

СТИХЪТ НА ВАЗОВ В ПЪРВИТЕ МУ СБИРКИ

Олга Дейкова

Имам пред вид сборките, печатани преди Освобождението, т. е. „Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“ и „Избавление“. „Майска китка“ няма да ни занимава, защото тя става обществено достояние много по-късно. В нея са отразени любовните трепети на един момък, който намира опора в своите ранни дирения у френските поети Милвоа, Парни, Дезожие, а и някои румънски автори, както това подробно излага П. Христофоров („Творческото развитие на Иван Вазов“).

Контактът с френските и румънските поети ще остане като едно трайно и ценно достояние в поезията на Вазов и особено за формата на стиха. „Румънските поети ми дадоха после размера за много мои стихотворения“ — казва поетът пред Иван Шишманов (Ив. Шишманов. „Иван Вазов“, с. 33).

Вазов отрано има възможност да усвои и френски език и да чете в оригинал не само Парни и Милвоа, но и Беранже, Ламартин, Юго, под влияние на които усетът му за правилна и звучна мерена реч укрепва. „Тук чрез Горанов — казва поетът — пръв път бях запленил от френската, по-добре от музикалността на френската реч.“

Но Вазов черпи и от други източници. Даскал Партений Белчев, възпитаник на Киевската семинария, се отклонява често от урока и с патос декламира стихове от Ломоносов, Державин, Хомяков. „Руските стихове, които Белчев ни декламираше — признава Вазов, — малко ги разбирах, но обичах да ги слушам и се наслаждавах на музиката на стиха.“ Калоферската училищна библиотека пък му предлага истински бисери. Учителят Съйков с мъка го откъсва от „любимия шкаф“, в който бъдещият поет намира Пушкин, Лермонтов, Жуковски, Фет, Некрасов, наложили по-късно печат не само на поетическото му мислене, но и на техниката на стиха. „Пушкин и Лермонтов са ми откривали тайните на стихотворството, давали са ми уроци по музиката на речта, по красотата на формите“ („За моята си черга“). Най-пряко влияние върху начеващия поет обаче упражняват домашните образци. Още като ученик в Сопотското класно училище той заучава народни песни, пее ги, като им намира „свой глас“, или ги декламира пред другарите си, а стихотворенията от „Смесна китка“ на Славейков помни до късна възраст. Христати Павлович, Раковски, Войников са първите вдъхновители, под влияние на които се пробужда у 14-годишния юноша „поетическото въображение“ (Шишманов) и без да има и „най-малко понятие от размер“, Вазов пише песните „Крум и Никифор“ и „Преславските развалини“, от които той си спомня само началото, напълно достатъчно, за да се убедим, че авторът наистина е нямал „и най-малко понятие от размер, от прозодия“. Това начало все пак е някакво далечно ехо от още неовладян поетически израз.

Вазов навлиза в поезията ни по един път, проправен вече от Чинтулов, П. Р. Славейков, Ботев, които не само служат за образци на начеващите поети, но повдигат и равнището на критерия. В това отношение играят роля и теоретичните трудове, явили се по това време, които помагат и за утвърждаване на силаботоничната система, легнала в основата на Вазовото поетично творчество. Дали Вазов се е ползвал от тези трудове, не знаем, но знаем, че при един от учителите си той „изучава и пинтика“. Понятие за мерната структура на стиха Вазов получава и от учителя Сыйков, с когото живее в Калофер в една стая. Той ставал нощем да пише стихове, а Вазов учуден гледал как брои нещо на пръстите си. Един ден Сыйков му прочел нещо. Равномерната и плавна реч му харесала и оттогава добива вкус към стиховете.

Към 1868 г. Вазов е вече „обзет от истински бяс“. „Всеки свободен час се затварях в една стая и пишех неуморно. Искях да стана поет по призвание“ (Ив. Шишманов. Цит. съч., с. 28). Плодовете на тези първи увлечения са изчезнали с изключение на някои песни, които по-късно влизат в сб. „Майска китка“. В паметта на поета се е задръжало и едно четиристишие от стихотворението „Дайте ми уединение“, писано под влияние на руските поети. Внушена е не само поетическата идея, внушена е и издържаната метрична схема.

Придържайки се в руските образци, Вазов упорито гони своя идеал — „да стане поет по призвание“. В 1870 г. в Периодическо списание се появява неговото стихотворение „Борба“, което изцяло е подражание на стихотворението „Чернь“ от Пушкин. И Вазов като Пушкин гради произведението си във форма на диалог между поета и тълпата. Но отношението на тълпата към творческата личност не го занимава, а в духа на възрожденските идеали той отправя укори срещу апатичната към просвета тълпа и развива логично обосновани съждения в полза на науката. Вазов е далеч от поетичния израз на Пушкин, но следвайки неговата метрична схема, се стреми да възпроизведе и неговия гъвкав ритъм. Стреми се, но не много успешно. Все пак, макар и в много примитивна форма, налице са ония елементи, които по-късно стават отличителен белег на Вазовия стих. Още с първите си стъпки Вазов се отделя от стихоплетския поток, който се разлива по страниците на нашите предосвобожденски вестници. И въпреки недостатъците, съпътстващи началните му стъпки, присъствието на една богато надарена творческа индивидуалност, която търси свой път, се налага. И това проличава именно във формата. Направил вече идейния завои, Вазов търси вдъхновение у Раковски, Чинтулов, Славейков, Ботев. Но докато Раковски го вълнува само с идеите си, останалите трима играят роля и за определяне на неговата стихова техника.

Чинтулов бе утвърдил вече силаботоничната система на стихосложение, без обаче да е овладял всичките ѝ възможности. П. Р. Славейков даде нов гласък на българския стих, като, от една страна, въведе народното стихосложение в индивидуалната поезия, а, от друга, внесе известно разнообразие в метриката на силаботоничния стих. Опирайки се на народната песен, Ботев изгради стих с много характерна метрика и езиков израз.

Върху тая благоприятна почва талантът на Вазов бързо укрепва. От тримата свои предшественици той взема по нещо, на което неговата индивидуалност налага печат. Да вземем стихотворението „Днес“, печатано във в. „Свобода“, 1871 г. Тук Вазов направо повтаря стиховете от стихотворението „Стани, стани...“ на Чинтулов, в които е отразена идеята за славянското единство. Не само това — четиристъпният ямб от „Стани, стани...“ като че ли е пренесен във Вазовото стихотворение, макар че метричната система е постоянно нарушавана и ритмичната инерция често се губи. Свърхсхемните ударения обаче, с които се започва, придават особена импулсивност на ритъма. Това не се забелязва у Чинтулов въпреки издържания размер:

Стани, стани, юнак балкански, ~~~~~
от сън дълбок се събуди. ~~~~~

а у Вазов

Днес ненадейна е епоха, ~~~~~
благоприятна зарад нас. ~~~~~

У Вазов и в замисъл, и в композиция има по-голяма обхватност, а също още тук у него се изявява вкусът към сложни строфични съчетания.

Първите печатни Вазови стихотворения страдат от много недостатъци, но въпреки всичко се открояват и бележат един очевиден технически напредък. Поетът все по-уверено се домогва до израз, пропит със завладяващ патос, и до специфична форма, което привлича вниманието на съвременната му критика. Тя в своята възторженост губи мярка и поставя Вазов наред с гениалните представители на световната поетична мисъл — Шекспир, Данте, Гьоте (в. „Нова България“, г. I, бр. 55). Отговорът на Вазов разкрива не само необичайна за днешно време скромност, но и високото равнище на изискванията му, което е залог за укрепване на таланта му. „Аз напълно оценявам дружеските чувства на автора към мене — пише поетът, — но скромността ми заповядва да отблъсна сичките незаслужени и прекалени хвалби, от каквито и чувства да били вдъхнати . . .“

Мечтата на Вазов „да стане поет по призвание“ се сбъдва. Творчеството става за него необходимост, която извежда на бял свят сбирките „Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“ и „Избавление“. Явили се една след друга в разстояние на три години, всяка върви със своя идейна и формална характеристика и представлява степен в творческото развитие на автора.

Патосът, обхванал цял народ в очакване на великото събитие — въстанието, — намира чрез ръката на Вазов адекватен израз в сбирката „Пряпорец и гусла“ и затова тя се приема така възторжено от читателите. Но тук и художественото майсторство носи вече всички елементи, способни да упражнят поетическо внушение.

В сб. „Пряпорец и гусла“ така, както е оформено първото издание, излязло в 1876 г., са поместени 25 стихотворения. Едни следват техниката на силабичния стих, други на силаботоничния, като и едните, и другите носят отпечатъка на творчески изживени чужди влияния.

Степенувано продължение на „Пряпорец и гусла“ е сбирката „Тъгите на България“, излязла през 1877 г., която съдържа 20 стихотворения.

Във втората част на трилогията, обезсмъртила Голготата на един унижен народ, Вазов, изхождайки в метрично отношение от първата си сбирка, постига форми, които са истинска новост за нашата поезия. Че в основата на тези постижения лежат влияния от страна на Юго и някои румънски поети, не ги обезчужава, тъй като навсякъде в тях тупти вазовският пулс.

Като художествено постижение, отнасящо се до поетическите инвенции на Вазов, сбирката „Избавление“, излязла през 1878 г. и включваща в първото си издание 26 стихотворения, е под равнището на сбирката „Тъгите на България“. Една тема вълнува въображението на поета — Освобождението, и тези, които го осъществяват. В метрично отношение се констатира също еднообразие. В цялата сбирка са използвани само две метрични схеми — хорей и ямб. В замяна на това напълно овладени.

В зависимост от историческия момент сбирката се изгражда в друг емоционален тон, който изисква бликащ ритъм. Всички стихотворения, с изключение на „Южнославянска солидарност“ и „Разходка до Баняса“, са в игривия ритъм на краткия хорей и ямбов стих.

В началния етап на своето развитие Вазов метрически се движи между силаботоничния и силабичния стих. В своя силабичен стих поетът има за образци, от една страна, народната песен, от друга — Славейков и Ботев.

Тежненятията към народния стих се извяват повече в първото издание на сборника „Пряпорец и гусли“, и то илюстрирани чрез два размера — 8-сричния и 10-сричника.

В 8-сричен стих са няколко стихотворения: „Мамино чедо“, „Завет“, „Дедите наши злочести“, „На пушката ми“, „Отмъстител“.

Вазовият 8-сричник се отличава както от народния, така и от Славейковия и Ботевия, които метрически стоят по-близо до народната песен. У Вазов по правило тоя има три силни ударения на четни срички и цезура след пета сричка. Известните от народната песен групи 5+3 са оформени, но заедно с това и ясно изразен ямб, което не може да не внесе друг нюанс в ритъма. Стихотворението „На пушката ми“ например напомня в много отношения „На прощаване“ от Ботев, но метрическият му колорит е друг.

В своя осмосричен стих Вазов се отклонява от първообразите не само метрически. Той въвежда и делението на строфи, макар че понякога то е само условно, обосновано единствено от римуването, а по силата на синтактичните връзки звучи като ритмично интонационна цялост, както е в народните песни. Така е в стихотворението „На пушката ми“.

Произведенията в 8-сричния стих у Вазов нямат стойност като съдържание, но по форма се свързват с един общ белег — ритъм плавен, гъвкав, и където трябва, нюансиран. Това поетът постига чрез изпускане на някое силно ударение или най-често, под влияние на синтаксиса, чрез изместване на цезурата, която идва вместо след пета сричка след втора или трета:

Мълчи! Че турчинът иде. . .

На своите внуци потомци

оставят зла проклетия. . .

Другият размер, в който се явява силаботоничният стих у Вазов, е един от славейковските варианти на 10-сричника — цезура след пета сричка и четири силни ударения. Оформява се, както и у Славейков, дактил със съкратена втора стъпка, попълнена чрез цезурата. При всички случаи това е стих с много плавен ритъм, дори тогава, когато се явяват отклонения от метричната схема. В стихотворението „Новонагласена гусли“ например често ще се натъкнем на съгъстени ударения или на изместване на постоянните ударения. Ритъмът обаче не изменя своя плавен ток, тъй като тук се намесва като регулиращ фактор усетът за относителната стойност на ударенията:

Моите песни кой ще разбира? / / / / /

Те не услаждат клетки робове, / / / / /

Ох, не, не мога весел да свира, / / / / /

Тамо, където дрънчат окови. / / / / /

В 10-сричника на Вазов откриваме следи и от Ботев. За пример ще посочим стихотворението „1875 година!“:

Питаш ме, майко, що аз тъгувам II ■ I / / / / /

Що моята младост в жалби минавам? . . . / / / / /

Основата на размера е същата, както в „Майци си“, отдето идат напевите. Но Вазов следва почти неотклонно дактилната схема, която у Ботев е пренебрегната. Без да крие силата на Ботевия поетичен израз, Вазовото стихотворение не му отстъпва по лекота и плавност на ритмичното движение, по гъвкавост на интонационната линия и постоянния стремеж тя да се разнообрази.

Навеи от Ботев се откриват и в „Пътник и Витоша“, в което се констатира същите метрични отлики.

Христофоров смята, че тук се преплитат влияния на народната песен, на Жинзифов, на Александри, а се търси близост и с „Еклога“ от Войников, пък дори и с някои стихове от Бачо Киро. Не зная дали е много основателно да се разширява така много базата, върху която се изгражда Вазовият 10-сричник, особено когато се включват и стихове от Бачо Киро, които тогава не са били печатани. Тук по-скоро може да се говори за един общ извор, от който черпят всички (без Александри, разбира се), като Вазов ги надминава с умението да придаде живост и импулсивност на тона.

В това отношение внимание заслужава стихотворението „На една майка селянка“, където една малка промяна в размера на 10-сричника, една ефективна пауза нюансира ритъма и рязко изменя интонацията:

Не му пей песни мазни, сънливи,
Нито пък песни драги, скокливи,
млада невесто!

Ако да бях на твоето място,
Щях да му пея песни, които

То роб ще бъде! Плачи, невесто,
Ти си родила дете злочесто!

10-сричникът, който е така характерен за първата сбирка на Вазов, постепенно отзвучава в сб. „Тъгите на България“. В нея той е представен само от три стихотворения: „Политика“, „На лирата ми“, „Подъл ли е българският народ?“.

Метричната му схема не се отличава с никакви особени отклонения, но тук той звучи по-внушително, защото заквасата на патоса, който го движи, произтича от изживени впечатления. Народните мотиви вече са напълно съставени, изоставени са и елементите, които биха сближили звученето му със звученето на народната песен:

Падна тирана! Падна султана!
Свалихме веке Абдул Азиза —
И на престола Мурад възлиза:
Епоха светла за нас настана. .

Стегнатият синтактичен строеж, подчертавайки цезурата, създава отсечен, енергичен ритъм. Тук има нещо ботевско не само в емоциите, но и в речника, кипящ от злоба:

Тъй викат днеска кат побеснели
Паши, везири, софти, журнари,
Що са до вчера кокал глозгали
И на тирана песни са пели.

Тънката ирония, която се разгръща в седем строфи, има ботевска сила. Ефектно отклонение от тази интонация представлява последната строфа, в нея тон на която пулсира сърце, понесло страданията на цял народ :

А България в черно чернило
 Богу се моли, цял свят проклينا
 В пламен, в тъмница и на бесило,
 И под нож остър чада ѝ гинат. . .

Сбирката „Тъгите на България“ подчертава една основна тенденция в метриката на първите Вазови сборки — именно популяризиране все по-нашироко принципите на силаботоничния стих. Тези тенденции са залегнали още в „Пряпорец и гусла“, гдето почти половината от стихотворенията са в силаботоничен стих и макар още да не се изяснява в разнообразни форми, покорява с плавния си, жив ритъм. Едно малко връщане назад пък ще ни отведе до стихотворението „Дунав“, чийто петстъпен ямб се разлива на широки вълни в стила на ораторската реч.

Силаботоничният стих в „Пряпорец и гусла“ по преимущество е представен от хорей. Отклоненията от схемата му са само едно достойнство за стиха, който в буквалния смисъл на думата се лее:

Ран верни пак станете,	/ / ~ / / ~
Забравете моя гнет,	/ ~ / ~ /
С мюсюлманите бъдете	/ ~ / ~ ~ / ~
Същи братя занаяд!	/ ~ / ~ ~ /
* * * * *	
Най-подиря се смияла	/ ~ / ~ ~ / ~
Падишаха и със глас	/ ~ / ~ ~ /
Триумфален проглашава	/ ~ / ~ ~ / ~
Днес амнистия за нас!	/ ~ / ~ ~ /

За преливността на ритъма особена роля играят тук и преносите, които към това подчертават важни смислови моменти, необходими при изграждане на ироничната интонация.

С друг тон, но със същата яснота в дикцията и гъвкавост на ритъма тече хорейт и в стихотворението „Де е България?“, чиято метрична схема проф. Арнаудов погрешно свързва с „8-сричния размер на народните обредни и хороводни песни“ („Към хронологията и характеристиката на първите печатни Вазови стихотворения“, с. 376). Още по-неприемливо е твърдението, че „живата, игривоподвижна дикция тук подсеща донякъде за стихотворението „Тамо“ от П. Р. Славейков“. Мъчно може да се търси аналогия между наистина бодрия и игрив ритъм на „Де е България?“ и „Тамо“, от чийто ямбов ритъм лъха забавеното темпо на носталгията.

Трети вариант на хорейн стих в „Пряпорец и гусла“ представлява стихотворението „Сиромахкия“, където със съответното ритмико-синтактично изграждане се постига необходимият повествователен тон.

Синтактичният строеж, който обуславя интонацията, внася разнообразие и в метрично почти еднаквите хорейни стихове от сб. „Тъгите на България“. Навсякъде личи умението на поета да придаде на ритъма осезаемост. Ние възприемаме като емоционално заангажирани непосредствени наблюдатели стиховете:

Чуйш ли гърмът при Морава?	
Чуйш ли бойната тръба?	
Там Черняев поразява	
Турци в кървава борба!	
* * * * *	
И на бойните полета,	/ ~ / ~ ~ / ~
Верни на един завет,	/ ~ / ~ ~ /
В град куршуми и гюлета	/ ~ / ~ ~ / ~
Летят яростно напред.	/ ~ / ~ ~ /

Интересен в метрично отношение е последният стих на последната строфа. Поетът е предпочел инверсията, чрез която в същност се нарушава метричната

схема, но именно нарушението, поставило две силни удара в съседство, придава особена изразителност на ритма. Тук е подчертан усетът за ударението като фактор при оформяване на художествения израз.

Нашироко е използван хорейт и в сб. „Избавление“, където той по предпочитане се явява в късите стихове. В сборката ни въвежда ударният тристен хорей на стихотворението „Топът заехтя“.

Искам да обърна внимание на едно стихотворение колкото наивно по съдържание, толкова пленяващо с искрения си патос и подвижност на своя хорей ритъм — именно „Николай Николаевич“, изпъстрено с метрични отклонения, обусловени от съответен естетически норматив:

Нивга толкоз силно роба	/-/-/-/-/
От възторг се не плени.	-/-/-/-/
Нито Лазар кога в гроба	/-/-/-/-/
Зачу думата: „Стани!“	-/-/-/-/
.....	
Добре дошъл, княже славни,	-/-/-/-/
С меч обнажен във ръка.	/-/-/-/-/
Добре дошъл, вождо главни,	-/-/-/-/
На най-храбрата войска.	-/-/-/-/

Другият двусричен размер — ямбът — в сб. „Пряпорец и гусли“ е пренебрегнат. Тук той е представен само от едно стихотворение — „На приятелите ми Г. и А.“ Лишено от дълбочина на поетическото изживяване, от значимост на художествения замисъл, от интонационна раздвиженост, неговият ритъм звучи вяло, макар метрически да е издържано.

В замяна на това в „Тъгите на България“ ямбът намира широко приложение. Десет от стихотворенията в тази сборка са в ямб и всички се отличават с метрична издържаност, с плавност и своеобразна красота на ритмичния ток, с гъвкавост на интонацията:

Тъй нагло лордът с хладен вид
Министърската реч си каза —
И тих, циничен, зверовит,
Блъвна си страшната омраза
Към нас и лъжейки без стид,
Очите на света замаза.

.....
О, Английо, защо ли днес
Бездушен жид те управлява?

В сборката „Избавление“ ямбът, представен от седем стихотворения, има своята стойност, макар че на места схемата се крепи на абсолютно неприемливо отклонение от акцентните норми:

И силни страна зима
На тоя, кой е слаб.

В сборките „Тъгите на България“ и „Избавление“ Вазов така е овладял техниката на ямбовия стих, че той добива сам по себе си стойност независимо от съдържанието. В „Т. Каблешкову“ например нивото на поетическия замисъл не е високо, но изграждането на фразата, на място употребеното повторение, звучните рими и техните комбинации, гъвкавият ритъм правят стиха крилат:

О, Каблешков загина!
Загина гордо ти!
Огънят ти изстина. . .

Това може да се каже и за стихотворението „Русия“, което завладява с искреността и топлотата на чувствата. Изразът граничи на места с наивност, но има пластичността на изобразителните изкуства:

Бях малък аз, но йоще помна:
Във стаята ни бедна, скромна,
Висеше образ завехтял
До божата света икона.
Над него имаше корона,
Под него пък двуглав орел. . .

Към трисложните размери в първите свои сборки Вазов пристъпва почти инцидентно, но с голям успех. Собствено отнася се само за амфибрахия, защото анапестът и дактилът въобще не са използвани от поета. Стихотворението „Борът“, което създава поетичната слава на Вазов, е в амфибрахий, привлякъл вниманието на Друмев със своята плавност („Редакторът В. Друмев похваляваше плавността на моя амфибрахий“ — казва поетът). Тази плавност не е нарушена и от свръхсхемните ударения, използвани умело от автора, за да постигне естетически ефекти. Стихотворението започва със силно ударение, което веднага ни въвежда в необходимия тържествен химничен тон.

Христофоров сочи за метрически първообраз на „Борът“ стихотворение от Александреску, а също „Огчество на българина“ от Войников:

Там, гдето природа си място избрала,
С прелестни си дарби предивно дарила,
Там страна прекрасна предраго бащинство. . .

Пред Чилингиров Вазов сам твърди, че е написал стихотворението „Борът“ по размера на румънско стихотворение. Ако Войников наистина е дал подтик на Вазов, образецът остава далече назад, а що се отнася до румънското влияние, не може да пренебрегнем твърдението на самия автор. В метричното изграждане на Вазовия стих обаче има подробности, които са свързани със специфичния негов израз и придават оригинален облик на метриката му. Синтактичното изграждане, налагащо подчертани паузи, раздвижва ритмичния ток, който излиза из рамките на метричната схема, без да губи плавността си:

Там, дето се види Балканът високи,
Край дола тракийски на южна страна,
Да пуца стремливо плещи си широки,
Величествен, страшен и прав кат стена. . .

Без да притежава художествената сила на „Борът“, стихотворението „Мисли върху една картина“ прави впечатление със своя издържан амфибрахий и лекотата на езиковия израз. Лексическият подбор най-често напълно покрива схемата — интонация и метрика идват в пълен синхрон:

Но ваши мъчители зловни
Ви блъскат и с думи злокобни
„Гявури!“ крещят ви „напред!“
— „О милост, о малко почивка!“
— „Бесилка!! Гявури! Бесилка!“
И удари нови безчет. . .

В сборката „Тъгите на България“ амфибрахията е съвсем пренебрегната. В тоя размер има само едно стихотворение — „Пастирът“, което няма поетична стойност.

В сборката „Избавление“ пък той се явява смесен с хорей в зависимост от композиционния план.

В своята поетична практика Вазов се обръща и към Шевченко. С неговия стих той се запознава още като ученик. „Даскал Партений (Белчев) в Сопот ни декламираше неговата „Катерина“:

Кохайте се, черноброви,
Да не с москалями.
Москали чужые люди
Поминуют с вами. . .

По този размер поетът пише, както сам казва, стихотворението „Волен-тиринът“:

Чедото си, клета жено,
Не кълни го веч,
Че то младо и зелено
Бегà надалеч. . .

Това в същност е хорен стих, върху който са пренесени безезите на Шевченковата метрика с известни отклонения: у Шевченко се редуват 8-срични и 6-срични стихове, а у Вазов 8-срични и 5-срични, при което кратките завършват на ударен слог. Това внася особена категоричност на тона, необходим при логичното изграждане на текста.

Дословно същият размер е използван и в стихотворението „Радецки“, което „благодарение на съзвучието между лична и колективна чувствителност. . . добива непреходна популярност“ (проф. М. Арнаудов). Към този довод ще добавим — и благодарение на покоряващата импулсивност на ритма.

Н. Державин сочи като метрически първообраз на „Радецки“ стихотворението „Спор“ от Лермонтов:

Как-то раз, перед толпою
Соплеменных горь,
У Казбека съ Шать-горою
Быль великий спорь. . .

Тук действително съвпада дословно не само размерът, но и строежът на строфата, както и начинът на римуването. Въпрос е дали това не е проста случайност.

Силаботоничният стих се е превърнал вече в ръцете на Вазов в средство, което той подчинява на своите художествени замисли. Размерът, споен с общата изразна система на стиха, се мени съобразно с композиционния план. Примери ще намерим в тази насока в сб. „Избавление“. Да се спрем на стихотворението „Царът в Свищов“, изпъстрено с метрични отклонения, които внасят нов елемент в крилатия ритъм на неговия хорей:

Ти ст векоге тук стенш,	/ ~ ~ ~ / ~ /
С кръв и сълзи сè залян,	/ ~ / ~ / ~ /
Шумиш, пляскаш и се пенш	~ / ~ ~ ~ / ~
Като свързан великан.	/ ~ / ~ ~ /
.	
Лей се, влачи под небето	/ ~ ~ / ~ ~ /
Триумфални си вълни,	~ ~ / ~ ~ /
Бързай, кажи на морето	/ ~ ~ / ~ ~ /
Що си видял в тия дни.	/ ~ ~ / ~ ~ /

Дактилните стихове тук са един необходим метричен курсив.

И още една особеност в размера на това произведение — от шеста строфа нататък втори и четвърти стих се заменят с петсричен стих. В първите пет

строфи поетът е в пряко общение с легендарната река. Тонът е приповдигнат, тържествен, темпото равномерно, отразено в редуване на 8-срични и 7-срични стихове:

Лей се, Дунаве славянски,
В тия прелестни хълми.
Лей се ти, поток гигантски,
Лей се, радостно шуми!

От шеста строфа нататък се преминава към друга емоционална нагласа — към изблик на несдържана радост пред осъществения блян. Чувства, подобни на отразените в стихотворението „Радецки“, чийто ритъм е възпроизведен тук:

Въз бял Дунав се протака
Нов и чуден мост.
И Свищов омаен чака,
Чака славен гост.

Стихотворението „Ода на императора Александър II“ в своята първа част тече в отмерения ритъм на четиристъпния хорей. Тонът, отразяващ патоса на масите, е приповдигнат, възторжен. Започва се с обръщението „Царю“, което е силно обособено не само с мястото си в стиха, но и с ударението:

Царю!	/
Днес, като в земя ни	/ / / / /
Идеш с слава и гърмеж,	/ / / / /
Та на грозните тирани	/ / / / /
Удар грозен да дадеш;	/ / / / /
Днес като въз нас сияе	/ / / / /
Твойто царствено лице,	/ / / / /
И от радост веч играе	/ / / / /
Всеяко българско сърце . . .	/ / / / /

Втората част, която разкрива величието на императора, е в друг размер. Преминава се вече към тържествения, широко разливащ се ритъм на четиристъпния амфибрахий с цезура след втора стъпка. Веригата от въпроси, с която започва пасажът, създава необходимото напрежение на тона:

Защо племената учудени тръпнат?	/ / / / /
Каква вест голяма смути ги сега?	/ / / / /
Коя слава думат, чие име шъпнат	/ / / / /
Днес всички уста и всички сърца?	/ / / / /

Смесването на размерите в стихотворението „Разходка до Баняса“ обаче няма естетическа мотивировка. То произтича от неовладяност на формата.

В разгледаните дотук метрични схеми, в които се излива стихът на Вазов, поетът гради върху база, създадена от Чинтулов, П. Р. Славейков, Ботев. Приносът му се състои в усъвършенствуване и индивидуализиране на известното вече. Усилие, от което като резултат се ражда стих, пленяващ с пластичността и колоритността на метричните форми. В областта на българската метрика Вазов внесе и нещо, което му спечели слава на новатор. Той узакони стих, който почти не се среща в поезията ни от онова време. Намираме го само у Ст. Стамболов, и то инцидентно, лишен от художествени достойнства.

Този стих намираме у Вазов за първи път в стихотворението „Свобода или смърт“. Това е някакъв своеобразен преход от силабичен към силабото-

ничен стих. Използуван е същият принцип в някои отношения, по който е изграден 10-сричникът. Има обаче и съществени отклонения — редуват се 14-срични и 13-срични стихове, т. е. стихове с различни клаузули, както е в силаботоничната система. Цезурата идва след седма сричка, а ударенията вървят равномерно на четни места. Оформява се 7-стъпен ямб, като четвърто-то ударение се попълва от цезурата:

На край теглото наше до върха си пристигна	~/~/~/~/~	~/~~~~/
И ножът агарянский до кокала опре,	~/~/~/~/~	~/~~~~/
И цял народ отчаян си знамето издигна	~/~/~/~/~	~/~~~~/
Оковите да счупи ил'хубро да измре.	~/~~~~/	~/~~~~/

Това е стихът, който Вазов по-късно използва за най-хубавите си произведения, изискващи интонационно широка фраза. Ритъмът се разлива на широки плавни вълни, подходящи за стихотворения, които носят акцентите на ораторската реч:

Сега, кат'Емус стари от страх се цял потресе
И турската свирепост премина секи край.
И ужас възмущение по целий свят пронесе
Попитал бих Европа веч може ли да трай?

Метричната цезура, която идва след седма сричка, и тук, както в 10-сричния стих, има условна стойност. Синтактичният строеж, подчинен на изблиците на ораторския патос, налага и други сечения. Ритъмът, излязъл из рамките на метричната схема и станал еквивалент на емоционалното движение, получава нова линия:

Дерзайте! Тоз век беден, осъден е да види
Все, що е най-омразно, чудовищно и зло:
Един злодей да вдига от кости пирамиди,
А друг — да слага венци на негово чело.

В този плавен, разливащ се на широки вълни ритъм са изградени стихотворенията „Бунтът“, „Полет“ и др. Христофоров изтъква, че първообрази за този размер Вазов намира в румънската поезия. Дадени са и доказателства. А и сам Вазов по разни поводи е заявявал, че на много негови творби размерите са взети от румънските поети. Разбира се, само най-общите очертания на метричната схема. Общата структура на стиха, обуславяща ритъма, у нашия поет е друга, лично негова и неповторима. И оттук произтича може би най-голямата красота и истинската специфика на Вазовия стих, проявила се още в ранните му произведения. Касае се за строежа на неговата поетична фраза, за неговия поетичен синтаксис, който търси разнообразие и гъвкавост на интонацията. Да вземем едно от ранните стихотворения на поета „Вярата ми“, обременено при това с редица недостатъци. Но тук е подчертан стремежът към обхватност на тона. Строфите две по две се свързват в сложна интонационно-логическа цялост, в която се разгръща сложна синтактична конструкция с много обособени части, обогатяващи интонацията.

Особеностите на своя стил Вазов налага и на стихотворенията по народен стих, като проявява по-творческо отношение към народната песен, отколкото П. Р. Славейков. Той пристъпва към образците така свободно, че резултатите не се чувствуват като механично подражание.

Вазов използва нашироко и стилните похвати, и речника на народната песен, но приспособени към ново съдържание, пречупено през личния поглед на поета. Те стават градиво в строеж, който носи всички характерни белези на Вазовия стил. Преди всичко натрупване на еднакви синтактични конструк-

ции по пътя на градацията и рязко преминаване към нова постройка. Ще посочим за пример стихотворението „На една майка селянка“ — всеки пасаж върви със своя конструкция, със своя интонация, на места рязко изменена:

Нека тез думи страшни, тъжовни
Кога порасне пак да ги повни;
Нека му сявга на уши екнът,
Нека му вечно на душа тегнът,
Нека познава мъки човешки,
Нека да сеща ядове тежки,

Ох, привикни го, млада невесто,
То да разбира, че е зло-есто!!

След време Вазов ще употреби подобна конструкция, но приспособена към друг ритъм в поемата „Опълченците на Шипка“:

Нека носим йоще срама по челото,
Синила от бича, следи от теглото;
Нека спомен люти от дни на позор
Да висне кат облак над наш кръгозор,
Нека ни отрича историята, века . . .

В предосвобожденските Вазови сборки ние можем да намерим прекрасни примери за изграждане на поетичната фраза. Дори в стихотворението „Амнистия на българите“, което Вазов изоставя по-късно, понеже имало публицистичен характер. Започнал в иронична интонация от четвърта строфа нататък, поетът рязко преминава към остър сарказъм. Кратки въпросителни и възклицателни изрази, изброявания с подчертана градация стават носители на едва сдържано възмущение:

Прощка! Прощка! От султана?
А кого ще да прости?

След като изби, изроби,
Сече, кла, беси, гори

По-друго интонационно противопоставяне има в „Борът“. Стихотворението започва в химничен тон, моделиран умело чрез градациите и различните тонови вариации. Преносите в четвърта и шеста строфа са употребени с тънък усет за емоционално уплътняване на израза:

Наоколо шумно. Но в тази ограда
Е глухо
Разперил е клони, потънал в мечти
Свещени и тайни

Нотка от меланхолия внася в тази тържествено-драматична интонация последната строфа, която се отличава с опростен синтактичен строеж:

Тогава утихва веявица люта,
Гиганта надменни кат с трепет срази,
И пълна от почит към жертва прочута,
Тя място отстъпи на скръб и сълзи.

С характерен езиков строеж се отличава стихотворението „На България“, в което патриотичният патос достига до пиетет, изведен безпогрешно от външните изразни средства. Стегнатост на композицията, пестеливост при лексическото изграждане, точно попадение на думата, която носи най-големия емо-

ционален заряд. Тържественият тон, който зазвучава още в началото, се разгръща и постепенно нараства в 8-сричната строфа. Анафоричното повторение на израза „на твоите“ води до интонационна градация, кулминацията на която е последният стих, изказан с отсечено темпо и с подчертано ударение върху думата „грей“. Не е нито грешка, нито случайност двойното „н“ в думата „свещенна“. Без него думата щеше да зазвучи в пълен дисонанс с общия тържествен тон на произведението. Звуковата хармония също щеше да бъде нарушена:

На теб, Българийо свещенна,
Покланям песни си сега.
На твоите рани, кръв безценна,
На твоите жалост и тъга.
На твоите сълзи и въздишки,
На твоите страсти и тегло,
И на венеца мъченишки,
Кой грей на твоето чело.

По схеми в случая стихът не се движи. Формата е в пълна зависимост от интонационните импулси, от широтата и силата на патетичния тласък, съсредоточен в една точка. В първоначалния тласък съществена роля играе сложното обръщение „Българийо свещенна“. Във втория емоционален тласък едно обръщение също играе роля на емоционален фокус, но в друга тоналност. Целият пасаж представлява една интимна изповед, в която трепти най-нежна синовна обич:

Приими тез песни, майко мила,
Отйек на жалостний ти зов,
И плод на сладката любов,
С коя душа ми си пълнила;
Приими тез песни, пълни с гняв,
Кат вихъра, що пей по друма,
Ту жални кат шумът на Струма
И като горския напев.

Четвъртият пасаж, в който съществена роля играе пак обръщението, превърнало се в стон, включва емоциите на съпричастник в жестоката съдба на един народ. Тук поетът засилва напрежението и чрез начина на римуването. В последните две четиристишия, пропити с надежда за светло бъдеще, синтактичният строй отразява затихващите емоции.

В това стихотворение прави впечатление и друг факт, който разкрива стремежа у автора да търси думи с изобразителна изразност. В началното свое обръщение към родината Вазов не казва „поднасям песни си“, а — „покланям песни си. . .“ Предпочел е дума из народните говори, която одушевява обекта и целият израз добива пластичност. Ще посоча един пример и из стихотворението „1875 година“, дето е подчертано умението пък на автора да изтъква емоционално пълноценни думи:

Мисъл ме тежка за час намира
.....
Като се в турска мъчат тъмници

Не метрични съображения тук са наложили инверсията. Авторът я предпочита, защото чрез нея се уплътнява емоционалната наситеност на израза и двете думи „тежка“ и „турска“, които играят роля на емоционален фокус, така идват под логическо ударение.

С особена красота на поетическия израз се отличава вторият пасаж на стихотворението „Бунтът“. Постоянната промяна в интонацията, преминаване от едно темпо в друго се отразява и на ритмичната линия, която често мени контурите си:

Но де са ваште неми и жалостни гробове —
Там, дето днес почива измъчений ви прах,
Там, де смъртта жестока тъй млади ви зарови,
Защото я срещнахте — и горди и без страх?

Паузата след думата „там“, наложена от свръхсхемното ударение, би удължила стиха, ако това не се компенсираше с ускоряване на темпото след паузата. Чрез уметелото разхвърляне на логическите ударения пък Вазов постига естетически ефекти:

Покрива ли ги мрамор, надписан с имена ви?
Окичват ли ги венци? Окичва ли ги чѐст?
И някой глас любезен *услăжда* ли съня ви?
Прихѐжда ли там някой да рони сълзи днес?

Кулминацията на това акцентно звено е в четвъртия стих, където ударението върху думата „прихожда“ става особено интензивно поради това, че идва веднага след дума също под силно ударение — „услажда“. В това стихотворение намираме пример и за съотношение между логическа стойност и емоционална пълноценност на изказа:

Умряхте вие, братя, от удари кръвнишки!
Смаза ви на тирана свирепия напор;
И глад, и смърт, и рани, и венци мъченишки
Вий всичко днес приехте, освен един позор.

Най-високата точка в този градиран израз е не понятието „смърт“, а понятието „венци мъченишки“. И то не само заради римата. Страданието, символизирано чрез тръннения венец, се приема тук за върховен момент на човешката саможертва.

Когато се говори за изразителната сила на Вазовия стих, в никакъв случай не може да се отмине стихотворението „Векът“, изградено по правилата на една изрядна ораторска реч. Като цялост „Векът“ е един монолог, в който се налага преди всичко интонационното изграждане. Отделните пасажки в произведението имат различна дължина и своя особена интонация, която се характеризира с резки сечения на линията. Стихотворението започва с изблик на несдържана омраза, изразена чрез силните ударения на заповедната реч, което внася непрекъснати промени в метричната схема:

Млъкнете вие, бедни фалители на века,
Във който назовахте свободен човека;
Млъкнете с вашта правда, свобода и прогрес,
Безумия, с които глушихте ни до днес!

Следват кипящи от сарказъм въпроси, които са връхната точка на този наситен със злоба патос:

Защо тоз век нищожен, велик го вий зовете?
Дали, че в него няма ни робство, ни разврат?
Дали, че ни обсипа със мир и благодат?
Или че днес изново епохата настана,
която бе видяла Атила, Тамерлана?

А по-нататък пасаж, който се различава рязко както по емоционален пълнеж, така и по синтактично-интонационна характеристика. Натрупване на развити изречения, които преливат от градирани изброявания, безглаголни изрази, в които се търси най-изразителният епитет, носят непоносимата болка от гледката на народното страдание:

В гори, в поля, в колиби, в долини и балкани,
Днес видиш само ужас и чуйш едно ридане.
Навред тирани, тигри зли, лакоми за стръв,
И слабите убити, и робите във кръв!
Села иззапустели, градища разрушени,
Развалини димящи и черкви осквернени.
И челяди безбройни, без покрив и без хляб,
Момците на бесило, девойките в хареми —

Следва картина, която извиква чувството, че следиш четката на живописец:

Ах, вижте тая майка как плаче и пици!
И стиска си детето на своите гърди,
И от убийци грозни, от острите им саби
Се мъчи да го брани със своите ръце слаби
.....
Тогава те го грабват, на сабите натикват,
Подмятат го нагоре и диво се превикват.

Не крие ли езикът тук омировска конкретност на изказа?

Това са най-характерните моменти в произведението, изобилстващо с ритмично-интонационни ефекти.

Безизкуственост на изказа, простота, която на места граничи с детска наивност, като носи и интензивността на детската мъка, са особеностите на стихотворението „Жалбите на майките“. Тук въпросителната интонация, с която стихотворението започва, звучи другояче. Началните ударения са намалени до минимум, а въпросите се превръщат в стон:

Чужденецо милостиви,
Бог ли те прати при нас,
Наште мъки зли горчиви
Да ти кажем тоя час?
.....
Имал ли си щерка млада,
И която ти видя,
В кръв обляна като пада? ...
Имал ли си ти деца?

И накрая в строфата, която носи кулминацията, една единствена дума „турци“ включва неотразимото народно страдание:

И по вашит чужбини
Мъка има ли таква?
Чужденецо, обади ни,
Турци има ли по вас?

Понякога основен елемент на емоционалното напрежение става повторението на една само дума, както е в стихотворението „Де е България?“ Повторението на думата „тамо“, която стои в началото на всяко четиристишие, е и интонационната връзка между различно нюансирани строфи. Патриотичният

патос варира и расте, за да достигне връхна точка в шеста строфа, дето думата „там“ се повтаря три пъти в различни синтактични съчетания, различно акцентувани, различно интонирани:

Т а м роден съм!. Т а м деди ми
Днес почиват под земя.
Т а м гърмяло тяхно име
В мир и в бранните поля.

Седмата строфа става начало на нова интонационна вълна, която се крепи на състени анафорични повторения. В последната строфа се среща пак с умението на Вазов да подчертае думата, която носи емоционално-смысловия акцент. Във втория стих на тази строфа метричните ударения се съгъстват и на преден план излизат думите „теб“ и „мисля“ — ядката на художествения образ:

Дето ази и да трая,
За теб мисля и горя.
В теб родих се и желая
В теб свободен да умра.

Интонационно-смысловото изграждане, както е известно, се намира в тясна връзка със строфичното деление. У Вазов още в ранните му поетични прояви проличава дарбата за изграждане на строфата, което става един от съществени елементи на техническото му майсторство. Първите уроци в това отношение той получава преди всичко от П. Р. Славейков. Но докато у Славейков строфичното изграждане невинаги представлява осъществяване на една търсена схема, у Вазов то е дадено още в ранните му стихотворения като композиционен елемент, следван неотклонно и сам по себе си придава стойност на стихотворението.

Строфичните форми, в които е осъществено противопоставяне на темпото, гъвкавост на интонацията и ритъма, тушират недостатъците откъм съдържание на стихотворението „Ода“. Стихотворението започва с две четиристишия в четиристъпен хорей. Темпото е забавено, тонът — тържествен:

Пей, о музо обичлива,
Сладко в тоз тържествен ден,
В който правдата надвива
И Фенер е победен.

Следват четири строфи, в които първите три стиха са дълги, а последният — рефренът — е кратък. Тези строфи играят роля на интермеццо, което отразява участието на външния свят в народната радост. Трите дълги стиха на всяка строфа са в ускорено темпо, което, подпомогнато от алитерациите и звънките рими, създава звукова илюзия, допълнича образа. Рефренът, който носи интонационно-смысловия акцент, е в отсечено темпо:

Сребробистрата речича, що с извивки лъкатушни
Из зелената морава, бързо, весела се лей,
Пляска галено вълни си, и си дума, и си шушни:
България ще живей!

Делението на стрсфи е характерно и за стихотворенията, писани под влияние на народната песен. Най-често срещаната схема у Вазов е четиристишието и като правило — с кръстосано римуване.

По-рядко явление е петстишието, една от формите на което намираме в стихотворението „Дедите наши злочести“. Петият стих във всяка строфа е текстуално, но не и интонационно повторение на първия стих в строфата.

Стихът, който се повтаря, дава, от една страна, нов, по-силен релеф на съдържанието, но той внася и нов музикален елемент:

Дедите наши злочести
Живот злочестен живяха.
И без да имат утеха
В неволя крайна умряха.
Дедите наши злочести.

Шестстишната строфа се явява също в два варианта — едно четиристишие с обхвато римуване се свързва с едно двустиишие, римувано съседно. Четиристишието анализира един факт, обобщението на който намираме в двустиишието:

Падна, падна в грозен б о й!
Турска сила съкруши се,
Полумесец помрачи се, —
Няма веч да светне т о й.
Българийо! Възликувай!
Мир славянски, тържествувай!

Другият вариант представлява комбинация от две тристишия. Първите два стиха на всяко тристишие са дълги и се римуват съседно. Третият е къс и се римува с третия на съседното тристишие, като става завършек на сложна смислово-интонационна цялост. Това е строфата на стихотворението „Дунав“. В стихотворението „На един отговор“ също се свързват две тристишия. Римуването на кратки стихове е формалната връзка, а логическите мотиви — в първото тристишие на всяка строфа е дадено едно обобщение, което се анализира във второто:

Тъй е, братя; всичко днеска в нас съзира се, че гасне,
Равнодушие на всъде е; глас и звуци гръмогласни
Не го стряскат от сънът.
Всуге толкова надежди, що изпълниха сърцата,
Че живот светлив щем видим да огрей земята,
Що е дало нам денът!

Особено ефектно е шестстишието в стихотворението „Полет“ поради големия контраст между дългите стихове и кратките, които придават категоричност на изказа:

Да бягам веч от тука, печални ми са дните,
Челото ми увехна от скърби ядовити,
От мъки, те гот и.
Ей всичко ми се види и пусто и омразно,
От светло вдъхновение сърцето ми е празно,
От пламенни мечти.

Вазов разработва и друго шестстишие, в основата на което лежат отзвучите от преплитането на две рими:

В България клане и сеч!
Вестяват някои газети,
Но аз ви давам честна реч,
Че туй са клевети, навети:
Отдавна ние знаем веч
Журналите какво са цвете.

ТЕМАТИКА
на VIII МЕЖДУНАРОДЕН СЛАВИСТИЧЕН КОНГРЕС,
който ще се състои през септември 1978 г. в Загреб—Люблина

ОБЩА ТЕМАТИКА

1. Проблеми на развоя на славянските езици, литератури, фолклор и културна история през XX в.
2. Теоретични и методологични проблеми на сравнителните изследвания на славистичните дисциплини, включително въпросите на конфронтацията и типологията.
- *3. Толстой и нашето време.

СПЕЦИАЛНА ТЕМАТИКА

I. Езикознание

1. Главни тенденции и най-нови явления (включително и социолингвистични) в развитието на славянските езици и диалекти през XX в.
 2. Проблеми на диахронната и на синхронната морфология и морфонология на славянските езици.
 3. Контакти на славянските езици помежду им и с неславянски езици.
 4. Проблеми на типологията на системите на славянските езици, по-специално с оглед към синтаксиса.
 5. Проблеми на етимологията и на семантиката на славянските езици.
 6. Главни направления на науката за славянските езици през XX в.
 7. Основни проблеми на развоя на старите славянски езици.
 - *8. Славянската ономастика и нейното място сред хуманитарните науки.
- II. Литературознание (литературна наука)**

1. Световното значение на славянските литератури от XX в. и развитието на литературните направления и жанрове (поезия, проза, драма).
2. Методологична основа на сравнителното изследване на славянските литератури.
3. Поетика и типология на славянския роман на фона на европейския роман.
4. Закономерности на развитието на старите славянски литератури (генеза, контакти, типология).
5. Античното наследство в славянските литератури.
6. Л. Н. Толстой и нашето време.

III. Литературно-лингвистична проблематика

1. Литературните стилове и развитието на поетическия език в славянските литератури от XX в.

2. Устната народна литература и нейното отношение към писмената литература и към развитието на езиковия израз.

3. Проблеми на интерпретирането и на художествения превод на славянски текстове (включително поетика) и проблеми на текстологията.

4. Стилът като проблема на литературната периодизация.

5. Критерии за разграничаване на литературно-лингвистичните единици в произведения на отделни автори и в произведения от определени епохи.

6. Литературно-лингвистична проблематика в произведенията на Л. Н. Толстой.

IV. *Фолклористика*

1. Фолклорът на славянските народи през XX в. Нови процеси в народната култура. Отношение към литературата.

*2. Поетика и стилистика на славянския фолклор на сравнителна основа.

*3. Езикът на фолклора с оглед към диалектите и по отношение на книжовния език.

4. Отношение между славянския и неславянския фолклор.

V. *Историческа проблематика*

1. Главни проблеми на културната история на славянските народи през XX в. (преминаване от капитализъм към социализъм със специален поглед към периода от руската революция (1905) до Октомврийската революция и до края на Втората световна война).

2. Националноосвободителни движения на южните славяни през втората половина на XIX в. и отношението на други славянски народи към тези движения.

*3. Етногенезис на славянските народи (включително връзката им с античността).

*4. Проблеми на историята на славистиката.

Забележка. Със звездичка са означени темите, които имат интердисциплинарен характер.

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE“, 1975, кн. 5, 6

От интерес в книжка пета е студията на Курт Бат, известен литературен критик в ГДР (починал внезапно през февруари т. г.), върху „Диалогът между Ана Зегерс и Георг Лукач“. Авторът отбелязва, че между многобройните дискусии, които е водил Георг Лукач през живота си, особено място заема кореспонденцията му с Ана Зегерс от 1938 и 1939 г. Този диалог, в който еднакво се обсъждат противоречия и единомислия, е отклик на завършената вече по онова време дискусия върху експресионизма. Проблемите, на които се спира авторът, са най-ярките моменти от този контакт, като за случая той ги групира в няколко дяла; единият от тях разглежда критиката на метода и метода в критиката. Според Ана Зегерс методът е единство от естетическа теория и индивидуален творчески похват, от което следва, че в обсега на реалистичната литература биха могли да съществуват най-разнообразни методи, а за Лукач реалистичната литература е свързана с онзи метод, който ще открие индивидуалното в творческия процес. Ако за Зегерс методът е исторически и индивидуално детерминиран, то за Лукач той има над-историчен характер — той открива един и същ метод при Омир, Балзак, Т. Ман и М. Горки. Разбирането на Лукач за реализма и извлеченото от него определение на творческия метод е нов етап в историко-литературното съзнание. Пламенната му защита на класиката и големите реалисти от миналото има и друга задача — да предпази антифашистките и социалистическите автори от чисто утилитарния, обхващащ само настоящето мироглед и да ги насочи към проблеми на епохата и на човечеството изобщо. В тази точка А. Зегерс се опасява от пренебрегване на документалистичните и дидактични опити и на произведенията, разкриващи субекта в емоционален аспект, които така биват изключени от реализма. По отношение развитието на литературата тя разкрива съществено противоречие в естетическите позиции на Лукач. Докато в теоретичните си поста-

новки той защитава марксистко-ленински принципи, на практика изтъква предимства на буржоазни автори в ущърб на антифашистки писатели. Това се дължи според автора на липсата на връзка между творчески метод и определен мироглед. За Лукач критерият е доколко творецът ще предаде насоката и най-характерните черти на цялостния обществен процес по безпристрастен, обективен начин; понятието „цялостен процес“ включва изисквания спрямо съдържанието, а атрибутът „обективен“ — изисквания спрямо литературната форма. Съвременният обществен процес трябва да бъде според Лукач обхванат като един продължителен етап, приключващ с надживяване на буржоазията, но не и с нейното ликвидиране. Друго съществено възражение на Зегерс, в случай че възприемем „творчески метод“ на Лукач, засяга неспособността на литературата да се промени под влияние на революционните сили. Тя поставя въпроса за реализъм днес или реализъм въобще, за новото отношение на писателя към действителността, за социалната компонента, за възможностите на една обществено обусловена промяна на функцията на литературата. Едностраничността на посочения творчески метод предизвиква неизбежно критиката й срещу методологията на критиката. Така например във формалните експерименти, където Лукач съзира признаци на декадентство, тя вижда „домогвания до реалността“, до реалността на един преходен период, под чийто натиск се намира творецът и неговото дело. Изхождайки от упадъка, Лукач в критиката си върху експресионизма, противно на теорията си за обективността на литературния процес, допуска волунтаристична нотка — авторът трябва да се издигне над условията, в които твори, чрез волевия акт, чрез „духовна и морална работа над себе си“. Както е видно, отбелязва авторът, от статията му „Писател и критик“, Лукач се изживява като „философски критик“, който с помощта на една многоразчленена система от категории проверява и преценява историческите линии на литературата. Той елиминира „творческите възгледи“ и закотвя творческия процес с неговите проблеми и трудности във формулата на „историко-

философската „реалност“. Не напразно Ана Зегерс, която изисква от критиката непосредствени реакции спрямо изкуството и спонтанна преценка, забелязва: „Често явление е, когато гениални хора с голяма концепция мислят само в рамките на тази концепция и могат да разберат по-лесно посредствените, приспособилите се към тях, отколкото отличаващите се.“

Никой от засегнатите в кореспонденцията теми не разкрива така ярко противоречията между тях, както проблемът за оценка на литературното наследство. Спорът се съсредоточава върху отношението Гьоте—Клайст: Лукач преценява в полза на Гьоте, Зегерс — на Клайст. Ана Зегерс взема за образци в литературата не класиците, а онези автори от миналото, които в произведенията си са пресъздали едно изострено критично отношение към обществените проблеми. От друга страна, отбелязва авторът, афинитетът на Лукач към зрелия Гьоте и Т. Ман се дължи на предпочитанието му към типа писател, който спокойно и уверено, без опасни за него емоции, изобразява вълнуващите го проблеми на времето. Основна естетическа категория за него е: да отразява и да създава, а за Ана Зегерс — ключова дума е да изживява, в смисъл на една себепроверка, на едно практическо изпитание в творческия процес, неделимо от поведението в живота. И за двамата понятието „преходен период“ е било решаващо. Но колкото и да са били близко по политически становища, толкова различно са преценявали отражението им в естетиката. Там, където Зегерс акцентира на срыв, Лукач говори за преход, когато при нея се среща терминът дисконинуитет, при него имаме континуитет. Лукач вижда в твореца един медиум на разгърната в широк план историческа епоха и пристъпва към него, без да отбележи изискванията, които действителността налага на творчеството му; така той прави извънредно пряка връзка между произведение и историческа и обществена физиономия на твореца. За него творбата е резултат на затворен в себе си творчески процес, подчинен на известни конструктивни принципи: например подчиняване частите на цялото, йерархично подреждане на образите, интелектуалната им същност, спазване на композиционни методи. Описаните форми и творчески принципи са били извлечени от най-съвършените произведения на световната литература и са станали основни категории в естетиката на му. Там, където формата загубва своя „обвързващ характер“, където се пръсва под напора на изживяванията, Лукач вижда в художествената неустойчивост не само липса на способност за пресъздаване, но и идеологически провал. Именно тук, отбелязва авторът, Ана Зегерс съзира празнините, които разкрива

неговата теория на изкуството, пренебрегнала не само определени видове и форми, но и цели периоди, дори епохи. Според нея кризисните моменти в развоя на изкуството се изразяват в разрушаване на стиловете, в експерименти, смесване на форми. Важни са не постиженията на най-големите, а пътят към тях. Тя открива в творбите, плод на кризисни състояния, напечки на едно многообещаващо бъдеще. Така за нея атакуваните от Лукач монтажи на Дос Пасос не са израз на „заблуденото съзнание на една упадъчна анархистична интелигенция“, а сегменти от един период, който, минавайки през войни и революции, се насочва към социалистическата действителност. Това противоречиво развитие трябва да бъде не само наблюдавано и обективирано от автора, а и преживяно, за да може да се избистри като „изживяване“, да кристализира по съдържание и по структура в едно завършено литературно произведение.

Възловият проблем, който е в основата на този диалог, засяга „непосредствеността на изживяването“. Лукач, който третира философията като посредник или контролен орган за поетичните форми, формулира следното: „задачата на художествената форма е да индивидуализира отново онова, което е общо в хората“. Ана Зегерс противопоставя цитат от дневника на Лев Толстой: „На първия етап творецът възприема реалността несъзнателно и непосредствено, като нова, неоткрита от никой преди него реалност; отдавна известното отново става непознато и неосъзнато; на втория етап се касае до това, да се превърне неосъзнатото отново в осъзнато. Подчертавайки различните изходни позиции на естета и писателята, авторът обяснява отношението на Лукач към „непосредствеността на изживяването!“ — „тя е само един момент от жизнения път на писателя, свързан с цялото му минало...“ Ана Зегерс не се съгласява с изискването му за „морално-интелектуална работа на писателя над себе си“, с издигането и абсолютизирането на интелектуалните сили. Тя счита изживяването като акт на обществена и литературна дейност, основен конститутивен елемент на творбата. Атаките на Лукач срещу експресионистите, отхвърлили рационалното начало и издигнали като единствено значимо неосъзнатата и необусловена творческа изява, неговите прихвързани заключения и неточни координати между политически групировки и литературни течения са лесно обясними, бележи авторът, пред вид тогавашната политическа обстановка — възхода и укрепването на фашизма. Но причината за това омаловажаване и дори отричане на изживяването той открива и в твърде пряката връзка между неговата естетическа система от категории и познавателната теория.

Значението, което Лукач отдава на мисълта в завършения естетически образ, е разкрито в студията му „Интелектуалната физиономия на художествените образи“. От всяка литературна композиция той изисква йерархично подреждане на лицата, начело с една интелектуално обогатена централна фигура, в която се пресичат вложените в цялата творба разнопосочно действащи сили. Така той отрича Джойс, Дос Пасос, Дьоблин, Брехт, включително и Ана Зегерс; тя от своя страна не търпи йерархия на персонажа, а предпочита т. нар. „слепи фигури“: интелектуално незряни, тяхната сила не стига до осъзнаване, те по-скоро интуитивно, в никой случай мисловно, възприемат същността на историческия процес и спонтанно го движат напред, защото в своята психофизична цялост са единни с движещата го сила — революционното движение. За Ана Зегерс въпросът за непосредственото — дълбоко, първично и истинско — изживяване на една бързо променяща се действителност е предпоставка още и за непосредственото възприемане на художествената творба; обратно, за склонения към рационалистична дедукция Лукач е било трудно да извлече непосредствеността на произведението и нейното въздействие от самия творчески процес. И все пак помежду им се забелязва единомислие по отношение въздействието на художествената творба. Авторът цитира мисъл на Лукач: „Същността на художественото пресъздаване се състои в това, относителното, несвършено копие на живота да въздейства по-живо, по-интензивно от самия живот.“ А след 30 години Ана Зегерс ще говори чрез един от героите си: „Действително, в тази книга шумоли действителността. Колкото и да сме слаби, тя пранци и пука като пожар в гората. Много по-силно от истинската действителност.“

За двамата, подчертава авторът, художествената творба е една възвишена действителност, или, както казва Лукач: „Един свят за себе си“, който апелира към човека да се промени и така да промени и обществото. При Зегерс четем: „Въздействието на едно художествено произведение може да бъде по-решаващо от самата действителност; защото действителността със своята фрагментарност действа върху нас объркващо и замайващо. Наблюдателят не може да се развълнува от всяка отделна случка, а така от пъстрия и непрекъсващ поток на събитията му отбягва онова, което е съществено.“ И за двамата (за разлика от Брехт) емоционалният стрес, който произведението ще предизвика у реципиента, е неизбежен. Според Лукач задачата на изкуството през всички епохи е била и остава да въздейства на човека така, че той да промени живота си.

В заключение авторът обобщава създадените между двамата литератори допирни точки, за което не на последно място е допринесла и тази кореспонденция. Те засягат на първо място подчертания категорично от Ана Зегерс субективен фактор при художественото изживяване на действителността, който по-късно срещаме като важен елемент в естетиката на Лукач. Така последният прекъсва връзката с Хегеловата философия, под влияние на която той изискваше от твореца да „забрави субективните си качества и изцяло да потъне в сюжета“. Влиянието на Ана Зегерс се забелязва и в отказа му от йерархичното подреждане на образите в романа, както и в промененото му отношение към проблема за художественото възприемане на реалността. В този пункт и от страна на Зегерс е настъпил процес на задълбочаване в теоретичната същност на проблема: категорията „непосредственост на изживяването“, излиза от центъра на нейната концепция, за да отстъпи място на задачата на „осъзнаването“. Тя преоценява концепцията си за задачата на литературата и ѝ придава в много по-значителна степен от преди възпитателно значение, свързано с оформяне на мирогледа. Подобна преценка тя прави и по отношение на литературното наследство.

Между материалите в книгата шеста е и студията на Михал Гловински „Потенциалният читател в структурата на поетичната творба“. Основната и всеобщо призната функция на литературната творба — да бъде инструмент за въздействие, е предизвикала според автора пренебрегването на поставения проблем. Променливостта на нормативите в литературата, бързото развитие на поетичните форми налагат на създателите на новата литературна програма проблема за потенциалния читател с особена интензивност. Първи изследвания в тази насока са направени в областта на теорията на романа. На какви условия отговаря романът, за да може да удовлетвори изискванията на толкова голям брой различни читатели? Авторът конкретизира насоката на изследването си двустранно: Как структурата на поетичната творба определя ролята на реципиента и по какъв начин определени изисквания на читателите въздействуват върху поетичната творба и решават въпроса за нейната структура? Разграничава се по-тесен и по-широк обхват на поставения проблем: в първия случай се отнася до творби, при които имаме пряка връзка между читател и автор, например читателят е адресат — в този аспект въпросът за реципиента преминава в проблемния кръг на граматиката на поезията, докато във втория случай се касае до определяне вида и начина, по който читателят бива включен в поетичната