постановки социальных проблем.

В жанровом отношении стихотворение М. Исаева «Перед раскаленной печью» является модификацией баллады и характеризуется проникновением в драматическую балладу лирического стихотворения. В нем проявляется тяготение к лирической балладе, т. к. основной (балладный) конфликт, состоящий в рождении из противоречия между трудом и капиталом классового протеста пролетариата, сосредоточен в подтексте. Мотивировка этого процесса в тексте при помощи вставной строфы вносит однозначность и классовые акценты в повествование, но в то же время снимает самый важный признак исследуемой жанровой разновидности — «скрытый» конфликт. Тем не менее произведение показывает, что утверждение социальной тематики в произведениях балладного жанра отвечает тенденции лиризации, не противоречит развитию лирической разновидности. Привнесение небалладного элемента в рассматриваемое стихотворение отражает стремление к единству эмоционального и рационального. Этот синтез блестяще осуществлен в лирических балладах Н. Вапцарова.

В 1938 г. выходит сборник стихотворений М. Исаева «Тревожная планета». Лейтмотив этого сборника звучит во вступительном стихотворении:

<p><i>Ти жадуваш мир, задъхано човечество, а над тебе слизат кърватите вечери...</i></p>	<p><i>Напуганное человечество, ты мира жаждешь, как солнца, а над тобой занимаются кровавые зори...</i></p>
--	---

(Пер. С. Поликарпова)

Поэт верит в торжество мира на Земле, прославляет мирные подвиги («Арктическая поэма»), красоту родного края,

размышляет над судьбами Родины (цикл «Родная земля» — «Родна земля»). Но война приближается, и ее первые шаги — события в Испании.

Трагедии испанского народа М. Исаев посвящает цикл «Испанские мотивы» («Испански мотиви»). Одно из лучших стихотворений этого цикла — «Баллада о матросе» («Балада за моряка») или «Испанская баллада» («Испанска балада») [389].

Героиня драматической баллады Долорес идет по берегу моря и слышит зов, доносящийся из моря: «Долорес! Долорес!», узнает голос мужа и видит его распростертым на берегу:

<i>Уж мъртвец, а пък жив и шепти участта си безименна...</i>	<i>Он, живой, последним вздохом шепчет про погибель...⁴²</i>
--	---

Затем следует монолог погибшего, в котором повествуется о трагическом сражении. В двух заключительных строфах автор сообщает о том, что море похоронило героя и его сказочное появление на берегу — поэтический вымысел:

<i>Ти ли каза, море, тая повест — жестока, безименна?</i>	<i>Эта повесть — боль да горесть, жизнь трудна, жестока. Не трави себя, Долорес, дно темно, глубоко...</i>
<i>Долорес! Долорес! На брега не лежи любимия ти!</i>	

В финальной строфе автор напоминает о сыне моряка. Ему Долорес расскажет о героической гибели отца. Баллада об одной трагической человеческой судьбе завершается обобщением оптимистического звучания: дело погибших борцов не останавливается с их смертью, оно возрождается в потомках, сыновья продолжают борьбу отцов и доведут ее до победного конца. «Баллада о матросе» напоминает романтическую балладу в интерпретации фольклорного мотива об утопленниках, русалках, которые приходят к людям, чтобы поведать свою историю (чаще всего любовную), а затем возвращаются в водную стихию. Правда, фантастический момент в балладе М. Исаева психологически объясним душевным состоянием героини. Она знает о смерти мужа, но все же надеется на чудо, на воскрешение любимого. В обостренном воображении Долорес оживает его образ, она видит и слышит героя. Подобно персонажам фольклорных баллад, Долорес разговаривает с природой, она просит море:

*Разтвори се, море,
покажи ми
къде той изчезна.*

*Расступись скорее,
море,
над его могилой.*

Море возвращает ей погибшего. При помощи приема, заимствованного из фольклора, автор фиксирует общенародное значение этой смерти. Впечатление усиливается монологом моряка, в котором поэт передает собственное отношение к подвигу безымянных борцов, сражающихся и умирающих за свободу Испании, насыщает трагическое событие гражданским пафосом актуальной борьбы. Через обращение к балладной традиции акцентируется историческая значимость происходящей в современном мире войны.

Так же как предыдущая баллада, «Баллада о матросе» композиционно делится на части. Первая часть (3 строфы) представляет собственно балладное действие. Стих этой части характеризуется неточными рифмами, к тому же рифмуется только второй и пятый стихи в строфах. Первая строфа тождественна третьей по размеру и стопам в стихах:

UUU UUU
UUU UUU UUU UU
UUU
UUU
UUU UUU UUU UU

Вторая строфа является самой драматической в повествовании. В ней не соблюдается определенный размер. Она «держится» на размерности первого и третьего (UUU UUU) стихов и рифмовке во втором и пятом. Цель такого версификационного построения — придать информативность балладе, «осовременить» фабулярный мотив, пересказав его разговорным языком с вкраплениями из «высокого стиля» («морские бездны» — «морските бездни»; «безымянная участь» — «участта безимена»; «море — мертвенно застывшее» — «морето — мъртвешки застинало»)⁴³. Особенно ошутим достигнутый эффект во второй строке, содержащей кульминацию балладного действия.

Вторая часть (5 строф) — монолог моряка — приближается к народной песне. Напевность достигается тоническим стихом. Причем при переходе к описанию боя меняется ритм (переход от 4343 к 2333 через 4233), хотя плавность стиха сохраняется.

⁴² Тут и далее цитируется перевод В. Корнилова.

⁴³ Подстрочный перевод.

Заключительная часть состоит из двух строф. Первая (четырёхстишная) связывает монолог с авторским заключением и отличается своеобразным ритмом (3323, стих колеблется между тоническим и силлаботоническим). Вторая (состоит из пяти стихов) — ритмически соотносится с первой частью (23212, т. е. начало 1-й и 3-й строф — 232, конец — 2-й — 12). Версификационная схема этого стихотворения служит подтверждением единства формы и содержания, подчинения формы содержанию: ритмическое повторение первой части в третьей отвечает балладному «повторению с нарастанием», основанному на контрасте:

2-я строфа:

— <i>Долорес! Долорес!</i>	<i>«О Долорес! О Долорес!»</i>
.....

3-я строфа:

<i>...Ала это лежи</i>	<i>...Но вот он лежит там</i>
<i>там на морския пясък любимият.</i>	<i>на морском песке любимый.</i>
	(Подстрочный перевод)

8-я строфа:

.....
<i>Долорес! Долорес!</i>	<i>Долорес! Долорес!</i>
<i>На брега не лежи любимия ти!</i>	<i>На берегу не лежит твой</i>
	<i>любимый!</i>
	(Подстрочный перевод)

В авторском заключении происходит возвращение к кульминации для интерпретации балладного конфликта и обобщения идеи стихотворения. Заклучительная часть вводит небалладный элемент в произведение, подобно тому, как центральная строфа в стихотворении «Перед раскаленной печью».

Балладная разработка мотива, близкого мотиву «Испанской баллады» М. Исаева, содержится в стихотворении Н. Вапцарова «Письмо» («Майко, Фернандес убит...»). Однако идея, отраженная в конфликте, раскрывается в самой балладе о Фернандесе (роль небалладного элемента в ней, связанного с вплетением в линию Фернандеса сюжетной линии героини стихотворения Долорес, ограничивается лишь частичной мотивацией). Поэзия Н. Вапцарова показала возросшие возможности балладного жанра, открывшиеся в лирической разновидности баллады. М. Исаев в стихотворениях «Перед раскаленной печью» и «Испанская баллада» вплотную приблизился к лучшим образцам лирической баллады.

Стихотворения М. Исаева, написанные в 30-е гг., вошли и в сборник «Песнь человеческая» («Човешка песен»), изданный в 1941 г.⁴⁴ В цикле «Годы» поэт помещает лирические стихотворения, в которых размышляет о происхождении болгарского народа («Предки» — «Прадеди»), о красоте болгарской земли («Добруджа», «Мусала»), тревожится о судьбе Родины («Тревога», «Бессонница» — «Безсъние», «Белая ночь» — «Бяла нощ») и жаждет счастливой жизни («Радость от жизни» — «Радост от живота»). Среди них одно стихотворение стоит особняком. В нем рассказана история несчастного случая на фабрике, жертвой которого оказалась девушка по имени Вилма. Это сюжетное стихотворение представляет дальнейшую эволюцию баллады в творчестве М. Исаева. Стихотворение называется «Кровь» («Кръв») и является психологической балладой, а по жанровым особенностям ее можно отнести к лирической разновидности. Баллада состоит из четырех четырехстишных строф. Первая строфа указывает на время и место действия: ночь, фабрика в банатской равнине. Во второй строфе автор показывает героиню стихотворения за работой:

<i>Вилма пуца електрическия нож —</i>	<i>Вилма включает электриче-</i>
<i>и машината отсича бучки захар...</i>	<i>ский нож — и машина отсекает</i>
	<i>кусочки сахара...</i>
	(Подстрочный перевод)

Работая, девушка грезит о родном сельском доме. Тяжелая ночная смена кажется бесконечной. Героиней овладевает усталость, она незаметно засыпает, машина отрезает ей пальцы. Таков сюжет стихотворения. Балладное развитие он получает в подтексте. После экспозиции (две строфы), представляющей завязку, изображение действия замещается изображением состояний героини, через которые осуществляется развязка балладного конфликта. Грезы сменяются сновидениями. В состоянии девушки передается кульминация стихотворения:

<i>Само миг. И блясва мълния.</i>	<i>Только миг. И вспыхивает молния.</i>
	(Подстрочный перевод)

В следующих стихах отражается реакция на случившееся, но уже не через состояние героини, а восприятие окружающих:

⁴⁴ Сборник «Песнь человеческая» («Човешка песен») включает следующие циклы: «Пожарища» («Огнища»), «Гайдуцкая кровь» («Хайдушка кръв»), «Ребенок» («Дете»), «Война», «Годы» («Години»).

*С пискса смязващ на смъртта
фабриката се изпълва!*

*Холодящий смертельный вопль
разносится по фабрике!*

(Подстрочный перевод)

Усиление объективизации приводит к тому, что из дальнейшего повествования образ героини исключается. Изображаются следствия происшествия: отрезанные пальцы, сахар, обрызганный кровью. Путем перехода от конкретного образа к типичной ситуации поэт достигает социально значимого обобщения. На месте Вильмы могла бы оказаться любая другая работница, суть происшествия — в античеловеческом характере капиталистических отношений производства в международном масштабе (действие происходит в Румынии). Заключительная строфа стихотворения не формулирует в отличие от других балладных стихотворений М. Исаева позицию автора и не комментирует сюжет, а является финалом объективизированного повествования, отражающего балладный конфликт. Она нацеливает читателя на обобщение ситуации, типизацию случая, на выводы, не декларируя их:

*Някъде в уютна, топла стая
хората ще видят бучките
червени,
ала никои никога не ще узнае
за момичето, през тази нощ
ранено...*

*Где-нибудь в уютной, теплой
комнате люди увидят красные
кусочки сахара, но никто никогда
не узнает о девушке, которую
покалечило этой ночью...*

(Подстрочный перевод)

Балладный характер финала усиливается его неправдоподобностью, поскольку обгащенный кровью сахар никто не увидит за пределами фабрики. Однако эта деталь существенна, т. к. замещает фантастический элемент баллады и сводит неправдоподобность к реальности художественного вымысла (присутствует в аллегории, а не в действительности). Рассмотренная баллада М. Исаева отражает закономерность лирического развития жанра баллады и подтверждает продуктивность жанра при овладении социальной проблематикой будней капиталистического общества.

Важным этапом в развитии болгарской литературы социалистического реализма является поэзия Н. Вапцарова (1909–1942 гг.). В ней обобщаются достижения пролетарского и общедемократического искусства. Она представляется вершиной в литературном процессе 30-х годов.

Феномен Н. Вапцарова находит отражение в новаторском обновлении балладного жанра. Произведения Н. Вапцарова продол-

жают традицию революционной баллады романтизма, по-новому воплощают «балладное», интерпретируют его лирически, что составляет особенность развития жанра в 20-е и 30-е гг. Исключительность баллад Н. Вапцарова обусловлена общей направленностью и своеобразием его творчества. Поэзия Н. Вапцарова отвечала на самые насущные вопросы эпохи, передавала драматизм исторических событий и драматические коллизии в человеческих судьбах средствами лирики, поэтому она явилась особенно значительным фактором утверждения в болгарской литературе 30-х годов лирической разновидности баллады.

«Как поэт — он только лирик» [390]. Это высказывание П. Русева не ограничивает значение творчества Н. Вапцарова, а указывает на специфику его творческого метода. Лирика Н. Вапцарова многогранна. Гражданский и революционный пафос, реализм изображения и романтическое восприятие действительности, фольклорные традиции и новаторство, «вечная» проблематика и политическая актуальность сочетаются в ней с утонченным психологизмом и лиризмом. Гражданский подвиг поэта воплотился в стихах и песнях, которые, вобрав в себя духовный мир творца, стали его поэтическим подвигом.

В центре внимания Н. Вапцарова всегда был человек — человек в труде, борьбе, нравственных поисках и душевных порывах, в любви, в жизни, человек, который в стойком стремлении к идеалу возвышается до Человека с большой буквы.

Проблематика определила значение лиризма в произведениях Н. Вапцарова, П. Данчев пишет: «лирико-драматургический принцип лежит в основе его большой лирики» [391]. А открытый П. Данчевым «драматически-лирический синтетизм в творческом подходе Н. Вапцарова» [391] является сущностной характеристикой и его баллад.

«Песни о человеке» («Песни за човека») [392] называется цикл стихотворений, вошедших в сборник «Песни мотора» («Моторни песни»).

«Песней о человеке» («Песен за човека») [393] поэт назвал одно из них, посвященное рождению человека в трагическом противоборстве со старым миром. В этой лирической балладе рассказывается о пробуждении классового сознания и веры в будущее у деревенского парня, который умирает, приговоренный за содеянное им ранее преступление. Баллада дополняется обрамлением. В нем показана позиция лирического героя в споре на тему:

«Человек в новое время»⁴⁵ («Човекът във новото време») [394]. Обрамление отделяет суждения о природе человека от изображения конкретно-социальных проявлений.

Для опровержения мнения о никчемности человека, для доказательства его величия автор в качестве аргумента использует драматическое происшествие, в интерпретации которого опирается на классический балладный конфликт: молодой крестьянин убивает отца и осужден на смерть. Однако «в тюрьме встречает людей он и становится — ч е л о в е к о м» («...във затвора попаднал на хора и станал ч о в е к»), и все же гибнет по приговору суда.

Эти несколько фрагментов легко вписываются в рамки балладной сюжетики как ее «вехи». В то же время нарушен один из основных принципов балладной структуры: события жизни героя получают мотивацию и оценку. Известно, что герой стихотворения убил отца ради денег, что осужден на смерть судом, что в тюрьме встретился с «людьми» и стал «человеком», а осужденный как уголовник перед смертью возвысился до революционера. Он обрел свою песню и с ней умер.

Развертывание конфликта в произведении можно назвать балладным, причем проявляются особенности именно лирической разновидности баллады. В отличие от лиро-эпической баллады, содержание которой, по словам Г. Н. Пospelова, «заключает в себе равноправное единство, с одной стороны, очень сжатого, «вершинного» эпического повествования, раскрывающего характерность внешних действий и связанных с ними переживаний персонажей, а с другой — осязаемой эмоциональной экспрессии, всего лирического «подтекста», выражающего характерность общественного сознания самого поэта» [395], в лирической балладе функция подтекста усложняется за счет перенесения в него «вершинных» точек балладного действия. Усложняется и то «неизвестное», «скрытое» в подтексте, которое является структурообразующим фактором баллады. «Неизвестное» присутствует в каждом произведении искусства, но в балладе его роль особая. «Скрытое» в балладе обладает перспективой, которая в определенной сфере стремится к бесконечности (во времени, пространстве, действии, восприятии и т. д.). Избирательность автора ограничивается несколькими «вершинными» точками данной сферы, которые материализуются в сюжетной линии. Подтекст охватывает всю сферу.

⁴⁵ Стихотворение цитируется в переводе Б. Слуцкого.

Отсюда психологическая инвариантность в восприятии баллады. Повествование баллады нацеливает на «скрытое» в нем и выделяет «сердцевину» подтекста, которая определяется авторским сознанием. Одновременно объективность изложения как обязательное условие содержания баллады усиливает значение «скрытого» за пределами авторского подтекста, дает возможность обнаружить то, что не осознавал автор и что открылось или откроется в будущем. Это один из самых важных элементов структуры балладных произведений любой эпохи, поэтому лирическая разновидность является самой перспективной в развитии балладного жанра.

В «Песне о человеке» роль активно участвующего в балладной структуре «скрытого» принимает эволюция сознания героя баллады, представленная в стихотворении революционным скачком к прозрению. Трагический конфликт, выраженный эпически, углубляется и приобретает социальную значимость за счет лирического компонента баллады. Лирическое служит раскрытию образа героя и автора, сосредоточивается в лирических отступлениях и монологах, а главное, определяет жанровую разновидность баллады как лирической. Конфликт концентрируется в кульминационном моменте стихотворения («...но в тюрьме встречает людей он и становится — ч е л о в е к о м» — «Но във затвора попаднал на хора и станал ч о в е к») [394] и играет двойственную роль (в лирическом и эпическом повествовании). С одной стороны, с этого момента осуществляется переход к собственно балладному повествованию о гибели героя, в котором «вершинная» точка — песнь перед смертью. С другой стороны, на него опирается балладный конфликт второго плана, который основывается на использовании лирического элемента, распространяется на целое произведение и разворачивается в отражении сюжетной линии — в подтексте. Переход к балладному повествованию сопровождается введением диалога, реплик, внутренних монологов героя, употреблением глаголов настоящего времени, что способствует драматизации повествования. Образ героя раскрывается не только и не столько в лирических отступлениях и внутренних монологах, как в самом поведении персонажа. Однако, как уже отмечалось, сказанным не ограничивается балладный характер «Песни о человеке». Балладный конфликт охватывает две стороны одного факта — смерти героя: он осужден на смерть, потому что стал жертвой нечеловеческого существования, которое и привело его к преступлению, но умирает героически, как человек, пришедший к революционному

прозрению. Стержнем балладного конфликта является драматическое отображение идеи осознания человеком своей созидательной сущности. Эта идея заключается в балладной основе «Песни о человеке» и разрастается в обвинение всей общественной системы, которая морально уничтожает человека, убивает в нем стремление к свету, уродует его природные силы. Таким образом достигается еще более высокий уровень трагизма. Отталкиваясь от кульминации, в лирическом течении балладное развитие перемещается в сферу абстракций, поэтому завязка стихотворения не менее важна, чем ее балладная развязка. Развертывание балладной линии вне сюжета, хотя и на его основе, возможно благодаря субъективно-лирическому элементу, который, не нарушая объективности изложения, выводит балладу за рамки конкретно-чувственных представлений. Вместе с тем наличие сильного эпического начала сужает сферу «скрытого», в данном случае эволюцию сознания персонажа, вокруг кульминации произведения за счет некоторой мотивировки этого процесса фактами из хроники его жизни. Все же балладный герой воспринимается как нравственный и поэтический символ, обобщивший конкретно-историческую ситуацию, символ приближающейся новой эпохи. Поэтому и кульминация собственно балладного повествования выделяется в тексте при помощи романтического образа-символа, олицетворения звезд, которые провожают осужденного громким восклицанием: «Человеку — bravo!» («Браво, человек!») [394].

Балладой о Человеке можно назвать стихотворение «Воспоминание» («Спомен») [394]. В отличие от классической баллады стихотворение строится на воспоминании, что является особенностью лирической разновидности балладного жанра. Монолог-воспоминание опирается на несложный сюжет: лирический герой сообщает о своем товарище-кочегаре, его болезни и смерти. Эпическое начало сведено к «вершинным» точкам, над которыми воздвигается трагический конфликт, обусловленный социальными причинами. Конфликт получает балладное разрешение. Немотивированность событий и их восходящее развитие нацеливают на «ядро» конфликта — «скрытое», которое заключено в смерти героя. Стихотворение «Воспоминание» — это лирическая баллада, своеобразие которой заключается в симбиозе лирического и драматического элементов, причем внутренний драматизм выступает как «подводное течение» в лирическом потоке повествования.

Лирически-субъективный элемент служит конкретизации образа героя. С его помощью автор передает ощущение страдания и стремление больного дожить до весны («...до весны, хотя бы до новой весны...»⁴⁶ — «...до пролет, до другата пролет...»). Болезнь не акцентируется. Она представлена одной деталью — «плохим» кашлем как следствием тяжелых условий труда кочегара. Однако становится ясно, что «желтая гостья» не выпустит из рук свою жертву. Ощущение неизбежности гибели достигается через постоянный внутренний контакт со сферой «скрытого», которое сосредоточивается в одной вершине сюжета — смерти рабочего. «Скрытое», связанное с уходом героя из жизни, начинается с первой строки стихотворения, т. к. к моменту повествования рабочего уже нет в живых, но сообщение о смерти завершает печальный рассказ о его жизни. Так создается внутренняя напряженность, которая приближает стихотворение к балладе. Трагическое восприятие смерти усиливается внезапностью сообщения, прерывающего ход мысли об обыденности и повседневности болезни в жизни человека подневольного труда. Смерть тоже обыденная и повседневная, но ее преждевременность вносит контраст и обуславливает внутренний драматизм конфликта на общем элегическом фоне. Кульминационный момент баллады (смерть рабочего) передан в аллегорической вставке о моторе, которой разрывается повествование. Элегическая концовка уступает место балладной. Кульминация концентрирует в себе «скрытое», сфера которого распространяется на всю балладу. Внутренний драматизм замещает действие и выражается через настроение, контрасты, обилие олицетворений, доходящих до олицетворения абстрактных понятий («и как тяготила навалившаяся проза»⁴⁷ — «и как тежеше легналата проза») и аллегорий. Умирание рабочего передается через разлад и остановку мотора. Отсутствие видимой связи между событиями возводит грань, которая отделяет их одно от другого. Вступает в силу подтекст, а вместе с ним сфера «скрытого». Балладный конфликт развивается через корреляцию: умирает рабочий — останавливается мотор. В подтексте раскрывается внутренняя связь событий, т. е. балладная интерпретация сюжета опирается на олицетворение машины. Мотор возвеличивается как детище человеческих рук, а в его мощи воспевается созидательный труд.

⁴⁶ Стихотворение цитируется в переводе М. Павловой.

⁴⁷ Подстрочный перевод.

Олицетворение машины акцентирует силу рабочего человека, которому она подчиняется. Это единство позволяет своеобразно имитировать традиционный для классической баллады фантастический элемент, указывая на реальную причину остановки мотора:

.....
*А може би, във своя глад,
моторът чакаше ръка
да хвърли в огнения ад
навреме възлищния пласт.*

[396]

Романтическая трактовка мотора особенно усиливается в следующей строфе посредством трансформации метафорического образа в олицетворение. Предположительная интонация, введенная повторением «а может быть» («а може би»), отвергает однозначную трактовку образа, что отвечает требованию балладного жанра. Балладный характер сохраняется на протяжении всей вставки, т. к. и после последней «вершинной» точки (сообщения о смерти) предположения о причине остановки мотора не уточняют связь рабочего с машиной, а указывают на ее разветвленность, не обобщают сказанного ранее, а дополняют его. Романтическое и фантастическое изображение мотора в соответствии с приемами классической баллады подтверждает генетическую связь лирической баллады с предшествующими жанровыми формациями, а также указывает на тяготение баллады к эпическому началу. С завершением сюжетного повествования вновь вступает в полную силу лирический компонент. В освещении темы усиливается авторская трактовка, хотя при этом балладная структура не нарушается.

Следующая за вставкой строка начинается повторением факта смерти рабочего, но уже в другой, лирической тональности и служит элегическому завершению темы. Смена тональности, однако, не противоречит балладному построению, т. к. ускоряет финал. Финальная строфа повторяет первую, создавая обрамление. Так как в ней имеются пунктуационные отличия, которые заостряют ритм и усиливают значимость каждого слова, обрамление может быть приравнено к балладному «повторению с нарастанием».

Изображая повседневный, ординарный характер болезни и смерти, автор представляет их как случайность в жизни трудя-

⁴⁸ Стихотворение цитируется в переводе М. Павловой.

щихся, которая оборачивается своей противоположностью — следствием закономерности беспощадной эксплуатации угнетенных.

В стихотворениях «Песня о человеке» и «Воспоминание» балладный сюжет построен на парадоксе. Этот характерный для поэзии Н. Вапцарова прием, как считает Н. Георгиев, дает возможность проследить глубинную связь явлений [397].

В балладе «Воспоминание» акцентируется сила героя. Если умер рабочий, самый сверхмощный мотор останавливается. А если погибает борец за счастье, что остается от него на Земле? Вера. Мотив веры центральный в творчестве Н. Вапцарова. Им проникнуто и «Письмо» («Писмо») [398] — заключительное стихотворение цикла о трагической борьбе испанского народа «Песни об одной стране» («Песни за една страна») [399], лирическая вершина этого цикла. В письме к матери молодая женщина сообщает о смерти мужа, павшего в борьбе с франкистами. В исповедь героини вплетается повествование о жизни и гибели Фернадеса, которое составляет сюжетную линию балладного типа. Повествование о Фернадесе, как и все произведение, насыщено лиризмом, но внутри сюжетной линии Фернадеса этот лиризм раздваивается на структурообразующий балладный элемент и сопутствующий дополняющий компонент. Первый реализуется в изображении фона событий и служит для характеристики героя. Фиксация во времени и пространстве отношения автора к изображаемым событиям, выраженная через героиню стихотворения, а также отношение к ним самой героини придает фону неподвижность, которая контрастирует со стремительным темпом изложения (чередование обращений, вопросов, реплик, интонационные перепады) и усиливает динамику развертывания трагической истории борьбы Фернадеса. Характеристика погибшего носит отпечаток субъективного и общего, дана через восприятие героини («Был он добрым, милый мой»⁴⁹ — «Той бе толкова добър»). Субъективность и оценочный момент подчинены здесь объективной логике событий, а передачей ситуации через противопоставление и кажущийся парадокс выделяется противоестественность этой смерти, усиливается внутренний драматизм повествования:

*Той бе толкова добър,
те защо ми го убиха?*

[400]

*Был он добрым, милый мой,
и его теперь убили...*

⁴⁹ Здесь и далее стихотворения цитируются в переводе В. Журавлева.

Отображение характера и облика героя отличается балладной незавершенностью. Сюжетная линия Фернандеса представлена в нисходящем движении по кульминационным пунктам его судьбы: «убит», «ушел от нас упрямо» («отиде да се бие»), «понял... слово истины единой» («прозре»). Обратная связь событий соответствует их восприятию рассказчиком и усиливает драматизм стихотворения. Более того, психологическая мотивация действий героя затрудняется, что придает балладный характер изложению. Обрамление повествования о Фернандесе сообщением о его смерти («Мама, Фернандес убит!» — «Майко, Фернандес убит!») исполняет функцию балладного «повторения с нарастанием», т. к. заключительная строфа повторяет первую при помощи идентичных лексических средств и грамматических форм, сжимая ее до предела. И если все же борьба и героическая гибель следуют из прозрения героя, то само прозрение так же, как и позиция Фернандеса, логически не обосновываются:

*После има друго. То
някак мъчно се разбира.
Тръгват. Бият се. Защо?
Само хлябът ли ги собира?*

[401]

*И друго. Это — то, что понять
довольно трудно: вот дерутся.
А за что? Только ли за хлеб
свой скудный?..*

Это лирическое отступление сопутствует сюжетной линии Фернандеса, развивает образ героини, но в нем поставлен тот вопрос, заключен момент того неизвестного о герое, которое составляет основу балладного конфликта стихотворения. Автор не рассказывает о становлении личности революционера, о предпосылках выбора им жизненного пути. Лирические отступления, дополняющие образ героини, от лица которой написано письмо, переплетаются с сюжетной линией Фернандеса, как переплетаются судьбы героев. Ее женская судьба соратницы нашего героя показана в этом произведении во всей трагичности и героичности. Тем не менее скорбное звучание не заглушает оптимистической вапцаровской веры. Понимание того, что Фернандес не мог поступить иначе, наполняет мужеством сердце женщины:

*Изведнъж разбрах, че той
все пак трябваше да иде.*

[402]

*Поняла я, что и он должен
был пойти на это.*

Написанное в форме письма жены погибшего, это стихотворение в целом не является балладой, поскольку балладную нагрузку

несет только сюжетная линия Фернандеса, которая опирается на кульминационный момент прозрения («Понял он один из нас...» — «Само той от нас прозре...»). Балладный конфликт развивается из переплетения сюжетной линии Фернандеса и бессюжетной — образа героини. Отсюда раздвоенность лирического элемента на структурообразующий и сопутствующий, а также их единство, потому что «скрытое» о Фернандесе проявляется через образ героини. Оно связано с прозрением героя и пронизывает всю линию Фернандеса, но, как и в первом из рассмотренных стихотворений, элемент «скрытого» ослабляется мотивировкой. В данном случае она исходит из небалладного компонента произведения. При пересечении с сюжетной линией героя субъективно-оценочный момент сужает перспективу «скрытого», сглаживает балладный драматизм конфликта тем, что, показывая формирование мировоззрения героини под влиянием Фернандеса, способствует типизации этого процесса. Таким образом косвенно мотивируются и действия героя. Все же можно говорить о балладной основе, балладных элементах, балладном конфликте этого произведения наряду с другими характеристиками, соотносимыми с близкими лирическими жанрами. В балладную линию вплетаются элементы фантастики. Например, одушевление мертвецов, как традиционный атрибут баллады романтизма, здесь символизирует идею единства в борьбе, исполняет обобщающую функцию. Кроме идейной нагрузки, фантастический элемент так же, как и в стихотворении «Воспоминание», служит для уравновешивания компонентов в балладной структуре. Причем, если усиливающийся лирический характер балладной интерпретации ведет к появлению усложненных абстракций, а романтический фантастический элемент определяется все более отвлеченными идеями, то изображается он в максимальном приближении к традиции. Уменьшение роли эпического и возрастание роли лирического сопровождается трансформацией драматизма из внешнего во внутренний. Поэтому можно говорить об уравновешивающей роли фантастического элемента в балладной структуре лирического типа.

Способ обобщения всенародной трагедии испанского народа, его веры и мужества также является балладным, т. к. оно основано на конкретном, частном случае, личный характер которому придает документализм произведения (адрес, полные имена, указание места гибели героя и др.).

Все три произведения сближаются признаками баллады. Для нее прежде всего характерно отображение коллизий, связанных с драматическими, трагическими мгновениями человеческой жизни. Герои рассматриваемых стихотворений Н. Вапцарова погибают, однако противоборство жизни и смерти само по себе не рождает балладный конфликт, а служит ему опорой. Столкновение сил света и тьмы в сознании героя баллады «Песня о человеке» получает балладный исход в духовной победе физически сломленного человека. Конфликт раскрывает силу героя в просветленном классовом сознании, в вере в лучшее будущее, вере прекрасной, как песня, с которой он умирает. «Песня о человеке» отображает характерный для литературы социалистического реализма процесс становления личности. Сила рабочего из баллады «Воспоминание» проявляется в созидательном значении труда и воплощена в его почти биологической связи с машиной. Балладным способом разрешается конфликт между стремлением и действительностью. Сила республиканца, погибшего у стен Мадрида, заключается в жизненности его борьбы и веры, которые объединяют живых и мертвых, а балладный конфликт передает столкновение мира зла и насилия с революционными идеалами.

Во всех трех произведениях использован один и тот же прием: балладный конфликт вырастает из парадоксальной ситуации, за которой прослеживается социально обусловленная закономерность. Неоправданная смерть рабочих, создающих богатства общества и умирающих от нужды и болезней («Воспоминание»), так же парадоксальна, как смерть преобразованного человека, казненного за тяжкое преступление, которое он совершил, когда его сознание было темным («Песня о человеке»), как гибель людей, чья жизнь освещает путь человечества к прогрессу («Письмо»). Все три смерти образуют цепочку: от обреченности подневольного труда и рабской жизни до обреченности стремлений человека труда к лучшей жизни в буржуазном обществе. Связующее звено этой цепочки — судьба героя баллады «Песня о человеке», диалектически объединившая в себе смерть и возрождение. Поэтическим текстом не только вскрывается закономерность угнетения трудящихся и безжалостных расправ капиталистической системы с революционными выступлениями, но и высказывается протест против ее уродливых проявлений, перерастающий в отрицание самой системы.

Своеобразие баллад «Песня о человеке», «Воспоминание», а также балладной линии Фернандеса из стихотворения «Письмо»

объясняется преобладанием лирического элемента за счет редукции эпического. Поэтому они с полным основанием могут быть названы лирическими, причем роль лирического элемента возрастает и усложняется с каждым последующим из рассматриваемых произведений. Лирическое, преобладающее и в первой балладе, становится определяющим в структуре двух других баллад. Функция лирического в балладе более заметна при его сопоставлении с эпическим. Во всех трех стихотворениях сюжетная линия представлена «вершинными» точками, но балладный конфликт вступает в силу с кульминационного момента, в котором освещается воздвигнутое над ним балладное построение. Следствием лиризации является развертывание балладного конфликта в подтексте. Взаимозависимость балладной функции лирического и подтекста в следующем: чем активнее лирический элемент в балладе, тем шире охватывается подтекст. Особенностью лирических баллад также следует считать в рассматриваемых произведениях и характер отображения повествователя, и способ ретроспективного изображения. По мере возрастания роли лирического элемента повествователь постепенно перевоплощается в двойника персонажа (что само по себе доказывает лирическое влияние на балладу, например, в стихотворениях «Песня о человеке» и «Воспоминание») и становится центральным действующим лицом («Письмо»). С изменением роли повествователя меняется отображение авторского «я»: от отдельного образа («Песня о человеке») до его полного растворения в персонажах («Письмо»). Возрастающее влияние лирического сказывается и на ретроспекции: относительно самостоятельное объективное повествование, представляемое традиционным рассказчиком («Песня о человеке»), насыщается субъективно-оценочным моментом, когда вводится лирическим героем («Воспоминание»), и строится на обратной последовательности событий («убит», «ушел от нас упрямо», «понял... слово истины единой»), отражая логику восприятия центрального действующего лица («Письмо»).

Из балладных признаков, сближающих все три стихотворения, следует особо выделить незавершенность в изображении героев, быстрый финал и обрамление, которое в первом случае служит идейно эмоциональным фоном балладного развития сюжета, а в двух других произведениях исполняет функцию балладного «повторения с нарастанием». Конфликты затрагивают частные и частно-семейные отношения, но из их решения возникают

социально значимые обобщения. Преобладание лирического в структуре рассматриваемых балладных произведений связано с тем, что в них балладным способом изображено не действие, а состояние героев. Чаще всего в лирических балладах поведение героев сковано (обращает на себя внимание также воздействие общественно-политического фактора). Однако в них отображается активное духовное состояние героев, которое не находит полной реализации в представляемом действии.

Героическая тематика остается ведущей в балладном творчестве поэтов 30-х годов. В ней возникают новые аспекты и отражаются новые отношения к окружающему миру. В конце 20-х и в 30-е годы продолжают появляться баллады, посвященные Сентябрьскому восстанию. Дистанция времени отделила сентябрьские события и способствовала их ассоциативному слиянию в исторической памяти с многовековой борьбой болгарского народа. Появляются балладные стихотворения легендарного характера («Никодим» К. Кюлявкова, «Смерть под Габровницей» Н. Хрелкова, «Легенда» Ламара, «Знамя» и «Баллада» М. Исаева), которые соотносятся с традиционной эпической балладой, но в разной степени подтверждают лиризацию в балладном жанре как основное направление его развития. Причем усиление воздействия лирического начала сказывалось не только на внутрижанровых особенностях, но и нередко способствовало изменениям жанровой определенности произведений, что является косвенным доказательством закономерности процесса лиризации. Сопоставление двух редакций стихотворения М. Исаева «Знамя» (1932 и 1967 гг.) показывает, как влияние лирического элемента на структуру произведения привело к преобразованию баллады в лирическое стихотворение.

Изображая боевые подвиги героев, поэты 30-х годов обращаются к традиции ботевской баллады «Хаджи Димитр» («Смерть под Габровницей» Н. Хрелкова, «Знамя» и «Баллада» М. Исаева). Ботевский мотив придает легендарно-романтический характер произведениям, служит утверждению в них революционных идеалов современной эпохи.

В рассматриваемый период социальные проблемы находят отражение в балладах не только пролетарских поэтов, но и представителей общедемократического направления в литературе. Следует обратить внимание на то, что наметившиеся в 20-е годы взаимообусловленные тенденции в развитии баллады (лиризация

и приближение к реалистическому искусству) стали основной закономерностью развития балладного жанра в 30-е годы и особенно ярко воплотились в пролетарской поэзии Н. Хрелкова, Н. Вапцарова, М. Исаева.

Н. Хрелков представляет в своих балладах классовых антагонистов накануне решающей битвы. Своеобразие его балладам придают гротескные образы, использование контрастов и психологической гиперболы. Поэт вводит в структуру баллад параллельные действия, через которые осуществляется переход к лирическому отображению действия в подтексте.

Если в произведениях Н. Хрелкова, созданных в 30-е годы, отображается классовый протест, к тому же четко определенный, то в балладных стихотворениях Н. Фурнаджиева, А. Разцветникова, А. Далчева, Сл. Красинского превалирует гуманистический пафос. Конфликты основываются на противоречиях капиталистического города и разрешаются в драматических переживаниях страдающей личности. Отсюда предпочтение лирической разновидности балладного жанра. В лирических балладах «Ночью», «На улице» Н. Фурнаджиев вводит объективно-лирическое повествование («Ночью»), а также, подобно Н. Хрелкову, изображает параллельные действия. В стихотворении А. Далчева «44 Avenue du Maine» конфликт передается в приближении к лирической разновидности баллады. Особенно убедительным подтверждением лиризации баллады как объективного процесса, происходящего в болгарской литературе 20–30-х годов, являются «Баллады нищих» А. Разцветникова. Поэт называет балладами бессюжетные стихотворения, написанные в форме монологов и обращений, в которых только символика и образность напоминают о классической романтической балладе. В жанровом отношении «Баллады нищих» можно охарактеризовать как переходные стихотворения к лирическим балладам с ослабленным действием.

Монологическая форма повествования и объективно-лирическое воплощение балладного конфликта отличают стихотворения Сл. Красинского «Моя баллада» и «Улица Смортаг». Однако в них проявляется небалладный характер лиризма, поэтому они определены как медитативные балладные стихотворения. Одно из стихотворений Сл. Красинского «В этот вечер незаметно...» представляет собой модификацию баллады, возникшую на основе объединения традиционной (эпической) балладной формы с лирическим монологом.

Образование жанровых модификаций баллады — один из основных процессов ее развития в 30-е годы. Подтверждением служат рассмотренные в данной главе балладные произведения, в которых особенно заметны влияния на балладу легенды («Легенда» Ламара), сказки («Баллада о трех сестрах» Н. Хрелкова), лирического стихотворения («Знамя» М. Исаева), притчи («Ребенок лежал...» А. Разцветникова).

Подобно тому как в балладах 20-х годов, в 30-е годы типичным признаком балладных стихотворений остается их делимость. Она выходит за рамки балладного повествования, балладные части включаются в диптихи или триптихи («Знамя» Ламара, первая редакция; «44 Avenue du Maine» А. Далчева, «Баллады нищих» А. Разцветникова).

Закономерным следует считать проникновение балладных элементов в поэму. Если в 20-е годы наиболее значительным произведением, включающим балладные элементы, была поэма Г. Милева «Сентябрь», то в 30-е годы аналогичным примером может служить лирическая поэма Д. Габе «Лунатичка». Оба произведения отличаются фрагментарностью и цикличностью изложения событий. Важно отметить, что балладные фрагменты наиболее весомые в поэме Д. Габе и являются ключом к авторской концепции произведения. В них воплощается единство героического и трагического, передается конфликт, отражающий социальные противоречия в буржуазной Болгарии 30-х годов, и обобщается содержание произведения в целом. В балладных фрагментах поэмы намечается переход от реалистической мотивировки изображаемых событий к их реалистическому отображению, а общественный идеал поэтессы становится более конкретным, особенно в эпизодах, рассказывающих о жизни рабочих.

Обличение капиталистической действительности принимает классовую направленность в балладных произведениях М. Грубешлиевой и К. Зидарова. Среди стихотворений, написанных ими в 30-е годы, можно найти всего несколько баллад, но все они представляют несомненный интерес с точки зрения развития балладного жанра. Балладные стихотворения М. Грубешлиевой тяготеют к традиционной эпической балладе («Глухая улица», «Гротеск», «Пасха»). Однако влияние лирического элемента приводит к определенным структурным изменениям в балладах, а также к образованию жанровых модификаций. В стихотворении «Глухая улица» кульминация балладного конфликта не совпадает

с кульминационным моментом в развитии сюжета. Вынесение кульминации действия за текст присуще лирической разновидности баллады. Тем не менее в рассматриваемом стихотворении лиризм выступает не как структурообразующий, а как структуроизменяющий фактор. Образованию модификации баллады способствуют лирические отступления, создающие философское обрамление. Произведение представляет собой переходное явление в формировании лирической баллады. Склонность к философским обобщениям оказала влияние на характер модификаций в стихотворениях «Гротеск» и «Пасха». Каждое из них — баллада-притча, причем сюжетные линии опираются на ироническую сентенцию.

Лирическая разновидность баллады развивалась в творчестве К. Зидарова («Подвал»). Особенно своеобразна баллада К. Зидарова «Тиберий Гракх». Проблематика этого стихотворения — социальная борьба и отражается в исторической тематике. Произведение написано в форме классической баллады. Сюжет представлен драматургически (в сценах). Однако балладный конфликт получает разрешение вне текста, опирается на объективное событие, которое привносится в произведение априори. Специфика балладного конфликта заключается в том, что доказательный момент (объективный факт) не влечет за собой мотивировку, разрушающую балладное повествование, а способствует его невиданной интерпретации. Поэтому можно утверждать, что, возрождая традиционный жанр, К. Зидаров создал новую по структуре лирико-драматическую балладу. Подобно балладам Н. Вапцарова, конфликт ее основывается на мнимом парадоксе.

В пролетарской поэзии второй половины 30-х гг. жанр баллады популярен в творчестве Н. Вапцарова и М. Исаева. Проблематика баллад — интернациональна. Классовая борьба рабочих и бедственное положение трудящихся при капитализме являются основными ее аспектами. Сопоставление баллад М. Исаева и Н. Вапцарова показывает этапы становления лирической разновидности баллады в поэзии социалистического реализма. Среди балладных стихотворений М. Исаева преобладают модификации («Покорители небес», «Перед раскаленной печью», «Испанская баллада»). «Покорители небес» тяготеет к эпической балладе. «Перед раскаленной печью» и «Испанская баллада» представляют собой модификации драматической баллады и приближаются к лирической разновидности жанра. Подобно тому как в стихотворении М. Грубешлиевой «Глухая улица», в стихотворении

М. Исаева «Перед раскаленной печью» кульминационный момент баллады не совпадает с кульминацией в развитии сюжета, что также сближает произведения с лирической балладой. При создании балладных стихотворений «Перед раскаленной печью» и «Испанская баллада» М. Исаев обращается к художественным средствам романтизма. В то время как его лирическая баллада «Кровь» отличается использованием реалистической поэтики.

Лирические баллады Н. Вапцарова («Песня о человеке», «Воспоминание», баллада о Фернандесе из стихотворения «Письмо») относятся к лучшим достижениям болгарской поэзии социалистического реализма. В жанровом отношении их своеобразие определяется взаимодействием с поэмой, элегией, исповедью. Однако в отличие от балладных произведений М. Исаева взаимопроникновение структур завершилось новым синтезом у Н. Вапцарова в лирической разновидности баллады.

Развивая лирическую балладу, пролетарские поэты поднимают балладу как жанр на новую ступень. В лирической балладе заключена возможность воплощения невидимых конфликтов, раскрытия внутренней логики факта. Поэзия социалистического реализма способствует обновлению балладной сюжетики, т. к. в ней получают отображение объективные законы общественного развития, обусловленные ими социальные конфликты. Частные случаи, личные судьбы и интимные переживания людей изображаются как социально детерминированные, что, в свою очередь, позволяет авторам акцентировать неповторимые проявления отображаемой действительности и индивидуальный характер творческого восприятия.

Рассмотренные в данной главе произведения показывают, что лиризация баллады — объективный процесс в болгарской литературе 20–30-х гг., который способствовал развитию жанра по реалистическому направлению. Незавершенность этого процесса подтверждается тяготением баллад к эпическому балладному изображению, а также к взаимодействию с другими жанрами. По сей день лиризация служит средством углубленного проникновения во внутренний мир человека и психологического отображения драматических моментов в становлении личности.