

ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА КАТО ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

Ралица Маркова

Името на самобитния испански поет, драматург и литературен критик Федерико Гарсиа Лорка стои в редицата на най-светлите, прогресивни и обаятелни личности на XX в. Неговата дълбоко вълнуваща трагедийна поезия и новаторска драматургия отдавна са достояние на цялото съвременно човечество, творческото дело на големия испански хуманист и демократ привлича неотразимо симпатиите на читателите и нарастващия интерес на литературните критици от всички страни. В този интерес съвсем заслужено се включва и интересът към литературнокритическото наследство на испанския поет, към основните принципи на неговата естетика.

Федерико Гарсиа Лорка е поет и драматург от световен мащаб, творец с мощно поетическо въображение и своеобразен, дълбоко самобитен талант. Но много пъти се подценява фактът, че той е писал и критика, която също представлява важност за нас, тъй като допълва представите ни за цялостния духовен облик на твореца. Естетическите възгледи на Лорка разкриват нови страни от неговата личност, обясняват по-дълбоко някои особености на творчеството му, разширяват познанията ни за един от най-обаятелните и оригиналните автори в световната литература.

Гарсиа Лорка не става основоположник на цялостно нова естетическа система, той не е написал специален труд по теория на литературата, неговите естетически позиции са изразени в отделни статии, изказвания и в самото му художествено творчество, в което той претворява на практика своите разбирания за литературата и изкуството. В това отношение той е наследник на многовековна традиция. Испания не е била никога класическа страна на естетиката, каквито са Германия, Франция и Англия. Решаваща роля за това са изиграли особеностите на нейното историческо развитие. Теоретическите системи в Испания, именно във връзка с това развитие, са възниквали преди всичко като обобщение на художествената практика на отделните автори. Още по време на Ренесанса и барока, които получават в Испания своеобразно развитие, продиктувано от националните особености, още от „златния век“ на испанската литература великите испански творци — Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кеведо и Луис де Гонгора — са били първите, които са оставили свои естетически трактати, забележителни съчинения по въпросите на изкуството. Техните традиции са продължени от представителите на Просвещението, романтизма и реализма в Испания до наши дни, сред които несъмнено се откроява името на Мигел де Унамуно, една от най-ярките личности в историята на испанската литературна и обществена мисъл през XIX—XX в., органически съчетала в себе си художника и мислителя. Зад литературнокритическите

възгледи на Гарсиа Лорка по този начин стоят най-големите завоевания в естетическата мисъл на Испания, достигнати в течение на няколко века. Въпросите за пътищата, по които трябва да върви съвременното изкуство, дълбокият интерес към националното своеобразие и духа на испанското общество, обичай към фолклора и народността начало в литературата, кръвната заинтересованост за съдбата на националната драма, теоретическите възгледи за ролята на поезията и за начина на създаване на художествения образ, за отношението на изкуството към действителността, за трагическото светоусещане и дух, от край време присъщи на испанското изкуство — ето само част от многобройните проблеми, занимавали испанските творци от Ренесанса до днес. Това са проблеми, получили у тях различно решение, но които несъмнено са оказали своето влияние върху формирането на теоретическите разбирания на Гарсиа Лорка. При задълбочено вглеждане в тези разбирания се откриват корените, изворите, от които е тръгнал той в изработването на своето собствено естетическо кредо, приложени на практика в творчеството му, макар че самият Лорка в никакъв случай не може да се подведе под простото следване на определено литературно течение или школа. Неговата широка култура из областта на испанското и световното изкуство, неповторимият му, дълбоко своеобразен талант на творцов новатор са оказали влиянието си и върху естетическите му търсения, пречупили са ги през призмата на голямата творческа личност на автора. Гарсиа Лорка е от онези истински майстори на художественото слово, от онези своеобразни теоретици на литературата, при които е извънредно трудно да се открият чуждите въздъствия и източници — до такава степен усвоеното от предшествениците е преплетено и слято със собствените, оригинални концепции на художника при неповторимото обаяние на изключително привлекателната авторова личност. За същността на тази всестранно надарена в изкуството личност (Лорка е бил и отличен музикант, и интересен художник), слагаща върху всички естетически възгледи своя неповторим, собствен поетичен печат, излъчваща неотразима притегателна сила за своите съвременници, най-добра представа ни дава големият приятел на Лорка — чилийският поет Пабло Неруда, който е имал възможността да го наблюдава отблизо:

„Никога не съм виждал събрани, както у него, изящството и гения, вдъхновеното сърце и кристалния водопад. Федерико Гарсиа Лорка беше добър дух-прахосник, той събираше в своята гръд центробежна радост и излъчваше подобно на планета, частнието да се живее. Наивен и комедиант, космичен и провинциален, необикновен музикант, блестящ мимик, плашлив и суверен, лъчезарен и любезен, едно своеобразно обобщение на възрастите на Испания, на народния цъфтеж: арабско-андалузски продукт, който като жасминов храст изпълваше със светлина и уханье сцената на оная, уви, за мен изчезнала Испания.

Бях очарован от голямата метафорична мощ на Гарсиа Лорка и се интересувах от всичко, което пишеше.“¹

Тези думи разкриват самата същност на Гарсиа Лорка като литературен критик и теоретик, не по-малко интересен и своеобразен от Гарсиа Лорка-поета и драматурга, позволяват да се почувствува и разбере спецификата му като художник и личност. Когато четем неговите статии, ние оставаме с впечатлението, че това не е просто литературна критика, а своеобразно написана поетична проза — така просто и образно поетът разкрива своите разбирания за художественото творчество. И в критиката Лорка си остава поет. Много трудно е да се предадат на езика на научната естетика неговите възгледи, тъй като той интуитивно заобикаля традиционните научни въпроси. През целия си живот Лорка

¹ Пабло Неруда. Изповядам, че живях. Мемоари. С., 1975, с. 167—168.

никога не е бил привърженик на каквато и да било литературна школа или течение, всички линии и влияния са така своеобразно и органично преплетени в неговото творчество, че е невъзможно да се разграничат и разделят хронологически. Самият Лорка винаги се е стремил именно към такова изкуство, за него „светлината на поета е в противоречието“, както изповядва той в статията си „Въображение, вдъхновение, освобождение“. Принципът за противоречието е единственият и неизменен принцип в естетиката на Лорка. По неговото дълбоко убеждение поезията се ражда именно от сблъсъка на противоречията, от сплитането на контрастни линии, както са се борили и взаимно обогатявали една друга различните фолклорни традиции, създавали неповторимото андалузко народно канте хондо. По такъв начин той разбира и цялото развитие на изкуството. Лорка цени вътрешната, изконна същност на изкуството, неговия „духовен колорит“, а не само неговата външна форма, не само математическата точност и изкусност на поезията. Единствено важен за него е човешкият глас. В писмо до приятеля си Хорхе Гилен — един от забележителните испански поети на XX в., написано през 1926 г., той изповядва:

„Аз ненавиждам органа, лирата и флейтата. Обичам човешкия глас, самотния човешки глас, измъчен от любовта.“

Литературнокритическите и естетическите позиции на Федерико Гарсиа Лорка се разкриват най-ярко в неговите статии. Но много ценни мисли за изкуството, за неговата същност и предназначение са пръснати и в многобройните изказвания и интервюта на Лорка, в писмата му до приятели-поети, между които на първо място споменатия вече Хорхе Гилен и каталонският критик Себастиан Гаш, в пролога на фарса „Очарователната обувка“ (1930), в лиричната драма „Когато минат пет години“, писана в Америка (1930). На практика тези негови възгледи се осъществяват в театралната му дейност, в поетичния преврат, който Лорка прави в историята на испанския театър и в цялостното му литературно-художествено творчество.

Статиите на Лорка са възникнали преди всичко на основата на негови лекции, изнасяни през различни години. По-важни от тях са шест: „Канте хондо. Народната андалузка песен“ (1922), „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ (1926), „Въображение, вдъхновение, освобождение“ (1928), „Люлчини песня“ (1928), „Теория и същност на дуендето“ (1930) и „Разговор за театъра“ (1935), които очертават основните положения в естетиката на Лорка и с дълбоко поетичния си дух, искрометната фантазия и оригиналните теоретически изводи остават сред най-добрите постижения на световната есеистика през XX в. В тези статии Лорка дава израз на схващанията си за ролята на народното творчество в духовния живот на Испания и нейния народ (преди всичко на знаменитата андалузка народна песен канте хондо и на испанските люлчини песни), излага разбиранията си за творческия процес и особено за създаването на поезията, прави опит да разкрие природата на поетическия образ (опирайки се на примера на поезията на Луис де Гонгора), домогва се до проникновени открития за националния дух на испанското изкуство и литература, посочвайки дуендето като отличителна черта в характеристиката на същността на това изкуство, обосновава теорията и практиката на един нов театър, създаден от него в противовес на съществуващия тогава в Испания мелодраматичен театър — театър с ярка социална заостреност, с дълбоко лиричен и поетичен дух и трагедийно-драматичен по сила и сблъсък на контрастите. Литературнокритическите статии на Лорка са свидетелство за богатата и разностранна култура на автора и за неспокойната му търсеща мисъл на творец, непримирим с равнодушието и безразличието, за дългата му творческа и естетическа еволюция на новатор в поезията, драматургията и естетиката.

Въпросът за естетическата стойност и ролята на народното творчество е един от централните в теоретическите възгледи на Лорка. Към него той се връща през целия си творчески път и това не е случайно. Поетът е роден и израснал в Андалузия, в която са живи народните фолклорни традиции и се чувствуват близостта на Африка и неизчезналият мавритански дух, в провинцията, където са се заселили циганските племена, възпети в неговото творчество. Израснал в заможен дом, с баща, който умеел прекрасно да свири на китара и да пее народни песни, с майка с тънък музикален усет, още от ранно детство той е покoren от трагизма и простотата на андалузкия фолклор, станал по-късно един от изворите на личната му поезия. Впечатлителното и чувствителното дете обиква завинаги искрените и сурови песни на своя роден край, за да пренесе после в стиховете си тяхната дълбочина и драматизъм, да ги вplete в драматургията си като неотнимаема част на творбата. Един от най-добрите приятели на Лорка за цял живот остава известният испански композитор Мануел де Фалья, отличен познавач на най-старинния вид андалузки песни — „канте хондо“ („дълбокото пеене“), които оказват неоценимо благотворно въздействие и върху ранното поетическо творчество на младия автор. Дълбокото вътрешно родство с народната поезия и музика се открива в цялата поезия и драматургия на Гарсиа Лорка, който чрез словото съхранява и преосмисля връзката си с фолклора — с народните испански романси, с галийската лирика и особено много с андалузкото канте хондо. Творчеството на Лорка, попило в себе си трагизма на родната страна и нейните фолклорни традиции, освободено от чуждите влияния, опиращо се на древната андалузка песен и същевременно дълбоко новаторско по характера си, представлява едно от най-своеобразните и интересни явления в испанската литература на XX в. Фолклорното влияние слага отпечатък върху цялата поезия и драматургия на Лорка, но особено органически влиза то в ранната му стихосбирка „Стихове за канте хондо“ (1921—1923), в сборника с романси „Цигански романсеро“ (1928), в „Шест стихотворения по калисийски“ (1935) и „Диван дел Тамарит“ (1936). В драматургията фолклорното начало е особено силно във фарсовете „Очарователната обущарка“ (1930) и „Любовта на дон Перлиплин“ (1931), които са близки до андалузката народна комедия, и в трагедиите „Кървава сватба“ (1933) и „Йерма“ (1934) — особено в първата. Лорка е събирал старателно и изпълнявал събраните от него народни песни през целия си живот, изказвал се е за обновяване и възраждане на народната поезия, неслучайно се е наричал „последният хуглар“ (средновековен испански народен певец), написал е две статии, посветени на фолклора — „Канте хондо. Народната андалузка песен“ (1922) и „Лющини песни“ (1928), в които дава израз на отношението си към народното творчество и неговата роля в духовния живот на народа. Особено важни, незагубили и до днес значението си са неговите теоретични постановки, характеризиращи изкуството на канте хондо — едно изключително интересно явление, върху което заслужава да се спра по-подробно.

В ранното си творчество Лорка е изразител на поетичния свят на канте хондо — интересна разновидност на андалузкия фолклор, в която се сливат в органическо единство музиката, думите на песента и дълбоко поетичният ѝ дух. Идещо от дълбочината на вековете, канте хондо представлява най-древната струя от музикално-песенния фолклор на Андалузия и е характерно само за тази южна испанска провинция. Това е солово пеене под акомпанимента на китарата, пеене, което изисква върховно емоционално напрежение от певеца и слушателите и слива в себе си древни християнски, цигански и арабски музикални мотиви. Основните видове на канте хондо — циганска сигирия, солеа, саета, серана, петенера и малагеня, живи и до днес, са способни да потресат слушателя с дълбочината на чувството и своеобразната си мелодия — диви, меланхолични и езически първични.

В тези андалузки песни са се слели тъжната мъдрост на маврите, дивата волност на циганите, испанската гордост, цялата страст и диво обаяние на испанския Юг, за да разкрият горчивата участ на хората от народните низини, техните страдания, болки и надежди. Песните на канте хондо се отличават със своя полуизточен колорит, свободен и същевременно напрегнат ритъм, със сдържан драматизъм, те приличат на природата, сред която се раждат — същите резки контури, същият пронизващ трагизъм. Огромна е разликата между тях и другите весели и жизнерадостни песни на Испания. Те разкриват с лаконизъм и безпощадна яснота жестокото всекидневие на испанеца от народа, неговата любов и смърт, контрастите на една неспокойна земя. В света на канте хондо има завладяващ трагизъм, предчувствие за неминуемо нещастие и смърт, жесток поетичен реализъм, някаква непреодолима сила, от която слушателят настръхва и същевременно не може да се откъсне от нея, не може да не се поддаде на страшното ѝ обаяние. Именно тези трагични песни се вливат завинаги в ранната лирика на Гарсиа Лорка, който преосмисля по свой начин съдържанието и формите на андалузкия фолклор, обогатявайки ги с неповторимата си поетическа индивидуалност.

В разбирането на Лорка фолклорът е опорна точка за съвременното изкуство, традиция, която е устремена към бъдещето и изисква непрестанно обновление. В своето творчество самият Лорка никога не имитира фолклора, защото, както пише в статията си „Канте хондо“ (1922): „...от народната поезия трябва да се взема само дълбочината на чувството и може би още две-три колоритни трели, но не трябва робски да се подражава на нейните неповторими интонации.“ В тези негови думи се крие обяснението за своеобразното пречупване на фолклорната традиция в собственото му творчество — на „колоритните трели“, на формалните съвпадения с фолклора, които той нарича „местен колорит“, се противопоставя „духовният колорит“ — народният дух, първоосновата на изкуството, гласът на стихията. Именно затова Лорка е свързан с испанския фолклор не чрез лексика, мотиви, образи и художествени средства, а чрез общността на светоусещането, съвсем близко до народното. Местният колорит в неговото творчество е ориентиран към духовния и винаги му е подчинен.

В „Стихове за канте хондо“ народните песни никъде не са използвани пряко — само в драматургията си Лорка ще ги вплете в действието, за да засили впечатлението на зрителя. В поезията си той не им подражава, защото те и без това не могат да се копират, там той търси „не формата, а нерва на формата“, дълбокия вътрешен смисъл, скрит в песента, домогва се да пресъздаде само със силата на словото драматичната атмосфера на песенния фолклор. За него поезията трябва да бъде не сляп подражател, а равностоеен съперник на безименния народен певец — кантаора.

Народното творчество е източник на дълбока обич и постоянен интерес през целия живот на Лорка и оказва благотворно влияние върху поезията и драматургията му. Той е познавал отлично народната поезия и драма, бил е приятел на композитора Мануел де Фалья — един от най-проникновените изследвачи на андалузкото канте хондо, на основата на народното творчество създава самобитната си стихосбирка „Стихове за канте хондо“. Гарсиа Лорка е споделял тревогата на прогресивната испанска интелигенция от упадъка на това древно изкуство в началото на XX в. и заедно с Мануел де Фалья и група свои приятели — поети и художници — предприема героичен опит за неговото възраждане. На 13—14. VII. 1922 г. в Гранада се провежда фестивал на канте хондо, организиран преди всичко по настояване на Лорка и Мануел де Фалья, в който вземат участие народни певци от цяла Андалузия. Като предварителна подготовка за фестивала младият Лорка подготвя и изнася на 19. II. 1922 г. на откритото заседание на Гранадския литературно-художествен център първата си

лекция „Канте хондо. Народната андалузка песен“, посветена на старинния андалузки фолклор, от която после се оформя едноименната му статия.

Статията „Канте хондо“ е пронизана от тревога за съдбата на народното изкуство, което Лорка призовава да възродят, да спасят от загиване и израждане. Още самото ѝ начало поставя ребром въпроса, на който е посветена тя — защитата на уникалното художествено явление, каквото представлява народната андалузка песен, трагичното и своеобразно обаятелно канте хондо:

„Музикалната душа на нашия народ е в най-сериозна опасност! Художественото достойнство на цялата нация е на път към забвението! Всеки изминал ден отравя още един лист от възхитителното лирическо дърво на Андалузия, старците отнасят със себе си в гроба безценните съкровища на отминалите поколения, лавината груби, пошли куплети отравя атмосферата на истинското народно изкуство на цяла Испания.“

Авторът разкрива пред слушателите древната и дълбоко народностна същност на канте хондо, неговото огромно място в духовния живот на Андалузия през вековете. В разясненията си Лорка се ръководи преди всичко от теоретическите изследвания на Мануел де Фалья в тази област, но влага и много лични свои разсъждения, особено относно поетичния свят на народната андалузка песен. Младият поет набляга особено на древноизточния произход на канте хондо, близък до музикалната система на древна Индия, разкрива трите потока, които се сливат в него: древнохристиянското църковно литургично пеене, старата арабска музика и циганските мелодии. Именно циганите определят окончателно поетическия и музикален облик на канте хондо, съществувало в зародиш още преди тяхното появяване в Андалузия, придават му завършените жанрови форми, обединявайки местните песни с онова древно начало, което носят сами.

Лорка посочва в статията си най-характерните музикални признаци на канте хондо: своеобразна мелодия и ритъм, който създава впечатление за аритмичен размер, настойчиво повтаряне на едни и същи ноти, безпределна емоционална дълбочина, дошла от вековете, от народа, „... от първия плач и от първата целувка“, както казва той.

В поетично отношение канте хондо разкрива безкрайно много оттенъци на страданието и мъката, изключително богатство на метафоричното въображение, пределна краткост на формата, побрала в три-четири стиха цялата сложност на лирическите преживявания, недостигната от мнозина поети. Най-ярки черти на канте хондо според Лорка са меланхоличната патетика и пълната липса на средни тонове — човекът ту пада в праха на пътя, ту обръща горд поглед към звездите. Смъртта и мъката придобиват човешки очертания и са олицетворени обикновено в женски образи. В песните на канте хондо липсва пейзаж (освен безлунната синя нощ на селските простори), те са лишени от пластичната изобразителност на другите испански песни, които пък не притежават емоционалната дълбочина и интимността на канте хондо. Отличителна черта на тези древни песни е пантеизмът — хората се обръщат за съвет към луната, камъка, дърветата, поверяват на звездите и цветята своите болки и мечти. Особено честа е материализацията на вятъра в тази народна поезия. Всичко това влиза трайно и в творчеството на самия Лорка.

Разкрил пред аудиторията неопенимите художествени богатства на древната андалузка песен, оказала влияние върху музиката на Михаил Иванович Глинка и Клод Дебюси, Лорка призовава културните кръгове на Испания да направят всичко възможно, за да спасят самотното изкуство на канте хондо, да спасят народното творчество от загиване, израждане и обезценяване. В такъв смисъл звучат вълнуващите думи на големия испански поет в края на статията „Канте хондо“:

„Всички, на които се е случвало да изпитате вълнение от звуковете на песента, прелетяла над пътя, всички, чието зряло сърце е било пронизано от бялата гълъбница на любовта; тези,

на които са скъпи традициите, водещи в бъдещето, които пишат книги и които орат земята — всички Вас аз Ви моля почиттелно: запазете от смърт неоеценените, живи скъпоценности, огромното, натрупвано векове съкровище, което се таи в душата на нашата Андалузия, и помислете през тази гранадска нощ колко важен и патриотичен е проектът, представен от нас, няколко испански поети и художници.“

Влюбен в испанския фолклор, Лорка от младини записва, събира, извлича от сборници и изпълнява народни песни от всички краища на Испания. Като равностетка на тази огромна творческа работа се появява лекцията му „Люлчините песни“, изнесена през декември 1928 г. в Мадрид, а после и в Ню Йорк, превърнала се в една от неговите статии. Там Лорка прави обстоен и проникателен преглед на този твърде интересен вид народни песни на своята страна, привежда много конкретни примери от различни области на Испания, сравнява ги с люлчините песни на другите народи. Върху основата на конкретния изобилен материал той прави своите обобщения и изводи за изключителната роля на песента в духовното развитие на народа:

„В песните се таи душата на историята, нейната вечна светлина, без дати и факти. Любовта и въздухът на нашата страна идват при нас в нейните напеви, носейки със себе си живия живот на отминалите епохи, което не могат камъните на камбанариите, ярките характери и дори езикът.“

Високата роля, която отрежда Лорка на песента, сродява статията „Люлчините песни“ с предишната му статия „Канте хондо“ въпреки жанровите различия на разглежданите песни. И в двете статии Лорка търси да открие своеобразното, характерното, специфичното в народното изкуство, да достигне до дълбочината и корените на испанския фолклор, обобщавайки конкретните си наблюдения в извънредно ценни и важни изводи за общия характер на испанското народно творчество и своеобразната му естетика.

Разгледал с дълбока любов и познаване люлчините песни на своята страна, Гарсиа Лорка стига до извода за техния трагически характер, който ги отличава от другите весели и жизнерадостни песни на Испания и от приспивните песни на другите народи. Испанската люлчина песен сякаш има за цел не да приспи, а още повече да разтревожи детето, да го накара да настръхне от нейните думи и мелодия. Неслучайно тя никога не се пее на новороденото, а винаги на по-голямо дете, което вече може да разбира и да съпреживява трагизма ѝ. Люлчината песен в Испания е първото нещо, което запознава детето с жестокостта и грубостта на живота, тя е създадена от бедните жени, за които много често то става не радост, а бреме. Ето защо и в тези песни се срещат мотивите за мъката и смъртта, макар че се пеят не над гроба, а над люлката на детето, и тази тяхна характерна черта отбелязва самият Лорка:

„Испания е страна на резките очертания. Тук няма размити граници, през които можеш да се спасиш в друг свят. Всяко е очертано и обозначено с пределна точност. Мъртвият в Испания е по-мъртъв, отколкото във всяка друга страна на света. И този, който иска да прескочи в съня, ще си нарани краката с острието на бръснача.“

Приведеният цитат свидетелствува, че дори в тази статия, посветена на определен вид народни испански песни, Лорка разширява обекта на теоретическите си изследвания и преминава към обобщаваща характеристика на специфичните особености на испанската литература и изкуство. Темите за мъката и смъртта са постоянни, трайни и неотменимо присъщи на цялото испанско изкуство през неговото вековно съществуване, те присъствуват и във фолклора, и в личното творчество на испанските писатели, поети, художници и музиканти и до днес. Разкривайки трагедийната основа на испанския фолклор, Лорка достига до общовалидни за испанската литература и изкуство изводи, до корените на самобитния испански народен дух, възплетен в това изкуство. Възгледите на Лорка за характерните особености на испанския фолклор неизбежно го водят към по-нататъшни търсения и задълбочаване в изследването на първоосновата

на родното изкуство, на неговото отражение на конкретната жестока действителност в Испания и на начините за претворяване на тази действителност. Засиленият интерес към природата на поетическия образ, към системата от художествени средства за неговото изграждане, търсенето на собствен път за осмисляне в теоретически план не само на фолклорните, но и на съвременните литературни тенденции и явления, нарастващият интерес на Лорка към театъра намират ярко отражение в неговите изказвания и в следващите му статии „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“, „Въображение, вдъхновение, освобождение“, „Теория и същност на дуета“ и „Разговор за театъра“. В тях най-добре проличават дългата еволюция и неповторимото своеобразие на естетическите и литературнокритическите позиции на зрелия Лорка.

Гарсиа Лорка принадлежи към „поколението от 1927 г.“, което остава в литературната история с това име поради юбилея, организиран от него през 1927 г. по случай 300-годишнината от смъртта на класика на испанския барок, родоначалника на култеранизма Луис де Гонгора. Отношението си към творчеството на поета Лорка изразява в статията си „Поетическият образ у дон Луис Гонгора“, изнесена като лекция на 13. II. 1926 г. пред гранадския Атеней. В нея той се стреми да даде на слушателите си популярно тълкуване на особеностите в поетическото новаторство на Гонгора, „... за да разберат и да се просветят. . .“, както сам се изразява. Статията е напечатана изцяло едва в бр. 4, октомври 1932 г., на мадридското списание „Ресиденсия“, при което там е отбелязано, че тя „... вече не отговаря напълно на днешното отношение на автора към проблемите на творчеството на Гонгора“. Тази забележка е напълно навременна и уместна. Еволюцията на литературнокритическите и естетическите възгледи на Лорка, който по това време се насочва все повече към създаване на дълбоко социално и демократично изкуство и в същата 1932 г. създава пътуващия студентски театър „Ла Баррака“, популяризиращ театралната класика сред народните маси, неговите намерения да внесе коренни промени в съществуващото в Испания театрално дело променят и предишното му отношение към много от старите испански автори. Възторженият тон, с който се отзовава през 1926 г. Лорка за творчеството на Луис де Гонгора — една от най-спорните фигури в испанската литература, се променя, новите обществени условия внасят някои корекции и в теоретическите възгледи на поета. Но статията „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ представлява и до днес ценност за нас с редица верни забележки върху поетиката на Гонгора и с дълбоко своеобразните, верни и интересно изказани мисли на Лорка за същността на поетическия образ и поетическото изкуство въобще. Както и в другите си статии, така и там литературният критик и теоретик Гарсиа Лорка много умело и органично свързва конкретните си наблюдения върху личното творчество на Гонгора с общотеоретичните си позиции и възгледи.

Творчеството на Луис де Гонгора, един от водещите представители на испанския барок, несъмнено стои сред най-характерните и показателни явления в литературния живот на Испания от края на XVI и началото на XVII в. Полемиката, разгърнала се още приживе на големия поет около неговите „Поеми на самотата“ и „Историята на Полифем и Галатея“, продължава и през следващите векове и позволява да се изяснят много страни от принципите в естетиката на барока. „Гонгора — както сам отбелязва Лорка в статията си, — е бил яростно нападан и пламенно защищаван.“ Юбилеят през 1927 г. възражда старите спорове около творчеството на родоначалника на „тъмния стил“ в испанската литература, чиято поетическа реформа на испанския език не се е приемала от повечето негови съвременници и която го прави и до днес чужд и неразбираем за мнозина критици. „Поколението от 1927 г.“ вижда в защитата на неопределения от официалната критика класик на испанската литература възможност да защити

своите собствени поетически разбирания и по този начин да се противопостави на съвременното нему литературно оръжие. В по-нататъшното си развитие повечето от представителите на това литературно поколение, включително и Лорка, преминават на нови теоретически и творчески позиции, дори от тяхната среда излиза поетът-комунист Рафаел Алберти — „испанският Маяковски“, — но възобновената полемика около творчеството на Гонгора, чийто теоретически израз става статията на Лорка, оказва своето влияние върху литературния живот в Испания през онези години и предизвиква голямо раздвижване сред художествената интелигенция.

Творчеството на Луис де Гонгора се създава в един изключително плодотворен за испанската литература и естетика период — барока. Неговата поезия в известен смисъл продължава поезията на Испанското Възраждане, по-точно — онази нейна линия, по която тръгват поетите-лирици, съчиняващи изискани сонети, идилни и поеми в духа на античната лирика, старайки се да се доближат максимално до древните поетични образци, а не до народната поезия. Творчеството на Гонгора също се развива в две направления, в два стила — простият, ясен, народен стил и сложният, „тъмен“, предназначен за тесен кръг читатели изискан стил. Двата стила у Гонгора се развиват паралелно, съставяйки един от типичните за поезията на барока контрасти. „Тъмният стил“, характерен преди всичко за неговите произведения „Историята на Полифем и Галатея“ и „Поеми на самотата“, побеждава другия, определяйки с това мястото на Гонгора в историята на испанската и световната поезия. Самият Гонгора е имал пълното съзнание, че става основоположник на ново литературно течение, което си поставя за задача за разлика от поетите на Възраждането да създаде възвишен, героически език по подобие на латинския, в който Гонгора вижда езиковото съвършенство, да му придаде поетическа красота и класическа завършеност. В отговор на писмото на неизвестен негов съвременник, който го упреква в неразбираемост и изопачаване на общоприетия език, съветвайки го да изостави „тъмния стил“, класикът на испанския барок гордо отвърща:

„Дори моят стил да е заблудение, аз бих се гордял, че съм положил началото на нещо; да се започне едно дело е много по-почетно, отколкото да се завърши.“

Отвращението на Гонгора към съвременната му испанска действителност, неговото естетическо неприемане на тази действителност като прозаична и безобразна го води до изработването на новия, „тъмен стил“ в неговата поезия, подчинен на определена задача — да превърне реалния свят в илюзорен, фантастичен, подобен на феерия свят, да направи сложен, тъмен и изискан самия начин на изразяване на мислите си. Гонгора първи от испанските поети се решава да защитава „тъмнотата“ на поезията и да се обръща към нея като към източник на естетическа наслада. Неговият стил, получил названието „култеранизъм“ или „гонгоризъм“, среща яростната съпротива на съвременниците му, преди всичко на един от великите представители на испанския барок — големия сатирик и основоположник на концептизма в испанската литература Франсиско де Кеведо — дългогодишен литературен противник на Гонгора. В същност и двете направления, избрани от двамата големи автори на XVII в., не са случайна прищявка, а отговарят на изискванията на литературата на барока от онова време и при цялото им външно различие се намират в несъмнено вътрешно родство. „Концептизмът е мисълта, култеранизмът — словото“ — кратко ги характеризира критикът Мериме-Морли, улавяйки същността им. Измененията в обществените условия в Испания водят и до търсене на нови пътища в литературата и естетиката, изразители на които стават Гонгора и Кеведо. В статията си „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ Лорка се опитва да разкрие именно тази необходимост от поетическа реформа на испанския език, от поврат в развитието на литературата, който извършва Гонгора със своята поезия, раз-

гледана на много широк теоретичен и обществен фон. Несъмнено в пристрастното отношение на младия поет към наследството на испанския класик оказват влияние и собствените му възгледи за развитие и усъвършенствуване на поезията. Гонгора го привлича не толкова със сложността и „тъмнатата“ на своето творчество, колкото с неуморната си дейност по реформиране и усъвършенствуване на поетичния език, с непрестанните си търсения на най-точния и верен художествен израз, с изключителното внимание, което отделя на стила — качествата, присъщи на всеки истински творец.

В своята статия Лорка се стреми да разкрие богатия поетичен свят на неспокойния класик на барока, родоначалник на „тъмния стил“, обичан от едни и ненавиждан от други, да намери неговото място и значение в общото развитие на испанската литература. Лорка разглежда поетичната реформа на Гонгора като естествена необходимост за създаване на нова красота и повишено чувство за творческа отговорност пред читателя. За него Гонгора е човекът, който не може да пише повече в староиспански стил и същевременно е безкрайно отдалечен от съвременните му испански поети, чието творчество му се струва несъвършено и нехармонично. Гонгора иска да достигне красотата и съвършенството на кастилския език, да му придаде класическата завършеност и хармония на стария латински, който отлично владее. Лорка разглежда конкретни примери от поезията на бароковия автор, които ясно показват, как той се е стремил към извисена и усъвършенствувана образност и нов поетичен език и стил. Гонгора използва смели метафори, „сближени с конския скок на въображението“ (по изразу на Лорка), преобръща и претокрива отново старите митове, превръща в мит всичко, до което се докосне, говори със загатвания за най-интимните неща, умее да свърже астрономически усещания с нищожните подробности на безкрайно малкото със средства, непознати в испанската поезия преди него. Новаторското отношение на Гонгора към поетичния език води до несъгласие с езиковите норми, до неспазване и разрушаване на традиционния синтаксис, до истинска поетична революция в езика, в който той внася много нови думи и изрази. Примерите, които привежда Лорка в статията си, взети от подигравателния сонет на Франсиско де Кеведо към Гонгора, показват ясно, че неологизмите на Гонгора са били възприети в испанския език и се употребяват в него и до днес.

Несъмнено в статията си „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ Лорка е полемично настроен и пристрастен, но много от неговите твърдения и наблюдения в нея са интересни и верни. „Поколението от 1927 г.“, към което принадлежи и той, използва движението в защита на творчеството на Гонгора, за да защити своите собствени поетически разбирания. Лорка заема самостоятелна позиция в това движение и не достига до крайностите на някои от неговите представители. В статията му, посветена на поезията на Гонгора, се долавя тънък поетически усет, някои негови разсъждения там звучат в защита на поезията изобщо:

„Един поет трябва да бъде професор на своите пет физически сетива. За да стане господар на най-хубавите образи, той трябва да отвори вратите на обещанието за всички тях.“

Истинският поет трябва да стане абсолютен господар на поетическата действителност, да умее да натрупва и преобразява природата на своите впечатления, да не се учудва на пъстрите, нито на прекалено блестящите образи. Той трябва да улавя онова, което не е видно от никого, фантазията му трябва да разчита и да се основава на петте му сетива, а не на събудения от музата разум. Стихът трябва да се основава на метафората — „сърцето на поезията“, както я нарича Лорка, и същевременно поетът трябва да умее „... като държи юздата на въображението, да го укротява, когато поиска, и да не се оставя да бъде влачен по закона на инерцията от тъмните природни сили, нито от беглите миражи, в които непредпазливите поети умират като пеперуди в светлината на уличния

фенер. "Истинското творчество е в непрестанното търсене на най-верния, най-точния, най-художествения образ, големият поет е длъжен да избягва прекалено лесния израз не от любов към изисканото и префинено писане, независимо от широката си поетическа култура, не от омраза към грубата действителност, ...но от едно безпокойство за постройката, което прави творбата устойчива на времето. От едно безпокойство за вечност", както споделя Лорка в статията си за поезията на Гонгора. Изграден на основата на образи, много от които са почерпени от богатия метафоричен народен език, езикът на поетическата творба трябва да преобрази съществуващата действителност по такъв своя неповторим начин, че чрез него произведението да остане завинаги свежо и съвременно.

Подобни разсъждения на Лорка в една статия, посветена на поезията на Луис де Гонгора, говорят за едно твърде свободно и лично отношение към творчеството на испанския класик на барока и към въпросите на поетическото изкуство като цяло. Неслучайно търсенето на нови пътища в испанската литература през 20-те години изостря и интереса на Лорка към естетическите проблеми. В тези години, когато сюрреализмът в Испания въпреки своята непоследователност завоюва известни позиции сред младите поети, той се опитва да обоснове теоретическите си възгледи за същността и етапите в развитието на всяко истинско произведение на изкуството, на литературата като процес и постоянен кръговрат и еволюцията на всеки поет, който съзнателно се стреми към поетическото съвършенство. Израз на оригиналните разсъждения на Лорка за основната същност и етапите в развитието на изкуството става малката, но интересна статия „Въображение, вдъхновение, освобождение“, изнесена като лекция на 11. X. 1928 г. пред гранадския Атеней. В нея той развива идеята си за трите етапа на творческия процес, за трите стадия на развитие на съвременната поезия: въображението на поета, вдъхновението му и своеобразното „освобождение“ от реалната действителност при създаването на поетичната творба. Статията е дошла до нас в съкратен вид, във вестникарско изложение, в което е развита добре първата ѝ част, посветена на ролята на поетическото въображение, засегнат е въпросът за вдъхновението и освобождението от реалния свят в поезията и е цитирано обобщението на Лорка в края на статията, подчертаващо още веднъж неговата непресъхваща обич към поетическото изкуство. Фрагментарният характер и малкият обем на достигналата до нас част от статията не ни позволяват да съдим окончателно за възгледите на Лорка, но и от наличния ѝ текст стигаме до твърде интересни изводи за неговите естетически разбирания за поезията. Развивайки своята идея за етапите на творческия процес, Лорка подчертава изключително голямата роля на въображението в поетичното творчество като задължителна необходимост за всеки автор:

„За мене въображението е синоним на способност за открития. Да си въобразяваш — значи да откриваш, да внасяш частици от собствената светлина в живата тъмнина, където обитават разнообразни възможности, форми и величини. Въображението дава връзката и жизнената очевидност на фрагментите от скритата действителност, в която се движи човекът.

Истинска рожба на въображението е метафората, родена от мигновеното избухване на интуицията, озарена от дългата тревога на предчувствието.“

Поетическото въображение преобразява нещата, придава им нов смисъл и създава между тях неподозирани по-рано връзки, но то не може да не се ръководи от фактите на съществуващата действителност, да не се съобразява с тях. Въображението е ограничено от тези факти, ограничено от действителността, то не може да не взема под внимание реалния свят, да прескочи неговите граници, да се затвори в самото себе си. „Въображението е първото стъпало и основа за всяка поезия“ според дълбокото убеждение на Лорка, но то е неотделимо от човешката логика и разум, защото видимата действителност, светът око-

ло нас са по-богати на отсенки и поезия, отколкото неговите открития. Въображението е измислило великаните и омагьосаните пещери, а науката по неоспорим начин доказва, че те са изваяни от хилядолетната работа на милионите малки капки и това според Лорка е напълно естествено — вечните закони на природата са по-велики и могъщи от фантазията на човека. Поетът се движи из своето въображение, ограничавайки от него, той не може да живее само за сметка на породените образи. Тогава той преминава по израза на Лорка „... от въображението, което е рожба на душата, към вдъхновението, което е състояние на душата“, от анализа към вярата, защото само с помощта на въображението не може да се достигне до най-големите дълбочини на поезията. Необходимо е наличието на вдъхновение, подчинено на своята особена поетична логика, защото ако въображението носи радостта от едно откриване, то вдъхновението — вторият етап на творческия процес — несъмнено носи естетическа наслада и свобода. То трябва да даде душа на поезията, да ни накара да я обикнем. Поезията според Лорка не трябва само да се чете, поезията трябва да се обича, тя не трябва да рискува действителността, а да я внушава, да слива с героите читателя и слушателя си, да го превъплътява в тях. Същите изисквания Лорка отправя и към истинския поет и сам в творчеството си нагледно доказва тази идея. Равнодушието и безучастно отношение към света му е непознато. Истинският поет трябва винаги да заеме определена позиция, да отдава целия плам на душата си, да воюва за своето поетично кредо:

„Една е мисията на поета — да въодушевява в буквалния смисъл на думата, да дарява душата си... Едно нещо не понася поезията, в каквото и вид да е то — равнодушието... Равнодушието е престолът на сатаната...“

Статията на Лорка „Въображение, вдъхновение, освобождение“,¹ както и писмата му до каталонския критик Себастиан Гаш показват, че той е бил самостоятелен по отношение на сюрреализма и не е приемал неговите теоретически постановки. В противовес на пълното отсъствие на логически връзки, характерно за сюрреализма, Лорка винаги подчертава строгата поетична логика на своите произведения. За него предлаганите от сюрреализма начини за интуитивно познание и освобождение от реалния свят са само няколко от многото и далече не главните, защото, както казва самият той в едно свое интервю-отчет за статията си, публикувано в мадридския вестник „Ел сол“ от 19. II. 1929 г.: „...такова освобождение с помощта на съня или подсъзнанието е твърде решително, но донякъде замъглено“. За Лорка сюрреалистичният сън е само опит да се защити от трагедията на света, бягство, но не и освобождение, и то бягство, обречено предварително. Да приеме този път му пречат традициите на Испания — страната, „отворена за смъртта“, нейната вековна култура и трагичният испански фолклор. „Испания е страна на резките очертания. И този, който се хвърля в морето на съня, ще се спъне о острието на варварския нож“, предупреждава поетът още в статията си „Люлчини песни“. Неговият собствен, лоркиански път на бягството-освобождение е дуендето — гений, дух или демон, който открива истината на края на пропастта. Дуендето не изолира човека от света, а разкрива неговата трагична същност, не изглажда, а изостря противоречията. Лорка не може да приеме снемането на извечните противопоставяния в поетиката на сюрреализма, който заличава границите между „добро“ и „зло“ в търсенето на някаква „надреалност“, на него му е било винаги чуждо метафизичното разрушаване на вечните истини. Това особено ярко се вижда в книгите му от американския период, на първо място в забележителния сборник със стихове „Поетът в Ню Йорк“ (1930), който бележи нов етап в поетичното му развитие и

¹ В испанския език думата „evasion“ означава не само „бягство“, но и „освобождение“.

представлява безпощадно разобличение на обезчовечения и механизиран свят на бизнеса.

През пролетта на 1930 г. Лорка изнася в Хавана лекцията си „Теория и същност на дуендето“ — един от шедьоврите на световната есеистика. В нея той развива най-пълно мислите си за творческия процес върху основата на приведен обширен материал от испанското и световното изкуство. В изкуството Лорка различава три начала, които олицетворява в образите на „ангела“, „музата“ и „дуендето“. „Дуенде“ е чисто испанска дума, която се превежда обикновено като „призрак“, „домашен дух“, „невидим дух“, „дух-невидимка“. Но в този случай предмет на персонификация стават не преките значения на тази дума, а преносното значение, което придобива тя в народния образен език, от типа на израза „can duende“ („с помощта на дуенде“, „с помощта на невидимия дух“). Наличието на дуенде е специфична черта, присъща на испанското изкуство, то пронизва със своя трагичен блясък великите произведения на испанската литература, музика и живопис, представлява самата тяхна основа, стига до най-големите дълбочини, до корените на народния дух. Испанското дуенде носи в себе си гласа на стихията, тайнствено обаяние, то е въпрос не на дарба, „... а на истински жив стил, тоест на кръв, на прастара култура, на непрекъснато създаване“, както отбелязва Лорка в своята статия. Творец, на когото липсва дуенде, няма никога да стигне до първоосновата на изкуството, до неговите корени, колкото и голям да е талантът му. Той може да създаде впечатление за дуенде, без да го притежава, дори да измами непосветените, но никога няма да може да изрази трагичната дълбочина на чувствата, присъщи на неподправеното и вечно изкуство. Въпросът за същността и теорията на дуендето е в същност въпрос за специфичния характер на испанския национален дух, пропил големите произведения на изкуството на Испания, той е бил предмет на спорове и коментarii сред културните кръгове на тази страна, като много пъти е бил търсен най-правилният отговор от известни творци и представлява несъмнен интерес. В статията си „Теория и същност на дуендето“ Лорка се опитва да даде едно свое, дълбоко лично обяснение на това своеобразно явление, залегнало в основата на испанското изкуство, да изнесе, както той се изразява, „... една кратка лекция за скрития дух на страдаща Испания“.

За него дуендето е в същност духът на земята, сила, а не действие, то е борба, а не размишление, дуендето трябва да бъде вътрешно присъщо на твореца — поет, музикант, художник, изпълнител, а не привнесено отвън. По думите на един стар китарист „... дуендето не е в гърлото, дуендето иде отвътре, изкачва се от петите“, то разпалва кръвта като допинг, отхвърля всички граници, разкъсва всички стилове. Дуендето изисква решителна промяна на всички познати форми, дава съвсем нови усещания, появява се като някакво чудо, което предизвиква екстаз и почти религиозна възбуда, то е сливане на изкуството посредством петте сетива с духа, който раздвижда гласа и тялото. Поетичното откъсване от света, пределното вживяване на изпълнителя, извличането на неподозирани емоционални дълбочини дори от посредствени произведения посредством дуендето на изпълнителя изтръгва вик от танцьора или певеца и разкъсва дрехите на изтръпналите слушатели. През 1933 г. Гарсиа Лорка споделя:

„Аз наричам „дуенде“ в изкуството този непостижим ток, който е целта на изкуството, неговата коренна система, нещо като топор, който прониква в дълбочината на чувствата на аудиторията.“

Дуенде за него са „черните звукове“, корените, които се забиват в чернотата, „тайнствената сила, която всеки чувствава, но нито един числител не я обяснява“, по израза на Гьоте. Лорка привежда категоричното мнение на големия андалузки художник Мануел Торес в подкрепа на своето разбиране: „Всичко, в което има черни звуци, има и дуенде“, което за него е неоспорима истина.

Черните звуци са същността на дуендето, неговата най-дълбока основа, те го превръщат в своеобразно чудо на автора или на изпълнителя (според Лорка дуендето на композитора може да премине в дуенде на певеца или танцъора). Всяко изкуство е податливо на дуендето, но най-много важи това за танца, музиката и поезията, които са неговото естествено поле за действие и където наличието на дуенде зависи не от красотата на формите, образите или движенията, които непрекъснато се раждат и умират, а се състои в улавянето на самия дух, в болката и искреността на изпълнението, в борбата гръд срещу гръд, в предчувствието за близката смърт. Дуендето (по израза на Лорка) „... обича да ходи по ръба на нещата, обича раната“, то лудува, както вятърът по пясъка и преобразява човека с магическа сила, без никога да се повтаря, то наранява и пронизва душата, „влачейки по пода своите крила от ръждиви ножове“. На това стихийно, земно, народно начало поетът отдава решителното си предпочитание, призовавайки да се отхвърлят „ангелът“ и „музата“, които според него възбуждат хармонията и разсъдъчността. За Лорка дуендето е възбуждане на испанския национален дух, характерна черта в изкуството на неговата родина, онова нейно начало, което ѝ придава неповторима специфика. Творецът трябва да води борба именно с дуендето, а не с ангела и музата, ако иска да стигне до корените на творбата си. Ангелът заслепява с блясъка си, но кръжи над главата на човека, раздава своите дарове безвъзмездно, а човекът върви след него без никакво усилие. Музата внушава и въодушевява, събужда разума и предлага лаврови венци, но, както пише Лорка, „... често разумът е враг на поезията, защото прекалено подражава, защото издига поета на един неустойчив трон и го кара да забравя, че може най-неочаквано да бъде изяден от мравките“. Ангелът и музата идват отвън, ангелът осветява, а музата дава очертания. Противоположно на тях, дуендето трябва да бъде събудено в най-малките клетки на кръвта, защото истинската борба на твореца е с него. Всяка страна и всяко изкуство може да притежава дуенде, но дълбоко, органично присъщо е то на Испания и испанското изкуство, където то е свързано с неминуемата близост на смъртта — една от вечните и най-често трактувани теми. Дуендето не идва, ако не предусети наблизо смъртта, то обикаля около нея, прониква се от нейния дъх. Лорка обръща внимание върху ролята на мотива за смъртта в испанското изкуство. За него със смъртта в Испания за разлика от всички други страни „завесите не се спускат, а се вдигат“, там тя не означава край, нейното непрестанно присъствие в цялото изкуство и връзката ѝ с родната му земя не е случайна, тя придава и особения трагичен отблясък на испанското дуенде:

„... Както Германия има муза, а Италия — винаги един ангел, Испания през всички времена е била движена от дуендето като страна на хилядолетна музика и танци, и като страна на смъртта, като страна, отворена към смъртта.

.....
Испания е единствената страна, където смъртта е национално зрелище, където смъртта надува дълги фанфари при пукването на всяка пролет, страна, чието изкуство винаги е просмукано от едно дълбоко дуенде, което е придало отликата на нейното творчество.“

Там, където ангелът и музата са безмълвни и безпомощни, е стихията на дуендето, чиито черни звуци разкриват същностните черти на испанеца, проникват в трагичното светоусещане на един от най-своеобразните европейски народи, доближават ни до изключителната му култура и чувствителност. Дуендето няма за задача да развлича и забавлява слушателя или зрителя, то го приобщава към трагедията на света, освобождава го от околната действителност чрез страданието и дълбокото лично съпреживяване. По този начин още веднъж Лорка се разграничава от сюрреалистичния начин за бягство от действителността по пътя на съня и подсъзнанието, свързвайки статията си „Теория и същност на дуендето“ с „Въображение, вдъхновение, освобождение“ и обосновавайки своя собствен път за това бягство-освобождение от заобикалящия ни свят:

„Нито в испанския танц, нито при борбата с бикове никой никога не се развлича; дуендето се нагърбва да те накара да страдаш чрез драмата в живи форми и приготвя стълбата за бягство от околната действителност.“

„Теория и същност на дуендето“ е една от най-интересните и задълбочено написани статии на Гарсиа Лорка, излъчваща неповторимото очарование на неговия специфичен поетичен дух и стил, едно наистина дълбоко възлущащо есе, в което големият испански поет, драматург и критик стига до разкриване на корените на народното изкуство и духа на своята изстрадала, но духовно несломена страна и народ. Теорията на Лорка за испанското дуенде обогатява неговите естетически търсения, свидетелствува за буден поетичен дух, който „търси нови простори и поетически звукове, възвестяващ непрекъснатото кръщение на новосъздадените неща“. В последните години на своя живот той се насочва и към създаването на своя теория за театралното изкуство и пристъпва към конкретна работа в тази област, съчетавайки естетическите и обществените си позиции на драматург-новатор с практическа театрална дейност. Обръщането му към великото изкуство на сцената не е случайно — то идва от неизменния дълбок вътрешен драматизъм и трагизъм, който пронизва цялата му поезия. Вътрешният драматизъм съвсем естествено го насочва към драмата, обръща погледа му към възможностите на сцената. Лорка има неопиеними заслуги в драматургията и театралната теория и практика, той е създател на нов тип театър — драматичен и лиричен по дух, пропит с трагична поезия, неговото творческо и теоретично дело правят истинска поетична революция в развитието на световното театрално изкуство.

Влечението на Лорка към театъра датира още от най-ранното му детство. Като малък той гледа с интерес импровизираните представления на пътуващите кукловоди и сам разиграва куклени пиески със съседските деца. Развитието на неговия драматургичен талант се проявява още твърде рано. През 1920 г. в мадридския театър „Еслава“ се проваля първата му пиеса „Злите магии на перурдата“. Неуспехът не обезсърчава младия автор. В следващите години Лорка създава една след друга пиесите „Мариана Пинеда“ (1925) — „народен романс в три картини“, „Очарователната обувка“ (1930) — „жесток фарс в две действия и пролог“, „Любовта на дон Перлимплин“ (1931) — „любовна алилуйя“ по авторовото определение, трагедията „Кървава сватба“ (1933), трагическата поема „Йерма“ (1934), „гранадската поема в песни и танци“ „Доня Росита, момата или Езикът на цветята“ (1935) и драмата „Домът на Бернарда Алба“ (1936) — най-зрелото му драматично произведение, една великолепа алюзия на испанското общество. През 30-те години театърът заема централно място в творчеството и в цялостната литературна дейност на Лорка. Тогава той не само създава най-социалните си драми, но и обосновава своята теория за създаването на „театъра на социалното действие“, като се опитва на практика да приложи възгледите си.

Гарсиа Лорка желае да върне по нов начин „театралността на Лопе де Вега и Калдерон“ в нейния най-добър смисъл, да обнови основно испанския театър, в който тогава преобладават мелодраматични и незначителни пиеси. Лорка мечтае за нов театър, който да възвърне златния век на старата испанска ренесансова драматургия, но вече в новите условия, за да се преодолее състоянието на криза и застой в съвременния му испански театър. Амбицията му за коренен похват в театралното изкуство, за неговото свързване с живота и народа, за равнение с великите испански драматурзи на Ренесанса го кара да отдава много време и сили за възраждането на това така старо и така вечно изкуство. През 1932 г. той основава пътуващия студентски театър „Ла Баррака“, просъществувал две години, в който е актьор и директор едновременно. „Ла Баррака“ поставя класическите пиеси пред селска публика, никога негледала театрални

представления. В репертоара на пътуващия театър влизат произведенията на класиците Хуан де Енсина, Мигел де Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Калдерон де ла Барка. Лорка е разбирал необходимостта от разнасянето на културата по испанските села, в народа той е виждал онази сила, която е способна най-добре да оцени непреходните достойнства на класиката за извисяване и облагородяване на човешката личност. Богатият опит на пътуващия театър „Ла Баррака“ му помага да израсне драматургически и го сродява още по-пълно с народа, пробужда у него желанието да се заеме с преобразоването на испанския театър, да го обърне с лице към народа и да му придаде остра социална насоченост. В своето зряло творчество Лорка е разбирал огромната обществена сила и роля на театралното изкуство и същевременно е преценявал търговския характер на съвременния му безличен испански театър, който иска да забавлява и развлича зрителя, а не да насочва вниманието му към остриите обществени проблеми. Още в пролога към фарса „Очарователната обущарка“ (1930) Лорка споделя своето мнение, че при съвременните условия ... в много случаи театърът представлява заложна къща, поезията се оттегля от сцената и търси друга среда“. Особено показателна за неговото отношение към театъра е речта му, произнесена на специалното представление на трагедията „Йерма“ пред мадридските артисти на 2. II. 1935 г., от която после се оформя статията му „Разговор за театъра“. По своята същност това е най-разгърнатото от всички изказвания на големия испански автор, посветени на театъра, който през 30-те години стои на главно място в живота и творчеството му. Именно там Гарсиа Лорка издига вече съвсем определено своята програма за създаване на „театъра на социалното действие“, с който остава завинаги в редиците на великите световни драматурзи:

„Театърът е едно от най-изразителните и най-полезни оръжия за изграждането на далечна страна, той е барометърът, който показва нейното величие или нейният упадък. Театърът е училище за плач и смях и свободна трибуна. . . Народ, който не помага за развитието на своя театър, ако не е умрял, той е на умиране; и театър, който не напипва пулса на обществото, пулса на историята, няма право да се нарича театър, а игрален салон или място, за да се върши оно-ва страшно нещо, което се нарича „убиване на времето“.

Очевидно Лорка говори за коренен поврат в театралното изкуство, за изостряне на неговата социална насоченост, за вливане на ново съдържание в театралните постановки, които по дълбокото убеждение на големия драматург от трагедията до водевила могат да принасят полза. След 1931 г. — падането на монархията, преломна в неговия творчески път, той се насочва решително към създаване на социални пиеси за един нов театър и на практика осъществява намеренията си.

Гарсиа Лорка засяга и въпроса за ролята на артиста в сценичното изпълнение на творбите. За него благородното изкуство на артиста изисква „ред, дисциплина, жертвоготовност и любов“, иска от него да бъде „артист от главата до петите“, „артист по професия и безпокойство“, отдаден на изкуството, който се намира от любов и призвание „на лъжовния и печален свят на сцената“. Авторитетът на артиста и славата на театъра се основават не на празните похвали, а на възискателността и борбата за истинско изкуство. Според Лорка „театърът трябва да се наложи на публиката, а не публиката на театъра“, тя трябва да се учи, а не да приема наготово фалшивите сирени и рози, изкуствените сърца и предвкваните диалози, които ѝ се предлагат. Развитието и усъвършенстването е необходимо и на самия автор, на драматическия поет по дълбокото убеждение на Лорка, за да може той да съзри в далечината „първата светлина на зазоряването над полето“. Последните вълнуващи думи на Лорка в статията свидетелствуват именно за такъв поглед у него, улавящ не само тясното „днес“, а мислещ и за идващото „утре“, предчувстващ коренните промени, които идват за света:

„Знам, че не е прав онзи, който казва: „Още сега, сега веднага,“ опрял очи о малкия отвор на касата, а оня, който казва: „Утре, утре, утре“, и чувствава приближаването на новия живот, който се възправя на света.“

Статията „Разговор за театъра“ представлява творческа равностетка за изминатия дълъг и сложен път от големия испански писател-хуманист и демократ, дал на световното сценично изкуство няколко дълбоки социални трагедии, създател на нов, поетичен тип театър. В него Гарсиа Лорка вижда могъщо средство да се разкрият смело и открито всички страни на живота, неговите светлини и сенки, полети и падения. Великото предназначение на сценичното изкуство испанският драматург открива в неговата ярка социална насоченост и заостреност, в разкриването на дълбоките и непримирими конфликти на съвременното общество. Самият театър, който създава, е едно ново явление в испанската и световната драма, правещо истинска революция в нея. Опитът на студентския театър „Ла Баррака“ е също пренесен творчески в тази статия. По своята същност на теоретично изследване на „театъра на социалното действие“ последната статия на Лорка е обосновка на театралната му практика, програма за насочване на прогресивните испански драматурзи към корените на социалните проблеми в Испания и своеобразно завещание към следващите поколения творци за обновяване и демократизиране на театралното изкуство.

Лорка оставя малко на брой статии за литературното творчество, от които не е възможно да разберем днес всички негови теоретични възгледи за литературата. Но най-убедително доказателство за това, как е схващал той призванието на твореца и неговите задачи, е самото му поетично и драматургично творчество. И в лириката, и в драматургията, и в критиката си Лорка остава поет по дух, възшебник, раздаващ с пълни шепи своите поетични богатства на милионите хора по света, отдал всички сили и душевен плам на голямото изкуство. И като всеки гений той е имал съзнанието, че пътят на твореца не е никога лек и осеян с рози, че води през трудности и премеждия, а много пъти — и през смъртта. Истинското творчество изисква всеотдайност, себеотрицание и жертви и като израз на тези мисли звучи краят на статията „Въображение, вдъхновение, освобождение“:

„Поезията не се нуждае от привърженици, а от влюбени в нея. С тръни и начупено стъкло постила тя своя път, та в името на любовта да се обливат с кръв ръцете, които я търсят.“

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Осповат. Гарсиа Лорка, биография. С., 1968.
2. Федерико Гарсиа Лорка. Избрани творби. С., 1973.
3. Антология на съвременната испанска поезия, под ред. на Ат. Далчев и Ал. Муратов. С., 1964.
4. Д. Б. Митов. Западноевропейската литература след Парижката комуна. С., 1973.
5. Пабло Неруда. Изповядвам, че живях. Мемоари. С., 1975.
6. Федерико Гарсиа Лорка. Избранные сочинения в двух томах. М., 1975.
7. Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1975.
8. Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977.