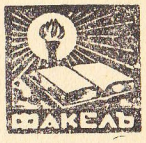
568/1942
XXV. Ж.36 III

БИБЛИОТЕКА „ЛИТЕРАТУРНИ РАЗБОРИ“
Уредници: Еню Николовъ и Цв. Минковъ

Год. II № 4

ЦВѢТАНЪ МИНКОВЪ ЕНЮ НИКОЛОВЪ

Теория и история на поезията



СОФИЯ
КНИГОИЗДАТЕЛСТВО ФАКЕЛЪ
1935

I Ч137

1593/11

XXV.Ж.36.

ПРЕДГОВОРЪ

Поезията е най-достѫпното и най-разпространено изкуство. Всѣки день тя заема все по-значително мѣсто въ живота на културния човѣкъ. Това показва, че тя е не само изворъ на естетична наслада, но и духовна необходимость.

Колкото сѫ интересни и ценни творбитѣ на поезията, толкова важни сѫ и въпроситѣ за нейната сѫщность и история. Теоретичното изучаване на поезията като изкуство и проследяването на развоя ѝ отъ най-старо време до днесъ се налага на всички, които се отнасятъ сериозно къмъ нея. Поетиката и историята на поезията помагатъ на любителя да проникне по-дълбоко въ природата на словесното изкуство, да си изработи критично отношение къмъ явленията на поезията, да развие своя художественъ вкусъ.

Предлаганата книга има задача да задоволи нуждата отъ системно, сбито и научно-популярно изложение върху теорията и историята на поетичнитѣ форми.

Материалътъ е разпредѣленъ въ два отдѣла: изкуство (система на естетиката) и поетика — теоретична и исторична, дадени едновременно. Така читателътъ, който не разполага на български съ богата литература, ще може да подпомогне своето литературно самообразование.

Въ сравнение съ първитѣ две издания на „Пълненъ конспектъ по теория и история на поезията“, това издание представя ново прегрупиране и коренно преработване на материала. Изследванията въ областьта на теоретичната поетика презъ последнитѣ години сѫ познати на малцина у насъ. Въ тази книга ние внесохме нови глави (история на поетиката и

критиката, композиция на лирическото стихотворение и епоса), разширихме историческитѣ прегледи на българската поезия и редъ други очерки.

Използувахме, между другитѣ съчинения, и слѣднитѣ:

М. Арнаудовъ — Уводъ въ литературната наука; Ат. Илиевъ — Между изкуството и живота; Б. Ангеловъ-Шалигинъ — Теория и история на поезията; Е. Мойманъ — Основи на естетиката; Б. Томашевски — Теория литературы; М. С. Григорьевъ — Введение въ поэтику; В. М. Жирмунский—Вопросы теории литературы; В. М. Жирмунский — Композиция лирических стихотворений; Мюллер Фрайенфельс — Поэтика: О. Вальцель—Проблема формы въ поезии; В. Б. Шкловский — О теории прозы; М. Рыбникова — По вопросамъ композиции; В. Волкенштейн — Драматургия.

Съставителитѣ.

ИЗКУСТВО

Сѫщность на изкуството.

Що е изкуство.

Въ живота на човѣка различаваме два вида дейность: практическа и естетическа. Практическата дейность се проявява въ различни насоки: земедѣлие, занаяти и пр. Тя има за цель ползата и е необходима за физическото му сѫществуване. Естетическата дейность обхваща главно играта, науката и изкуството. Тя е ценна сама по себе си: доставя наслада и разширява живота, като допълва и обогатява човѣшкия духъ. Между двата вида дейность нѣма рѣзка граница. Художествено изработенията таванъ (отъ трѣвненскитѣ майстори-рѣзбари) задоволява една практическа нужда, но сѫщевременно е изворъ на естетическа наслада. Това преплитане на естетичното съ другитѣ форми на живота му придава особена ценность.

Думата изкуство се извежда отъ „умение“, вещина да се направи нѣщо[1]. Въ този смисълъ се говори за шивашко, готварско, фехтовално изкуство. Ала тия „изкуства“ иматъ чисто практическо значение. Днесъ подъ думата изкуство разбираме „умение“ да се създаватъ художествени произведения. Изкуството е творчество на образи, които сѫ предметъ на естетическа наслада. По това то се различава отъ играта, която, колкото и „художествена“, отминава, безъ да създаде нѣщо трайно.

---

[1] Нѣмската дума Kunst — изкуство — произлиза отъ können — мога, умѣя.

Художествена творба. Всѣка художествена творба—стихотворение, пѣсень, статуя, картина, сграда — представя единство (синтезъ) отъ два елемента: чувство и образъ. Основенъ елементъ е чувството, най-субективната проява на душевния животъ. Другитѣ психични елементи — познавателни и волеви — иматъ второстепенно значение. Понеже изкуството дава живота въ образи, френскиятъ мислитель Анри Бергсонъ го опредѣля като непосрѣдно видение на действителностьта.

О. Уайлдъ казва: „Художникътъ трѣбва да дава форма на всѣко чувство, изразъ на всѣка мисъль, действителность на всѣка мечта". И наистина, чрезъ художественото творчество всѣко чувство добива съответенъ образъ (лирическо излияние, пейзажъ), мисъльта се извайва въ мраморъ, мечтата се предава чрезъ багра или звукъ. Нагледниятъ изразъ на чувството е достѫпенъ само на висшитѣ сѣтива — зрение и слухъ. Тази особеность придава на художествената творба белегъ на духовность и културность.

Между чувството и образа, съдържанието и формата, има тѣсна, органическа връзка. Формата е ценна само като изразъ на душевно съдържание. Затова нѣма смисълъ да се говори за „формално изкуство". Тази връзка можемъ да наблюдаваме въ творбитѣ на всички изкуства.

Народниятъ пѣвецъ предава обичьта на братята къмъ сестра имъ въ образа на два бора, между които расте тънка ела. Скръбьта за изгубена младость се излива въ обращение къмъ гората, която е попарена отъ слана. Копнежътъ за воленъ животъ е изразенъ въ чаровния образъ на хайдутина, а идеята за безсмъртието — въ сѫдбата на героя, падналъ за свободата на Родината.

Каква болезнена тѫга звучи въ нѣжнитѣ тонове на „Чернѣй, горо"! А кой не е трепналъ отъ избликъ на жизнерадость при първитѣ звукове на българската ржченица?

Особенитѣ съчетания на тоноветѣ будятъ най-разнообразни настроения: молитвено, мечтателно или бурна скръбь.

Въ живописьта на радостното настроение отговаря свѣтлото утро. Тѫгата често се предава чрезъ есененъ пейзажъ: привечерь, край потока — брѣзи, жълти листи. Въ придошлия порой или атака се въплощава идеята за сила, за бурни устреми.

Скулптурната група „Лаокоонъ" представя човѣшкото страдание. Напраздно Лаокоонъ се мѫчи да разкѫса отровнитѣ извивки на змиитѣ, болката му се увеличава, скоро той ще почне да вика, да крещи. Въ статуята „Мойсей" (отъ Микелъ Анжело) виждаме гениално изразена идеята за вдъхновения народенъ вождъ отъ всички времена.

Източниятъ, византийски стилъ се отличава съ кржгли форми (кубета и сводове), които будятъ християнската идея за безкрая на всемира. Съ островърхитѣ си кули, издигнати високо, готическиятъ стилъ изразява порива на срѣдновѣковния човѣкъ къмъ небето, къмъ Бога.

Въздействие. Изкуството буди у насъ естетични емоции. То разширява и обогатява живота ни, повишава нашето самочувство. Въ естетичната емоция (преживяване) различаваме два елемента: естетично съзерцание и естетична наслада.

Изкуството ни пренася въ единъ новъ свѣтъ, нова действителность, като внушава редъ чувства, мисли и образи. Ако дадена творба не затрогва и не раздвижва душата, тя е слаба проява на изкуството, мъртво изкуство. Глѫбината на естетичното съзерцание зависи главно отъ искреностьта и проникновението на художника.

Втора сѫществена особеность на художественото въздействие представя естетичната наслада. Тя произлиза отъ съвършения изразъ на душевното състояние, отъ хармонията между съдържание и форма. Засѣнчи ли се естетичното удоволствие отъ друго, нисше и по-реално чувство, като болезненость или груба чувственость, нѣмаме вече истин-

ско изкуство, а подправка, имитация на изкуството, каквито сѫ напримѣръ сензационнитѣ романи.

Естетична наслада изпитваме, когато възприемаме художествената творба непосрѣдно, — безъ помощьта на разсѫждението и независимо отъ практическата полза. Щомъ още въ началото се намѣси аналитичната дейность на ума, тогава: 1. разрушава се естетичната илюзия — не можемъ да се вживѣемъ въ действителностьта, която ни разкрива художникътъ и 2. убива се свежестьта на чувството. Въ тоя смисълъ се казва: „Изкуството върви по пѫтя на душата, а не по пѫтя на разума".

Сродни области.

Изкуство и действителность

Още отъ времето на Платона изкуството се схваща като подражание на действителностьта. Нѣмскиятъ естетикъ Фолкелтъ нарича природата „велика художница", понеже тя представя безкрайно разнообразие отъ естетични форми.

Изкуството се намира въ тѣсна зависимость отъ действителностьта. Тя е неизчерпаемъ изворъ, отдето художникътъ черпи материалъ за своето творчество. Само когато я познава добре и долавя нейния ритъмъ, въ творението му ще блика животъ. Оттамъ той взема и срѣдства за изразъ: слово, звукъ, краска, мраморъ. Художественитѣ творби наподобяватъ жизненитѣ форми. Както организмитѣ, и тѣ представятъ нѣщо цѣлостно и стройно. Изкуството създава една нова действителность, която се нарича естетична, илюзивна, призрачна (К. Ланге). Но то постига своята задача, когато прави впечатление на сѫщинска действителность: да вълнува душата, да трогва и увлича като нѣщо действително, реално.

Ала между изкуството и действителностьта има и голѣма разлика.

1. Изкуството не може да копира действителностьта. То никога не може да създаде естетични обекти съ такива огромни размѣри, като безкрайната морска ширь, звездното небе или снѣжнитѣ върхове на Балкана. Изкуството наподобява външнитѣ белези на предмета, безъ да предава вѫтрешния му строежъ (при живописьта и скулптурата). Художникътъ не може да изчерпи безкрайното разнообразие и пълнота на природата. Колкото и да сѫ съвършени художественитѣ творби, тѣ винаги ще изглеждатъ като мъртви (статуя, портретъ), безъ да могатъ да предадатъ живата красота, нейната свежесть и тънка преливность. Изкуството дава само впечатление отъ действителностьта.

2. Изкуството не копира, а създава нѣщо ново и самобитно. То е плодъ на свободно отношение къмъ действителностьта. Свободата се състои въ подбора на темитѣ, въ похватитѣ за изразъ и особеното освѣтление, което художникътъ дава на предметитѣ и явленията.

Фотографичната снимка и стенографски записаният разговоръ отразяватъ действителностьта точно, но тѣ сѫ механична работа, безъ душа. Художественият портретъ или драматическиятъ диалогъ разкриватъ характерното, вѫтрешната сѫщность на човѣка. Тѣ сѫ плодъ на субективно отнасяне къмъ живота, отражение на художническата личность, резултатъ на творчество. Поезията често пѫти си служи съ стихотворна речь. Това не само не намалява цената на поетичната творба, но дори повишава нейната сила и красота („Хамлетъ", „Вилхелмъ Тель").

Ако подражателната теория бѣше напълно права, восъчнитѣ фигури въ етнографския музей щѣха да се смѣтатъ за висша точка въ развоя на българската скулптура: тѣ сѫ по-близо до действителностьта отколкото статуитѣ („Тѣ побе-

диха“ отъ Ив. Лазаровъ). Архитектурата щѣше да спре при жилището на пещерния човѣкъ. Музиката пъкъ би останала въ първобитната стадия на своя развой. А тя, като изразъ на душевнитѣ вълнения, е постигнала необикновена сила, безъ да има почти нищо общо съ действителностьта, както е напр. при Бетховена, Моцарта.

3. Изкуството говори на въображението. Действителностьта не дава просторъ на въображението, тя го ограничава и рѣдко го предразполага къмъ съзерцание. Престжплението въ живота действува угнетително върху очевидеца. Творбитѣ на изкуството будятъ цѣлъ комплексъ отъ чувства и мисли, задълбочаватъ и обогатяватъ нашитѣ преживявания, просвѣтляватъ и облагородяватъ духа („Престжпление и наказание“ отъ Достоевски).

4. Изкуството превъзхожда действителностьта. То черпи конкретни елементи отъ живота, но ги измѣня и пресъздава напълно свободно. При творческия процесъ художникътъ извлича характерното, сжщината (абстракция) и го свързва въ организувано цѣло (синтеза). Така той съкращава и опростява действителностьта, като ѝ дава новъ обликъ (Тенъ). Характернитѣ белези се подчертаватъ чрезъ т. н. идеализация, въ положителна или отрицателна насока (Бойчо Огняновъ и Стефчовъ). Идеализацията се постига, като се събере, сгжсти, всичко онова, което въ природата е разпръснато. Така изкуството ни улеснява да се отдадемъ напълно на естетично съзерцание и наслада.

Областьта на изкуството е по-обширна. То не предава само прекрасното (пейзажъ, идилична картина или фабула) или възвишеното (героизъмъ), но и грозното, престжпното (Квазимодо въ „Парижката св. Богородица“, Тартюфъ, Медея, Макбетъ), трагичното („Краль Лиръ“) и комичното („Скжпер-

никътъ“). Чрезъ художественото осмисляне тия разновидности се превръщатъ въ естетически ценности. Изкуството идеализира обекта и го очиства отъ страничнитѣ му и случайни елементи; така ни дава възможность да го схванемъ естетически и да изпитаме художествена наслада (босякъ, хамалинъ, аутопсия, плачещо дете). Самитѣ природни обекти добиватъ естетична цена, когато ги разглеждаме не като обикновени реални обекти, а като „чисти форми“, образи и картини: бурното море — като нѣщо живо, стихийно; облацитѣ — като „скитници“, странници; звездната нощь — като образъ на тайната, безкрая и вѣчностьта.

Най-силни и чисти естетични преживявания се пораждатъ отъ художественитѣ творби. Нищо въ природата не може да се мѣри напр. съ чаровното въздействие на музиката.

5. Изкуството е вжтрешно озаряване. Художникътъ се отличава отъ обикновения човѣкъ по това, че неговото виждане е по-ярко, подълбоко, по-обхватно. Той открива предметитѣ отъ ново гледище и по този начинъ ни подпомага да ги схванемъ и разберемъ по-добре. Пълнитѣ, завършени образи се врѣзватъ живо и дълбоко въ въображението ни, настройватъ ни естетически. Смжтното и неопредѣленото у човѣка и въ живота получава яснота и опредѣленость, естественъ завършекъ въ изкуството. Така художникътъ става тълкуватель и пророкъ на своето време, въ творбитѣ му звучи самата вѣчность (както въ класичното изкуство). Образитѣ на Хамлета и Фауста не сж само синтезъ на разхвърлени у редица еднородни хора черти, но и изяснение, оформяване и завършване на загатнатото и набелязаното, на още неоформеното въ живота.

Изкуство и наука (поезия и проза) Изкуството и науката сѫ родствени по своята задача — да се опознае и разгатне битието, т.е. да се открие истината. Ала тѣ се различаватъ по своитѣ методи. Науката дава аналитично познание: тя разчленява действителностьта, за да разкрие общото, закона, що лежи въ основата на редица еднородни явления. Тя е „мислене чрезъ понятия.“ Изкуството върви по другъ пѫть: то дава чувствено (интуитивно) познание, като разкрива живота въ неговата непосрѣдна даденость, чрезъ художествени образи, които иматъ обобщаваща сила (Хамлетъ—духъ на съмнението).

Науката действува главно върху разума; затова, колкото повече се издига, толкова се отчуждава отъ масата и става достѫпна на малъкъ кржгъ (специалисти). Изкуството действува (чрезъ зрението и слуха) върху чувството и въображението и така засѣга цѣлата човѣшка душа. То е едновременно възвишено и общонародно (Тенъ). Докато малцина четатъ научни съчинения, почти всички се интересуватъ отъ изкуството: народътъ — отъ пѣсеньта и приказката (поезия, музика и игра), а грамотното мнозинство, —отъ поезията, музиката и живописьта. Въ ново време изкуството се използува и за научни цели (Ж. Вернъ, М. Ридъ, К. Фламарионъ).

Изкуство и нравственость. Този въпросъ може да се разгледа двояко: нравствената природа на художника и нравственостьта въ изкуството.

Художественото творчество зависи много повече отъ художествената дарба, отколкото отъ личното и особено отъ моралното съдържание, което се крие у художника. Въ историята на изкуството ние срѣщаме велики художници, които сѫ били незначителни хора. Но знае се, че обикновено висшата художествена дейность възниква тамъ, дето въ нея

се проявява една голѣма личность (М. Анжело, Вагнеръ, Толстой, П. П. Славейковъ).

Нѣкои моралисти гледатъ съ недовѣрие на изкуството, затова отричатъ свободата на художника при избора на темитѣ. Споредъ тѣхъ, изкуството трѣбва да изразява само морални чувства, да проповѣдва и поучава (пуританитѣ въ Англия — Джонъ Милтонъ). Отъ това гледище Толстой отрича напълно драмитѣ на Шекспира.

Преди всичко, областьта на изкуството е по-обширна отъ обсега на морала. Картината на живота е твърде сложна и разнообразна: човѣкъ жадува за добро, истина и красота. Ако изкуството се ограничи само въ кржга на моралнитѣ прояви, значително ще се намали неговата жизненость и очарование. Да се предписва на изкуството, какво трѣбва да бѫде, а на художника — какво да твори, ще рече: 1. да се отнеме свободата на творчеството 2. да се внесе тенденциозность въ изкуството — неговиятъ най-голѣмъ и опасенъ врагъ.

Изкуството може да упражни известно влияние, като засилва добритѣ чувства и притѫпява лошитѣ прояви. Ала неговото въздействие върху нравственото развитие на обществото зависи въ голѣма степень отъ общата насока на обществения животъ (както и на личния). Истинското изкуство не може да бѫде неморално. То издига и превъзпитава човѣка: учи го да вижда по-добре нѣщата, да изживява по-дълбоко и чувствува връзката си съ останалитѣ хора. Но то не проповѣдва. Художникътъ се стреми да изобразява правдиво живота, като оставя създаденитѣ отъ него образи сами да говорятъ и действуватъ върху нашата душа.

Изкуство и занаятъ. Изкуството и занаята изискватъ умение, вещина. Въ творческата дейность намираме занаятчийски елементи, техника, която не е плодъ само на таланта, а и на упражне-

нието. Всѣки художникъ прекарва известенъ периодъ на учене, подготовка, дори подражание, докато изработи своя техника, съ която да прояви самобитностьта си. Ала между изкуството и занаята има и сѫществена разлика.

1. Изкуството е изразъ на душевно преживяване. То е психична необходимость за художника, който „не може“ да не твори. Творчеството го успокоява, доставя му наслада. Занаятчията преследва материални цели и облаги. Работата му е външна необходимость: той „трѣбва“ да произвежда, за него трудътъ е неизбѣжна тягость (Р. Вагнеръ).

2. Изкуството пресъздава свѣта, като произвежда съвсемъ нови и своеобразни форми. Художественитѣ творби сѫ нѣщо индивидуално, веднажъ дадено: копието (на една картина) никога не може да се мѣри съ оригинала.—Занаятчията излиза отъ готови модели, образци, журнали. Затова неговата работа се поддава на фабрикация — каквато е художествено-промишлената дейность.

3. Свободата е необходимо условие за развоя на изкуството. Творбитѣ на художника сѫ истински „откровения на душата“. Художникъ, който се подчинява на вкуса на публиката, издребнява и се обезличава. Занаятчията, напротивъ, зависи отъ вкуса на клиента, подчинява се на модата. И изкуството познава модата — школитѣ, теченията — но тамъ тя не убива творчеството, а го насърдчава.

4. Изкуството създава художествени творби, които задоволяватъ нашитѣ естетични потрѣбности, нуждата ни да преживѣемъ по-висша действителность отъ дѣлничната. Занаятчийската дейность цели да произведе вещи, които задоволяватъ материални нужди: обувки, облѣкло, сѫдове, мебели. Разбира се, въ изработката на подобни вещи може да има известна естетика и „изкуство“.

5. Творчеството е процесъ, който обгръща и занаятчийски елементъ. Но занаятчийството е техника, строго установена и често, безсъзнателна, лишена отъ повишено - възбуденото състояние на художника. Творецъ въ приложнитѣ изкуства може да бѫде почти всѣки (бояджия, рѣзбарь), който е практикувалъ въ дадена область. За да бѫде нѣкой художникъ, изисква се особена дарба — въ този смисълъ „художникътъ се ражда“.

Освенъ това, изкуството изисква високо умствено и нравствено развитие. Само истински представитель на духовната култура, великъ по духъ, може да създаде цѣнни творби съ общочовѣшко значение (М. Анжело, Гете, Толстой). При занаята общата култура има значение, за да се засили количествено и качествено производството, но главното е умението, сръчностьта.

Значение на изкуството.

Художественитѣ творби действуватъ върху човѣшката душа, като будятъ най-разнообразни преживявания. На това се дължи огромното значение на изкуството.

1. Биологично значение. Изкуството ни освобождава отъ дѣлничнитѣ грижи, откѫсва ни отъ еднообразието и суровостьта на живота и ни пренася въ другъ, по-висшъ свѣтъ. Съ това то ни доставя най-чиста отмора и наслада. То прави живота ни по-пълненъ и по-цѣлостенъ. Дарвинъ чувствувалъ празднина въ душевния си животъ и съжалявалъ, че много малко се интересувалъ отъ творбитѣ на изкуството. Освенъ това, при естетичната дейность се упражняватъ сѣтивно-духовни сили, които сѫ необходими и въ обикновения животъ: възприемчивость, будна мисъль и живо чувство. Изкуството носи висша радость и ни прави щастливи; въ този смисълъ то е „полезно“ (О. Роденъ). Дѣло на човѣшко творче-

ство, изкуството е за живота, а не „изкуство за изкуството“ (L'art pour l'art).

2. Образователно значение. Изкуството е художествено познание на живота. То буди у насъ цѣлостно впечатление и ни помага да разберемъ по-добре природата и човѣка. Като непосрѣдно видение на действителностьта, изкуството е пжть къмъ истината, а поетътъ — „пророкъ“ („Жрецъ на живота“ — П. П. Славейковъ). Въ живи образи и факти изкуството ни разкрива историята на човѣшката душа — миналата и сегашна култура („Илиада“, „Божествена комедия,“ „Фаустъ“; „Подъ игото“, „Кървава пѣсень“) набелязва и първитѣ стжпки на новия човѣкъ („Брандъ“ отъ Х. Ибсенъ). То не е познание само на живота извънъ насъ, но и самопознание: чрезъ него ние разбираме по-добре и себе си, своитѣ чувства и стремежи. А самопознанието е необходимо условие на човѣшкия напредъкъ (Гете).

3. Морално значение. Изкуството облагородява душата, прави ни по-чувствителни и човѣчни. Като разкрива тъмното и случайното въ живота, то посочва свѣтлото и трайното, което го осмисля. Художникътъ подпомага стремежа ни къмъ доброто и възвишеното (Фолкелтъ). Дори когато въ една поема, романъ или драма тържествува отрицателното, изкуството действува морално, тъй като предизвиква живо недоволство и воля за борба противъ злото. То неусѣтно буди тжга по идеала и готовность за саможертва („Прикованиятъ Прометей“, „Донъ Кихотъ“). Чрезъ хуманното чувство („Краль Лиръ“) изкуството разширява нашето морално съзнание и води къмъ една висша солидарность. Дж. Ръскинъ, Гюйо и др. наричатъ художествения вкусъ напълно нравствено качество.

Споредъ Толстоя, назначението на изкуството е да ратува за братското единение между всички хора.

4. Естетично значение. Въ естетичното въздействие на изкуството се крие неговата сила и очарование. Художественитѣ творби не само освобождаватъ съзнанието отъ потискащитѣ го грижи и залиси на практическия животъ, но заедно съ това доставятъ на човѣка особена духовна радость, наречена естетична наслада. Тѣ допринасятъ да се развие нашиятъ естетиченъ вкусъ и да се разшири художествената ни култура. Мнозина отъ насъ (въ известна степень — всички) сж глухи и слѣпи за боитѣ и тоноветѣ, за характерното въ формитѣ, разговора и езика. Изкуството открива погледа ни за красотата въ живота и природата („Синята птица“ отъ Матерлинкъ). Подъ влияние на художественитѣ творби у насъ се поражда чувството за хармония и ритъмъ, жажда за красота и стремежъ да я осжществимъ въ живота. Оскаръ Уайлдъ казва: „Животътъ подражава на изкуството, а не изкуството на живота“.

5. Изкуството представя грамадна общественo-възпитателна сила. То е необходимъ елементъ на съвременната култура. Безъ него душата на човѣка би заприличала на пустиня, много страни на духа биха заглъхнали. То е срѣдство за обществено възпитание: чрезъ него се твори единството на народната душа и общочовѣшкия сговоръ. Презъ петвѣковното ни робство народната ни поезия, музика и хора сж играли роля на самосъхранителенъ и обединителенъ факторъ, подпомагали сж нашето психо-етнично обособяване и развитие. Чрезъ изкуството се развива общественото самосъзнание, поддържа се неугасимия стремежъ у човѣка къмъ красота и нравственъ идеалъ. Въ последно време педагогиката обръща особено внимание върху

1593/11

художественото възпитание на младежьта: чрезъ пѣсень, рисуване, моделиране и ритмични упражнения.

Видове изкуства.

Дѣление на изкуствата. Всички изкуства иматъ за предметъ действителностьта. Често пѫти разработватъ едни и сѫщи теми: страданията на Лаокоона въ скулптурната група „Лаокоонъ“ и въ разказа на Вергилия („Енеида“), образътъ на Паисия въ стихотворението на Вазова и въ картината на Ив. Мърквичка. Това показва, че откъмъ вѫтрешна страна, разликата между отдѣлнитѣ изкуства е твърде относителна. Тѣ се различаватъ, главно, откъмъ срѣдствата, съ които художникътъ въплощава своя замисълъ, откъмъ начина на възприемане и откъмъ обработка на материала.

1. Срѣдства за изразъ. Споредъ материала, съ който си служатъ, изкуствата се дѣлятъ на две групи: пластични и тонични. Къмъ пластичнитѣ (изобразителни) изкуства спадатъ живописьта, скулптурата и архитектурата, а къмъ тоничнитѣ — поезията и музиката. Пластичнитѣ изкуства си служатъ съ веществени материали: бои, мраморъ, гипсъ, бронзъ. Тѣ въплощаватъ художествената идея въ нагледенъ, видимъ образъ; това имъ придава известна обективность и материалность. Тоничнитѣ изкуства си служатъ съ особени знаци — символи (думи и тонове), които действуватъ върху въображението и чувството. Тѣхнитѣ образи не сѫ нагледни, — затова тия изкуства се отличаватъ съ по-голѣма субективность и духовность. Тѣ се наричатъ още и символични, тъй като думитѣ и тоноветѣ говорятъ само на ония, които разбиратъ значението имъ.

2. Начинъ на възприемане. Творбитѣ на изящнитѣ изкуства се възприематъ по различенъ начинъ. Пластичнитѣ творби схващаме чрезъ зрението, а тоничнитѣ — чрезъ слуха. Споредъ това пластичнитѣ изкуства сѫ зрителни (оптични), а тоничнитѣ — слухови (акустични). Творбитѣ на пластичнитѣ изкуства възприемаме почти мигновено: веднага схващаме формата на статуята, картината, постройката. Всѣка скулптурна фигура или група трѣбва да се развива повече на ширь, а не на дълбочина, за да получимъ цѣлостно общо впечатление. Затова пластичнитѣ изкуства не търпятъ претрупаность (Е. Мойманъ). Художникътъ, изобщо, е ограниченъ въ срѣдствата за изразяване. Тоничнитѣ творби не можемъ да възприемемъ мигновено: едва следъ като ги прочетемъ или изслушаме, получаваме цѣлостно общо впечатление. Отъ това гледище наричаме пластичнитѣ изкуства мигновени, а тоничнитѣ-трайни, продължителни.

3. Обсегъ. Едни отъ изкуствата предаватъ само единъ моментъ отъ живота: живописьта, скулптурата и архитектурата. Тѣ сѫ изкуства на покоя (статични). Други възпроизвеждатъ редица моменти, завършени действия. Тѣхъ наричаме изкуства на движението(динамични): поезия, музика и танцъ (балетъ).

4. Отношение къмъ природата. Нѣкои изкуства наподобяватъ действителни образи и прояви (Лаокоонъ, селянинътъ и воловетѣ въ „Тѣ победиха“ на Ив. Лазаровъ, пейзажъ, сцена отъ живота, битови явления). Поради това тѣ се наричатъ подражателни: такива сѫ поезията, живописьта и скулптурата. Други изкуства не боравятъ съ образи отъ действителностьта, а съ отношенията на звукъ и число. Къмъ неподражателнитѣ изкуства спадатъ музиката и архитектурата.

5. Балетъ и актьорско изкуство. Особено мѣсто въ реда на изкуствата заематъ балетътъ (орхестриката) и изкуството на актьора. Тѣ сж пластични, динамични, зрителни и слухови. Различаватъ се отъ другитѣ изкуства по това, че у тѣхъ творческиятъ процесъ и художествената творба се сливатъ въ едно цѣло. Балетътъ трае, додето балерината играе, извършва пластични движения, придружени съ жестове и мимика. Сжщо така времененъ характеръ има и творчеството на актьора. Ние живѣемъ само съ впечатленията и споменитѣ за балета и актьорската игра; тѣ не оставятъ траенъ изразъ на своето творчество — то не се предава непосрѣдствено на поколѣнията въ творби.

Особености на пластичнитѣ изкуства

Този въпросъ е проученъ основно отъ нѣмския критикъ Лесингъ, който излага своето схващане въ „Лаокоонъ или за границитѣ между живописьта и поезията“. Той сравнява мраморната група „Лаокоонъ“ съ поетическия разказъ на Вергилия за Лаокоона и установява следнитѣ положения.

1. Пластичнитѣ изкуства си служатъ съ материални срѣдства, които заематъ часть отъ пространството, а тоничнитѣ —съ думи или тонове, които се редуватъ по време. Оттукъ произтичатъ главнитѣ отлики между дветѣ групи изкуства.

2. Предметъ на пластичнитѣ изкуства сж тѣлата, наредени едно до друго, въ пространството, съ тѣхнитѣ видими свойства: положение, форма, цвѣтъ. Тоничнитѣ изкуства иматъ за предметъ действията, които се развиватъ едно следъ друго, въ времето, съ ясно разграничени моменти.

Ала всѣка отдѣлна форма на тѣлото е изразъ на действие. Тъй че пластичното изкуство може да предаде и действие, но не направо, а чрезъ тѣла, предмети (картина на морска буря, на сражение). Сжщо така, действията не ставатъ сами по себе си, а се произвеждатъ отъ тѣла. Ето защо тоничнитѣ изкуства (главно, поезията), могатъ да изобразяватъ предмети, но чрезъ тѣхнитѣ действия. Описанието се превръща въ разказъ, портретътъ се предава чрезъ впечатлението отъ него. Великитѣ поети не описватъ своитѣ герои, а разкриватъ характера имъ чрезъ думи и дѣла. Омиръ не описва щита на Ахила, а представя, какъ Хефестъ постепенно го изковава и украсява; не описва облѣклото на Агамемнона, а го кара да облѣче постепенно доспехитѣ си; не рисува хубостьта на Елена, а разказва, какво поразително впечатление произвела на бѣловласитѣ старци, които оправдаватъ войната, избухнала заради нея. На това изкуство не е чуждъ и нашиятъ народенъ пѣвецъ („Крали Марко изгубва силата си“).

3. Отношение къмъ предмета. Творбитѣ на пластичнитѣ изкуства сж нѣщо пространствено, затова тѣ могатъ да предадатъ предмета само въ единъ моментъ. Художникътъ е ограниченъ, налага му се да избере грижливо този моментъ, кжсче природа и пр. — Преди всичко, този моментъ трѣбва да бжде характеренъ, да изразява сжщественото въ предмета, да ни загатне за неговата основна особеность. Лаокоонъ е изобразенъ въ момента на особено напрежение, когато страда подъ жилавия пръстенъ на змиитѣ. Избранiятъ моментъ трѣбва да бжде красивъ, за да бжде художествено внушителенъ. Ако се изобрази грозенъ моментъ (когато Лаокоонъ реве отъ болки), ние ще изпитаме твърде реално, неприятно чувство. Затова ваятелтъ е представилъ Лаокоона въ момента, когато той въздиша. Цельта на художествената творба — да буди състрадание — се постига, когато физическата болка (грозотата, безобразието) се посмекчи и одухотвори (Квазимодо отъ „Парижката св. Богородица“, Мунчо и Колчо отъ „Подъ игото“ — носители на душевно благородство). Освенъ това, избранiятъ мо-

ментъ трѣбва да бѫде плодотворенъ, като ни загатне, какво е било непосрѣдствено преди него и какво веднага ще настѫпи. Ние виждаме, че Лаокоонъ въздиша и напраздно се сили да разкѫса отровния обрѫчъ на змиитѣ, но сѫщевременно въображението ни си представя станалото по-рано, и ние предчувствуваме страшната гибель, която очаква него и синоветѣ му. Моментътъ на краенъ афектъ, на силно напрежение, се отбѣгва, понеже ограничава полета на фантазията.

Тоничнитѣ изкуства, особено поезията, се ползуватъ съ пълна свобода. Поетътъ може да изобрази предмети и случки въ най-разнообразна обстановка и освѣтление—и когато сѫ хубави, и когато сѫ грозни (Лаокоонъ „реве като бикъ"). Разнообразнията характеръ на съдържанието, бързата смѣна на грозното съ хубавото, отслабва угнетителното въздействие, успокоява душата и довежда до цѣлостно естетично впечатление.

4. Идейна страна. Пластичнитѣ изкуства предаватъ, главно, външната страна на предметитѣ. Тѣ могатъ да изразятъ само едно душевно състояние (единъ моментъ отъ вѫтрешния животъ на човѣка), доколкото е въ връзка съ дадена тѣлесна форма. Художникътъ загатва за въплътенитѣ чувства и идеи, като оставя на зрителя самъ да разкрие всичко, що е недоизказано и смѫтно. Тукъ много ясно личи символичната основа на изкуството.

Тоничнитѣ изкуства сѫ по-богати откъмъ идейность и глѫбина. Тѣ разкриватъ напълно душевния животъ на човѣка, изразяватъ по-свободно и попълно безкрайното разнообразие отъ чувства и настроения. Поради това тия изкуства будятъ по-дълбоко състрадание.

5. Сѣтивна достѫпность. Пластичнитѣ изкуства сѫ по-достѫпни, понеже рисуватъ, главно, външната страна на предметитѣ и даватъ много

по-ярки и по-нагледни образи отъ тоничнитѣ. Като видими (зрителни), тѣхнитѣ образи се схващатъ изведнажъ: картина, бюстъ, постройка. За да се добие впечатление отъ тѣхъ, не е необходима нито грамотность, нито особена духовна култура. Казаната особеность обяснява, защо пластичнитѣ изкуства процъвтяватъ твърде рано, още въ древния езически миръ, който е по-материаленъ. Архитектурата въ Омортагово и Симеоново време, а сѫщо и религиозната живопись предшествуватъ съ нѣколко вѣка разцвѣта на поезията и на музиката у насъ.

Тоничнитѣ изкуства (особено музиката) сѫ рожба на по-ново време. Тѣ сѫ по-идейни, по-духовни — затова се развиватъ сравнително късно.

6. Създаване. Пластичнитѣ изкуства сѫ дѣло на лично творчество. Всѣка творба на живописьта, скулптурата или архитектурата носи печата на художника. Отначало тоничнитѣ изкуства сѫ колективно творчество: вече по-късно, при напреднала духовна култура, тѣхнитѣ творби се създаватъ отъ отдѣлни, обособени творчески личности. Все пакъ, въ пластичнитѣ изкуства личностьта на художника не е изразена тъй широко, както въ поезията и музиката.

Художникътъ – поетъ и музикантъ – отразява въ произведението си изцѣло своята душа — мирогледъ, чувства, опитъ. Ето защо той е и по-свободенъ въ избора и разработката на темитѣ. Думитѣ и тоноветѣ сѫ по-гъвкавъ и по-изтънченъ материалъ, та му позволяватъ да вложи напълно душата си въ своето творчество.

Връзка между изкуствата. Дѣлението на изкуствата не означава, че между тѣхъ има сѫществена разлика. Напротивъ, забелязва се тѣсна връзка, а нѣкѫде — преливане на едно изкуство въ друго.

Въ различнитѣ изкуства намираме общи формални елементи. При поезията се говори за пластични образи,

живописенъ стилъ и музикалность. Въ живописьта откриваме лирично настроение (пейзажъ), пластика и драматизъмъ (въ историческитѣ картини). При музиката става дума за пластични форми, колоритность и музикална картинность.

Често пѫти изкуствата си подпомагатъ. Едно хубаво стихотворение произвежда по-силно впечатление, когато се изпѣе или издекламира въ съпроводъ съ пиано. За по-голѣма изразителность, музиката често дири съдействието на поезията. Надсловътъ, отдѣлна дума или стихъ — усилва впечатлението отъ художествената картина. Скулптурата обикновено си служи съ лекъ колоритъ. Архитектурата почти винаги прибѣгва до помощьта на скулптурата и живописьта.

Синтезъ на всички видове изкуства се явява театралното изкуство, особено операта, дето при дадена обстановка (условна архитектура, скулптура и живопись) се развива известно действие чрезъ говоръ (поезия), пѣсень (музика) и игра (пластика и балетъ).

Мѣстото на поезията всрѣдъ искуствата.

Поезията е едно отъ най-популярнитѣ изкуства. Тя твори своитѣ образи чрезъ думи (слова), затова се нарича словесно изкуство. Словото е орѫдие за човѣшкото общуване, срѣдство за изразъ на мисъльта. То не е само материалъ за творчество, а и органъ на поезията. Словото крие въ себе си художествени елементи—образность, чувство, музикалность—и по този начинъ се явява първо условие за художествено творчество изобщо.

Поезията е основно изкуство. Лингвистичната теория обяснява произхода и сѫщината на живописьта, скулптурата, музиката и архитектурата чрезъ езика. Историята на изкуствата и психологията на художественото творчество показватъ, че въ основата на всѣка творческа дейность лежи словото. Като словесно изкуство, поезията е основно изкуство (основа на всички изкуства). Словото свързва вѫтрешно различнитѣ изкуства. Всѣки художникъ е поетъ (поетически схваща и преживява свѣта), ала

се отличава съ особена дарба за изразъ[1]. Процесътъ на творчество при всички изкуства е единъ и сѫщъ. Хрумването, което означава зараждането на поетическия образъ, се прелива въ вдъхновение, възбудено душевно състояние, което се оформява чрезъ словото. Концепцията (изясняването на художествената идея) е невъзможна безъ мисленето, което се извършва съ помощьта на словото. Композицията и разработването на всѣка часть въ форма на скица става чрезъ словото. Най-сетне изпълнението, — създаването на самата творба съ бои, звукове или мраморъ — е пакъ словесно по своя характеръ. Съ особената си дарба живописецътъ или скулпторътъ превежда въ въображението си образа съ срѣдствата на пластиката и живописьта и го илюстрира съ бои, тонове или мраморъ.

Думитѣ се възприематъ чрезъ зрението и, най-вече, чрезъ слуха (народната пѣсень). Ала цѣлиятъ низъ отъ думи не се схваща изведнажъ, понеже тѣ се редуватъ по време. Ето защо поетическиятъ образъ се създава и възприема постепенно, въ редъ последовни моменти. Като динамично изкуство, поезията е сродна на музиката. Тя използува динамичнитѣ, мелодичнитѣ и ритмичнитѣ особености на езика. Най-голѣма музикалность добива чрезъ стиха, като „черпи звукове отъ всички инструменти“ (Готиѐ). Обаче, въпрѣки постиженията въ тази область, по сила на внушение тя отстѫпва на музиката, която е много по-богата съ тонови и ритмични съчетания. Нѣкога (у старитѣ гърци) поезията и музиката сѫ били слѣти въ едно изкуство; такова елементарно съчетание днесъ представя народната пѣсень.

---

[1] До известна степень всѣки човѣкъ е поетъ по душа: иначе не би могълъ да почувствува и разбира художественитѣ творби.

Поезията стои близко до живописьта и скулптурата. Съ особена пластика се отличавятъ класичнитѣ творби отъ всички времена („Илиада“, „Херманъ и Доротея“ и др.). Ала поезията не дава видими образи, а възбужда въображението на читателя и чрезъ него внушава образа. Думитѣ нѣматъ живописната сила на боитѣ; затова въ областьта на пейзажа и портрета, напр., живописьта има несъмнено предимство. Освенъ това, общото впечатление отъ поетическата творба не е тъй цѣлостно, понеже предметитѣ се даватъ по части; тази относителна слабость може да се избѣгне, като се описва чрезъ разказъ и действие.

Откъмъ съдържание, поезията превишава всички изкуства. За поета нѣма никакви стѣснителни рамки: той може да изрази всичко, що преживява. Поезията изобразява и външния миръ (обстановка, обществена срѣда и природа), но особено пълно разкрива проявитѣ на човѣшката душа. За нея сж достжпни и миналото, и сегашното, но може да набележи и бждещето. Поезията доразвива, завръшва загатнатото, което е неоформено въ живота.

ПОЕТИКА

Литература

Признаци на литературата. Литературата (отъ латински littera — буква, писмо) се отнася къмъ словесната дейность на човѣка. Словото служи на практическитѣ цели при общуването на хората. Обикновено това става при разговора. Грижата ни за формата на речьта се свежда до търсене на думи и изрази, съ които да предадемъ точно чувствата и мислитѣ си на своя събеседникъ. Изразитѣ се създаватъ въ процеса на произнасянето и се забравятъ, следъ като сж постигнали цельта си.

Но въ словесното творчество има и такива словесни постройки, които не изчезватъ, а се повтарятъ и запазватъ. Казаното вече има траенъ характеръ и засѣга цѣлъ кржгъ лица. Такива сж пословицитѣ и поговоркитѣ. Въ елементаренъ смисълъ, всѣки сполучливъ изразъ, който се запомня и повтаря, е литературно произведение. Но обикновено подъ литературно произведение се разбиратъ словесни постройки съ по-голѣмъ обемъ.

Литературнитѣ произведения, взети заедно, образуватъ литературата въ широкъ смисълъ на думата.

Литературата не е явление, еднородно по съставъ. Една область отъ литературата използува словото, за да съобщи обективно знание за нѣщо действително, каквото е напр. науката. Другъ родъ литература буди интереси и чувства, които сж психологически сродни на интереса и чувствата, възбуждани при възприемане творбитѣ на изкуството. Затова подъ литература въ тѣсенъ смисълъ на думата се разбира само поезията. Поетическото творение се отличава съ елементъ на измислица

и условность. Интересътъ тукъ е насоченъ върху самото произведение, отдето произтича и особената грижа за неговата форма.

История на литературата. Художествените творби на словото могатъ да бѫдатъ изучавани различно, а главно исторически и теоретически.

Историческото изучаване на литературата се състои въ разглеждане всѣка отдѣлна творба въ нейната обстановка,—какво я свръзва съ околната срѣда, какво е отношението ѝ къмъ другитѣ творби, които сѫ се появили по това време, какъ е въздействувала върху хората тогава и какво влияние е оказала отсетне. Така историята на литературата ще обхване културното развитие на едно общество, народъ или епоха.

Отъ това гледище литературната история разглежда и ония произведения, които иматъ преходенъ характеръ. Такава е цѣлата старобългарска литература и новобългарската до П. Р. Славейкова. Въ произведенията на старобългарската литература намираме религиозно-поучителни елементи, но въ апокрифитѣ, житията, повеститѣ, проповѣдитѣ и словата откриваме често поетично съдържание и стилъ. Въ новобългарската книжнина преди П. Р. Славейкова, наредъ съ дидактично-хуманното съдържание и националния духъ, сѫ застѫпени неведнажъ личенъ и епиченъ елементъ, индивидуаленъ и художественъ стилъ.

Критика.

Историята на литературата изучава развоя на поетическитѣ форми и похвати, оценява ги откъмъ културно-историчното имъ значение, открива художественото имъ въздействие за времето. Критиката е оценъчна дейность, която се занимава предимно съ текущата литература. Задачата ѝ е да установи художествената стойность на дадена творба, особеноститѣ на темата и композицията, вѫтрешния ѝ смисълъ. По такъвъ начинъ тя опредѣля границитѣ на литературната история.

Критикъ и поетъ. Поетичното творчество и критическото сѫждение се намиратъ въ тѣсна връзка. Поетътъ дава завършенъ видъ на творбата си чрезъ самокритика, чрезъ анализъ надъ нея. Критикътъ преживява творбата като поетъ, за да я оцени. Творческиятъ елементъ лежи въ основата на критиката и поезията. Но отношението къмъ предмета е различно: поетътъ е свободенъ въ творчеството си, а критикътъ е ограниченъ отъ творбата, която разглежда. Поетътъ свръзва и обобщава пръснатитѣ черти въ действителностьта и създава нагледни образи, а критикътъ анализира и обяснява образитѣ, дири произхода и връзката помежду имъ. Разсѫдъкътъ и чувството еднакво участвуватъ въ творческия процесъ и въ естетичния разборъ. Читателтъ и критикътъ разбиратъ творбата въ различна степень, но тѣ преживяватъ творческия процесъ на художника, повтарятъ го.

Оценъчната дейность на критика има значение, само когато е обективна и безпристрастна. Това е възможно, когато почива върху здраво установени принципи, върху солидна теоретична подготовка. Критиката още не се смѣта за напълно установена и самостойна наука. Причината на това е самата материя, съ която тя се занимава. Поетичното произведение е твърде сложно; то обхваща различни елементи: естетични, психологични, исторически, философски, етични, религиозни и пр. Научниятъ методъ въ критиката не може да се приложи изцѣло, тъй като нѣкои помощни науки, каквито сѫ психологията и социологията, още не сѫ се оформили напълно. За строгата научность на литературната критика е необходимо да се установятъ основитѣ на два дѣла отъ психологията и естетиката: психологията

на поетическото творчество и природата на естетичното преживяване. Нито творческиятъ процесъ още е изясненъ научно и изчерпателно, нито художествената емоция е строго установена по своята сжщность.

Красотата, като предметъ на естетичното изследване, е лична, субективна и относителна, а не обективна и абсолютна. Тя зависи отъ епохата, отъ конкретнитѣ исторически условия, отъ личностьта на твореца и съзерцателя. Абсолютенъ идеалъ за красота нѣма, както погрѣшно сж мислили Буало, Лесингъ и пр. Всѣки има свой вкусъ, по свой начинъ съзерцава и оценява поезията. Всѣки влага личенъ елементъ въ естетичнитѣ си сжждения. За едно и сжщо произведение сж възможни най-различни и противоречиви изказвания. Напълно обективна критика нито е мислима, нито е възможна.

Видове критика. Творбитѣ на изкуството се подлагатъ сжщо и на различни видове оценка. Преди всичко, естетическата критика се смѣта за истинска и съответна на изкуството. Тя разкрива художествената ценность на творбата като цѣло. Формалната критика се ограничава върху похватитѣ на композицията и стила. Социологичната критика пренебрегва художествената страна на творбата, взема поводъ отъ нейното съдържание, идеи и образи и развива своитѣ изводи или теории за обществения животъ. Публицистичната критика сжщо взема поводъ отъ творбитѣ, за да обясни и разгледа злободневни въпроси на живота.

Поетика.

Поетика. Теоретичното отношение къмъ литературата изхожда отъ общитѣ закони на художественото творчество. То разглежда творбата не толкова като „явление на своето време", колкото като приложение на общитѣ закони. Теорията на литературата се интересува отъ начинитѣ, по които творецътъ осжществява своя художественъ замисълъ, а сжщо така и въздействието имъ върху читателя. Науката, която изучава литературнитѣ похвати и тѣхното въздействие върху читателя, се нарича поетика. Похватитѣ се изучаватъ, като се описватъ и се посочва цельта, за която се употрѣбятъ. Поетиката се разпада на: 1. учение за стила, 2. учение за стихотворната речь, 3. учение за композицията на литературното произведение и 4. учение за литературнитѣ форми (литературна морфология).

Поетика и литературна история. Необходимо е теоретичното и исторично изучване на литературата да бждатъ въ връзка. За да изучимъ произведението теоретически, трѣбва да разберемъ, какво е било то за автора и за съвременнитѣ му читатели. Произведенията на миналото трѣбва да изучаваме и оценяваме презъ очитѣ на тѣхнитѣ съвременници. Отъ друга страна, нуждно е да познаваме историята, биографията на писателя и редица други фактори, които сж се отразили върху дадена литературна форма. — Освенъ това литературнитѣ похвати се измѣнятъ съ промѣната на литературнитѣ форми.

История на поетиката. Изказването върху основнитѣ въпроси на поетиката започнало още въ най-древни времена. Богатото поетическо развитие на старитѣ гърци възбудило и научни интереси къмъ поезията, като особенъ родъ духовна дейность.

Платонъ (427 — 347 пр. Хр.) пръвъ се опиталъ да създаде теория на поезията. Споредъ него преходнитѣ нѣща, които ни заобикалятъ, сж подражание на непреходнитѣ, вѣчни идеи[1], които сж истинската действителность на свѣ-

[1] Идея — гр. д. — ἰδέα, представа, образъ, отъ εἶδος — видъ, изгледъ.

товното битие. Идеитѣ сж образци, а явленията сж тѣхни подражания. Въ моменти на творческо вдъхновение на поетитѣ се удава да се възмогнатъ съ мисъльта си до всевѣчното добро и хубаво, до идеитѣ, да ни загатнатъ за тѣхъ съ своето творчество.

По-късно, Платонъ опредѣлилъ поезията като подражание, т. е. възможно точно предаване на природата. Но точното възпроизвеждане на действителностьта за Платона (въ диалога му „Република") не може да се смѣта за висша духовна дейность, а за свѣтовно и обществено вредна, понеже поезията се явява единъ видъ подражание на подражанията и не дава истинско знание.

Аристотель (384 — 322 пр. Хр.) за пръвъ пѫть системно изложилъ своитѣ схващания въ съчинението си „За поетиката". Въ нея се говори само за трагедията и епоса. Главитѣ за комедията и лириката пропаднали. Въ сбита форма той изтъква, че изкуството е рожба на подражанието, но не на единичнитѣ предмети, а на общото въ основата имъ. Поетътъ излага не станалото, а това, което би могло да стане, вѣроятното, типичното[1].

Буало (1636 — 1711), поетъ и критикъ на френския класицизъмъ, изложилъ своята теория въ стихотворния си трактатъ L'Art poéthique („Поетическо изкуство", 1674).

Надаренъ съ тънъкъ естетиченъ усѣтъ и проницателна мисъль, той се явява изразитель на литературния абсолютизъмъ въ времето на Людовика XIV. — Поемата му е раздѣлена на четири пѣсни, първата отъ които съдържа общи положения за езика, метриката, композицията и похвата на работата. Втората засѣга дребнитѣ лирически и енически видове; третата — епопеята, трагедията и комедията; четвъртата повтаря първата.

[1] Възгледътъ на Аристотеля върху драмата е изложенъ въ отдѣла Драма.

Буало нѣма исторически погледъ. Той смѣта, че поезията е неизмѣнна, а принципитѣ ѝ — вѣчни, абсолютни. Върховно начало за него е разумътъ, т. е. здравиятъ смисълъ, — критиката, която разпознава правилното отъ неправилното. Самокритиката кара поета да обработва творбата си дотогава, докато я направи съвършена. Буало ненавижда въображението, което е знакъ на безредие и несъвършенство. Той изтъква вѣрното изображение на природата, като основа на творчеството. Подъ природа разбира вѫтрешния човѣкъ, образци за когото даватъ дворецътъ и градътъ. „Само действителното (le vrai) е хубаво, едничко действителното е приятно". Правда и красота въ изкуството сж тъждествени понятия. Трето начало е подражанието на древнитѣ, които сж учители и образци на поетитѣ. Освенъ това творбата трѣбва да се харесва на читателя. Този принципъ изисква разнообразие на съдържанието, богатъ стилъ. „Малко се четатъ авторитѣ, които докарватъ отегчение".

Буало излиза отъ случайни литературни явления, за да създаде своитѣ абсолютни начала. Той отрича националната литература на срѣднитѣ вѣкове, но вѣрно оценява френския класицизъмъ. Неговата поетика упражнявала влияние почти цѣло столѣтие.

Лесингъ (1729 — 81). За Буало и неговитѣ последователи знанието на правилата може да замѣни таланта, а разумътъ — въображението. Поетическото творчество било сведено до занаятъ, който всѣки могълъ да изучи. — Едва Лесингъ разрушилъ това заблуждение и открилъ истината. Философъ на изкуството, литературенъ критикъ, значителенъ поетъ, той спасилъ нѣмската литература отъ игото на класицизма и догматизма и открилъ пѫтя на националния елементъ, съвременната тематика и реализма въ нѣмската поезия. Универсално

1593/11

подготвенъ, той е „пръвъ критикъ на Европа“, боготворенъ отъ Гете; създава т. н. „творческа критика“, която съчетава въ себе си изкуство и наука.

Въ историята на поетиката Лесингъ има значение главно съ изследването си „Лаокоонъ“ (1767) и критическия си сборникъ „Хамбургска драматургия“ (1762). Въ първото си съчинение Лесингъ разрушилъ заблуждението, че е възможна чисто описателна поезия, че поезията е „говореща живопись“, а живописьта—„нѣма поезия“. Той изтъкналъ разликата между пластичнитѣ и тоничнитѣ изкуства откъмъ предметъ, срѣдства и въздействие и показалъ границитѣ и възможноститѣ имъ[1]. Основната грѣшка на Лесинга, като естетикъ, състояла въ това, че нѣмалъ културно-историческо схващане за изкуството, зависимо отъ епохитѣ и вкусоветѣ.

„Хамбургска драматургия“ представя реформеното му дѣло въ областьта на драмата. Съ нея нанесълъ съкрушителенъ ударъ върху френския класицизъмъ, като посочилъ плодотворната роля на Шекспира въ развоя на новата драма. Той изтълкувалъ правилно Аристотеля и образцитѣ на Софокла и Шекспира, разкрилъ основитѣ на трагедията, особено значението на характера за действието.

Естетиката на Лесинга е нормативна, тя предписва закони и правила, а не излиза отъ литературната еволюция.

Сентъ Бьовъ (1804—1869), френски критикъ, изразилъ романтичнитѣ схващания за поезията. Споредъ него, най-правилно и всестранно обяснение на литературнитѣ явления може да се постигне, само следъ като подробно се изучи личностьта на творца имъ. Този методъ е известенъ подъ името биографиченъ.

[1] Подробно за това вижъ на стр. 20.

Иполитъ Тенъ. Следъ Лесинга французкиятъ ученъ Иполитъ Тенъ (1828 — 1893) пръвъ се опитва да разработи научно основнитѣ въпроси на поетиката. Подъ влиянието на Дарвина и въ съгласие съ общественитѣ настроения на епохата, Тенъ написалъ увода си къмъ „История на английската литература“ (1863), а по-късно „Философия на изкуството“ (1865—69).

За Тена художественитѣ произведения сж факти и резултати, чиито характеръ и причини трѣбва да се издирятъ. Науката нито осжжда, нито прощава, а само установява и обяснява, като подрежда литературнитѣ произведения. Въ съгласие съ Хердера, нѣмски писатель, той твърди, че литературнитѣ родове, видове, теми и похвати не сж нѣщо неизмѣнно, абсолютно, а еволюиратъ. Литературата е строго опредѣлена дейность, зависима отъ редица причини, които изследването може да установи.

Всѣка творческа личность и всѣка епоха въ историята се отличаватъ съ една главна особеность (faculté maîtresse), която може да произвежда редъ произведения и дѣла. Творенията на литературата зависятъ отъ духовния механизъмъ на писателя, но сжщо така и отъ психологията на публиката. И писательтъ, и публиката, обаче, зависятъ отъ три първични фактора: раса, срѣда и исторически моментъ. Оценката на литературнитѣ творения трѣбва да ги взема предвидъ.

Подъ раса се разбиратъ „вроденитѣ и наследствени разположения на човѣка“. Тѣзи духовни качества постоянно се измѣняватъ подъ влияние на историческото и културно развитие на народа, но въ основата на психиката му тия първоначални особености се запазватъ. Всѣки художникъ носи качества и черти, наследени и сходни съ тѣзи на прадѣдитѣ му. Оттамъ вжтрешната връзка ме-

жду поколѣнията и духовното единство, което се нарича раса. Расата е основа на личността.

Подъ срѣда (milieu) Тенъ разбира влиянието, което художникътъ изпитва отъ климатическитѣ, географскитѣ, политическитѣ и социалнитѣ условия (семейство, черква, училище, общество). За да бѫде достѫпенъ на публиката, художникътъ трѣбва да изразява въ творенията си такива душевни съдържания, които ѝ сѫ сродни, които отговарятъ на нейното обществено положение и развитие. Безъ тази общность откъмъ идеи, стремежи и чувства между публиката и художника, той не може да бѫде разбранъ и обичанъ. Расата действува отвѫтре, срѣдата — отвънъ. Историческиятъ моментъ обхваща ония факти и събития, които обуславятъ състоянието на духоветѣ у даденъ народъ и въ дадена обществена срѣда (възраждане, национални борби и пр.)

При английската литература Тенъ иска да опредѣли по-конкретно и съ известна изчерпателность на анализа, смисъла и ролята на тѣзи първични фактори, които трѣбва да служатъ като основа за обяснение на всѣка друга литература. Той посочва, какъ се е оформила англо-саксонската раса, какъ е действувала срѣдата на прародината и на Британия и какъ въ течение на времето едни форми сѫ се запазвали и сѫ се развивали нови, че Чосеръ, Шекспиръ и Байронъ сѫ изразили онова, което ги е вълнувало като англичани презъ дадено време.

Тенъ обяснява съ своята теория историята на скулптурата, живописьта и архитектурата у стари и нови народи. Той извежда художественото произведение отъ „общото състояние на духа“ и отъ „окрѫжащитѣ го нрави“; така се създаватъ стиловетѣ въ поезията. Цѣлата културна дейность е тѣсно свързана помежду си; промѣна въ една часть

отъ нея налага промѣна и въ всичко останало. Развитието се дължи и на взаимнитѣ зависимости. Естетиката на Тена е историческа. Той смѣта, че колкото по-важни чувства отбелязва една книга, толкова по-високо стои тя въ литературата.

Теорията на Тена е научна въ своята основа, но ограничена само за опредѣленъ народъ или епоха. Историческа по становище, тя не преценява достатъчно самата литературна творба и не обръща внимание върху естетичната ѝ страна. „Старата естетика, казва Тенъ, предписваше норми, а нашата разглежда произведението и обяснява законитѣ, по които то възниква“. Неговата теория не може да обясни разнообразието на талантитѣ въ дадена епоха. — Въ душата на художника той предполага faculté mâitresse (господствуваща способность), която опредѣля посоката на дарбата и обяснява донѣкѫде разрѣза на нѣкои писатели съ общото състояние на епохата. Тенъ има заслуга, че въвежда историческия елементъ въ поетиката и се доближава до закономѣрното и положителното въ литературата.

Брюнетиеръ Френскиятъ литературенъ историкъ и критикъ Фердинандъ Брюнетиеръ (1849—1960), въ редица изследвания на френската лирика, драма, натуралистиченъ романъ, история на критиката, вѣрва въ една истина извънъ насъ.[1] Той смѣта, че има закони на литературата и критиката, които ни даватъ право да сѫдимъ творбитѣ и да ги класираме. Противно на критиката, която излиза отъ впечатлението, той иска да създаде научна критика.

Брюнетиеръ вѣрва, че е открилъ закона, който опредѣля развоя на литературнитѣ родове и видове. Тѣ еволюиратъ споредъ вѫтрешна необходимость и влияние на срѣдата, — като органическитѣ видове у Дарвина. Единъ родъ се ражда, крепне, достига съвършенството си, после запада и умира. Ро-

[1] Вижъ превода на български на книгата му „Еволюция на родоветѣ въ историята на литературата.“

доветѣ се преобразяватъ единъ въ другъ, раждатъ се отъ смъртьта на другитѣ. Едновременно не могатъ да вирѣятъ два рода: единиятъ измѣства и унищожава другия. Понѣкога силната личность може да отслаби даденъ видъ, но обикновено тя се приспособява къмъ него и улеснява растежа му.

Теорията на Брюнетиера сѫщо се опира върху историята. Слабото мѣсто на теорията му е въ това, че литературнитѣ родове у него минаватъ по строго опредѣлени пѫтища, а не подлежатъ на по-свободно развитие. Той смѣсва историята съ еволюцията.

Е. Хенекенъ въ „Научна критика“ намира, че тритѣ фактора на Тена не сѫ достатъчни за научната критика. Неговата теория (есто-психология) е естетико-психологична. Художественото произведение трѣбва да се разгледа отъ: 1) естетична, 2) психологична и 3) социологична страна. Естетичниятъ разборъ посочва емоциитѣ, които творбата поражда, и срѣдствата, чрезъ които тѣ се възбуждатъ: стилъ, изразителность, композиция, типове и др. Психологичниятъ разборъ разкрива, доколко въ творбата е отразена душата на писателя. Социологичниятъ разборъ е крайната цель на критиката — да открие душата на народа.

Г. Брандесъ (1840 — 1927) следва донѣкѫде принципитѣ на своитѣ учители Сентъ Бьовъ и Тенъ, но обръща внимание на сравнително-историческия методъ, като проследява връзката между отдѣлнитѣ литератури въ дадено време. Този методъ той прилага въ съчинението си „Главнитѣ литературни течения презъ XIX в“. И той мисли, че литературната критика не трѣбва да осѫжда, а да установява и обяснява: при изводитѣ тя е изкуство, а при разглеждането — наука.

Френскиятъ социологъ Шарлъ Летурно се опитва да докаже, че литературниятъ животъ зависи отъ явленията на обществения битъ и на политическия строй („Литературна еволюция у различнитѣ народи“, 1894 г.). За това тя дава материалъ да се освѣтли психологията на народитѣ и раситѣ. Той открива едно праизкуство, което постепенно се обособява въ отдѣлни изкуства. За първа проява на изкуството се смѣта танецътъ,а поезията—за последна.

По пѫтя на Брандеса работи Алекс. Веселовски, главно въ „Три глави изъ историческата поетика“ (1899). Той създава една отъ най-солиднитѣ теории по предмета. Веселовски подържа идеята за синкретизъмъ на първитѣ поетически прояви и за постепенна смѣна на епосъ, лирика и драма по пѫтя на еволюцията.

Ж. Ренаръ въ съчинението си „Научниятъ методъ на литературната история“ (1900) се опитва да постави литературната критика въ реални рамки. Той препоржчва индукцията, като плодотворенъ методъ за обяснение на литературния животъ. Литературното изследване трѣбва: а) да установи съ вѫтрешенъ и външенъ анализъ общия относителенъ характеръ и особености на творбата; б) да посочи причинитѣ (психофизиологични и социални), които обясняватъ тоя характеръ; в) да открие влиянието на творбата върху обществото. Така се идва до обобщението, до извода. Критиката не може да преценява творбата по впечатление (импресионистично), защото ще бѫде твърде субективна. Трѣбва да изхожда отъ общо, а не отъ лично мѣрило.

Въ по-ново време мнозина методолози на поетиката и естетици изказватъ по-други възгледи за поезията и критиката. Нѣмскиятъ ученъ Валцелъ подържа формалното гледище, споредъ което литературната творба трѣбва да се изучва откъмъ постройката си, а не откъмъ съдържание. Италианскиятъ естетъ Бенедето Кроче изхожда отъ интуицията. За него форма и съдържание сѫ не-

дѣлими; поотдѣлно не сж художествени: художествено е само съчетанието имъ, тѣхното конкретно и живо единство. Творбитѣ на изкуството сж организувани цѣлости. Критичната имъ преценка трѣбва да обхване изведнажъ цѣлостьта на отдѣлнитѣ естетически елементи и да опредѣли отношението имъ поотдѣлно къмъ самата цѣлость. Чрезъ дедукция трѣбва да се стигне до тѣхната витална (жизнена) основа.

Българската поетика и критика има сжщо своитѣ значителни представители. Основатель на литературната критика у насъ се смѣта Нешо Бончевъ (1829 — 78). Художествената критика, въ духа на Фолкелта, К. Ланге и Бѣлински, е застжпена отъ покойния професоръ К. Кръстевъ (1866 — 1919). Неговата дейность продължи и разшири Боянъ Пеневъ (1882—1927), който приложи обществено-психологичнитѣ принципи въ изучаването на българската литература.

Отъ литературнитѣ историци трѣбва да се изтъкнатъ покойниятъ професоръ Ив. Д. Шишмановъ (1869 — 1928) и проф. М. Арнаудовъ (1879). Първиятъ прояви широкъ и гъвкавъ методъ при разглеждане историята на литературата, като подчерта ролята на социологичния моментъ и сравнителното изучаване на литературнитѣ факти. Вториятъ съ „Психология на литературното творчество“ и голѣмитѣ си изследвания за нашитѣ възрожденци— Априловъ, Н. Бозвели, Раковски — установи здравата научна основа на поетиката у насъ и на пълното освѣтление личностьта на голѣмитѣ литературни и културни двигатели.

ПОЕЗИЯ

Произходъ и сжщина Потеклото на поезията се крие въ първитѣ форми на езика—мисъль. Всѣко ново впечатление или представа за свѣта получава своето име възъ основа на приликата или противоположностьта си съ познатото, старото. Самата дума е звуковъ образъ, който носи въ себе си значение, смисълъ. Създаването на езика, особено въ началото на човѣшкото развитие, върви по пжтя на поетическото творчество. Познавайки новото явление, мисъльта го назовава по единъ отъ неговитѣ признаци, който й се вижда най-сжщественъ, и самъ вече е познатъ предварително, като самостойно явление. Това обяснение (познание) на новото явление посрѣдствомъ пренасянето върху него названието на вече известното, е и сжщината на поезията. Поезията е мислене въ словесни образи.

Образътъ е възпроизвеждане на единичния, конкретния, индивидуаленъ случай. Затова той се явява замѣститель (символъ, знакъ) на цѣлъ редъ еднообразни явления. Благодарение на образитѣ мисъльта става по-жива, по-ясна, по-отчетлива и достжпна на другитѣ. Съ него мигновената работа става художествена или поетична. Образътъ или дава тласъкъ на мисъльта чрезъ чувствата, които буди у човѣка, или прави нагледна отвлѣчената мисъль, като я въплъщава въ отдѣленъ случай.

Особено важна услуга на мисленето ни указватъ образитѣ, когато трѣбва да се обединятъ въ една група множество единични (индивидуални) предмети. Ако се създаде образъ, въ който да бждатъ събрани най-важнитѣ признаци на всички тѣзи предмети, ще се получи тѣхното обобщение: даденият образъ се явява пред-

ставитель на цѣлата група и по него можемъ да сѫдимъ за нея. Обединяващитѣ образи могатъ да бѫдатъ два вида: общи (схематични) и типични. Общитѣ не даватъ конкретна представа, а само очертаватъ предмета съ неговитѣ сѫществени общи признаци (учитель). Типичнитѣ образи възпроизвеждатъ, освенъ общитѣ черти, още и частни, индивидуални (хаджи Генчо въ „Българе отъ старо време“). Пързитѣ образи сѫ схеми, а вторитѣ, — типове. Първитѣ сѫ бледи, мъртви, вторитѣ — живи, художествени. Въ изкуството типичнитѣ образи иматъ главно значение, а схематичнитѣ — второстепенно. Схематичнитѣ образи сѫ обобщени, а типичнитѣ — обобщителни. Първитѣ се прилагатъ въ научното мислене, а вторитѣ — въ художественото.

Науката използува често поетическитѣ образи. Ние казваме: „прагъ“ на съзнанието, „натискъ“ на чувствата, физическо „тѣло“, химическо „сродство“ и пр. Така ние си служимъ съ преносни (метафорични) изрази, които правятъ научната мисъль предметна и жива.

Езикъ и поезия. Отначало всички думи сѫ образни, поетични. Първи поетични творби сѫ думитѣ.

Най-старитѣ думи сѫ звукоподражателни. Предметитѣ и явленията се именуватъ по признаци, възприемани чрезъ слуха. Зрението, като най-висше сѣтиво, доставя по-късно на съзнанието опредѣлени съдържания. Звукоподражанието личи и днесъ въ детския говоръ, дето се проявява атавизъмъ. Детето нарича кучето „бау-бау“, котката — „мяу“, агнето „бее“. Такива думи има и въ днешния езикъ: праасъ! тряасъ! бумъ! съска, фучи, звъни, гърми. Като художествено срѣдство, звукописътъ се използва въ поезията. Нашата литература отбелязва ценни постижения въ тази насока: Ботевъ въ „До моето първо либе“, Яворовъ въ „Калиопа“, Лилиевъ въ „Градътъ“.

Предаването на впечатленията чрезъ звукоподражателни думи е твърде елементарно. Осложняването на душевния животъ извикало създаването на сѫщинскитѣ предметни думи. Въ дълбока древность самата дума е била поетична, образна: островъ — течение, струя около нѣщо; слово — нѣщо чуто чрезъ слуха; крава — рогато сѫщество; защита — задъ щита; поли на планина, рогъ на месеца. Тази първоначална картинность постепенно побледнявала и езикътъ изгубилъ своята непосрѣдна образность. Днесъ ние трудно схващаме, че „вѣнецъ“ означава вито нѣщо, „образъ“ — нѣщо обрѣзано, изрѣзано, „блаженъ“ — който изпитва благо, добро; „Господь“ — господарь. Пластиката на поетичната речь се постига вече не толкова съ отдѣлни думи, колкото съ разнообразни съчетания и символи.

Особена живопись на речьта придаватъ епитетитѣ, които изтъкватъ нагледни или емоционални признаци. Въ първобитния езикъ (и въ народната поезия) тѣ сѫ постоянни, защото изтъкватъ вѣченъ, основенъ признакъ: зелена гора загатва за младость, безсмъртие; широко поле — необятность, свобода; добъръ юнакъ — физическа и нравствена сила. Така образътъ и чувството се обединявали въ едно цѣло, предметътъ се възприемалъ като монументаленъ, безсмъртенъ. Епитетитѣ давали звукова и зрителна нагледность на предметитѣ. Сѫщото значение имали и иматъ преноснитѣ похвати на стила — метафоритѣ, метонимиитѣ и пр.: златно сърдце, блага душа, пламенна любовь, страшна буря. Днесъ поезията използува най-широко тия похвати, като „черпи краски отъ всички палитри“ (Готиѐ).

Първобитниятъ езикъ е твърде богатъ съ лирични елементи (лиризъмъ). Словото било пропито съ чувство, което днесъ слабо се долавя: буря, нощь, смъртъ изразяватъ чувство на страхотность, таинственость, ужасъ и скръбь. Емоционална

окраска иматъ въ днешно време думи като: майка — нѣжность, любовь; дете — невинность; грозно — отвращение; убиецъ — ужасъ.

Естетичната сила на думата се повишава и отъ чисто музикалния елементъ: ударение (сила), интонация (височина) и ритъмъ (продължителность). Думата не съдържа само образъ и чувство, не е само знакъ на мисъль, тя има опредѣлена звукова форма, която оживява въ текста. Съчетанието на разнообразнитѣ форми е основа на музикалността въ езика: кѫси и дълги думи, миньорни и мажорни, редуване на гласни и съгласни, темпо и т. н.

Всички тия елементи: звукописни, пластични, живописни, лирични и музикални още не представятъ сѫщинска поезия. Като изкуство поезията изниква по-късно, при две условия: 1. по-развитъ езикъ и 2. известна култура. Осложненото духовно съдържание се излива не въ отдѣлни думи или незначителни езикови групи, а въ цѣлостни, завършени художествени творби.

Първи поетични форми. Споредъ изследвачитѣ — фолклористи и етнографи, първобитната пѣсень се развива главно въ три насоки.

1. Трудова пѣсень. Тя е сравнително най-старинна. Възникнала отъ чисто практични съображения — да облекчи трудовия процесъ. Отначало се състояла отъ откѫслечни, често безсмислени възклицания, които отговаряли на ритъма на самата работа. Периодичното повишение на гласа подържало такта и подпомагало работата. Подобни прояви наблюдаваме и сега: сѣкачътъ на дърва издава особено съчетание отъ звуци, при всѣки ударъ съ брадвата; когато дигатъ заедно нѣкаква тежесть, въ момента на напрежението, хамалитѣ извикватъ: „хаоорупъ!“. Въ тактъ работата върви по-леко и стройно:

ударъ съ чукъ въ ковачницата, гребене съ весла, биене камбана, маршировка. Когато самиятъ текстъ се развие и обогати, явяватъ се по-съвършени творби, съ по-развитъ поетиченъ и музикаленъ елементъ. Такъвъ характеръ иматъ мелничнитѣ (съ хромелъ) и предачнитѣ пѣсни. Въ пѣсеньта „Да знае мома“ сѫ дадени мелодия, текстъ и работа, обединени отъ общъ ритъмъ. Тоя видъ пѣсень се свързва и съ естествения ритъмъ на човѣшкото тѣло — биене на сърдцето, дишането и пр.

2. Игрална пѣсень (пѣсень-танцъ). Игралната пѣсень е по-висока степень на поезията. Тя е по-съдържателна: съ игра се изказватъ различни чувства—възторгъ, радость, скрѣбь и пр. Тематиката имъ отразява първитѣ занаятия на човѣка — войната и лова, а сѫщо така — любовнитѣ приключения и смъртьта. Игралната пѣсень се практикувала въ свободното време като тренировка, упражняване и развиване на ловкостьта, пъргавината, съобразителностьта и пр., особено у младитѣ, които трѣбвало да се подготвятъ за живота. Играели на война (преследване на врага, раняване и прибиране на раненитѣ, наказание на пленницитѣ), на ловъ (проследяване животното, нападение, одиране кожата му). Текстътъ описвалъ съответнитѣ движения, играта ги подражавала. Въ Нормандия е разпространена пѣсеньта, която изобразява „историята на овеса“. Пѣсеньта се редува съ мимична игра: какъ се сѣе овесъ, какъ се плѣви, бере и т. н. Въ тия пѣсни текстътъ се развивалъ споредъ ритъма на играта, а музикалнията елементъ е значително засиленъ. Подражателнитѣ игри сѫ най-любими на децата: игра на роби, на слѣпа баба и пр.

Тѣзи пѣсни първоначално нѣмали осмисленъ текстъ, съставяли се отъ два-три стиха, които непрекѫснато се повтаряли. Всичкото внимание било насочено върху ритъма, такта. Тѣ се изпълнявали

хорово. Това помогнало да се развие текстътъ. Отъ хора излизалъ запѣвачъ, който пѣелъ пѣсеньта, а хорътъ я повтарялъ. Когато се разширилъ текстътъ, хорътъ повтарялъ само крайнитѣ стихове, припѣвалъ или възклицавалъ. Така възникнали припѣвитѣ (рефренитѣ), каквито намираме и въ нашитѣ народни пѣсни. Понѣкога хорътъ се раздѣлялъ на две групи, които се редували въ пѣенето, като си размѣняли въпроси и отговори (амебейно пѣене). Това се вижда и въ нашитѣ хороводни пѣсни.

3. Аграрна (обредна) пѣсень. Заседналиятъ земедѣлски битъ създалъ нуждата отъ особени пѣсни. Тѣ били свързани съ земедѣлския трудъ. Хорови по изпълнение, тѣ отговаряли на ритъма на работата, както е въ нашитѣ пѣсни: „Какъ се сади пиперъ", „Какъ се сѣе макъ". Аграрнитѣ пѣсни отговаряли на полската работа споредъ годишнитѣ времена и затова се наричатъ още календарни пѣсни-игри. Тѣ се изпълнявали въ точно опредѣлени дни на годината. Съзнанието за зависимостьта на земедѣлския трудъ отъ природнитѣ стихии предизвикало появяване на култови мотиви, които дали животъ на религиозни пѣсни-игри. Молитвата или величанието били засилени съ известни символични действия — обреди, жертвоприношения. Така се създали обреднитѣ пѣсни. Едни отъ тѣхъ били периодични, въ опредѣлено време на годината — коледни, лазарски, великденски, гергьовски и пр., другитѣ — по случай сватба, смърть, суша и др. — послучайни. Промѣнитѣ въ природата подхранили творческото въображение на народа: създали се митове — разкази за живота и дѣлата на божествата.

Обреднитѣ пѣсни иматъ голѣмо значение за развоя на поезията. Старогръцката трагедия произлѣзла отъ дитирамба — хвалебна пѣсень въ честь на бога Дионисия: тукъ едно лице предава, чрезъ

игра и мимика, сцени изъ живота на божеството, разказва или обяснява тѣхния смисълъ, а хорътъ играе (танцува) или изразява своитѣ чувства.

Синкретизъмъ. Първичнитѣ форми на поезията показватъ, че въ древностьта отдѣлнитѣ изкуства били слѣти, срастнати въ едно цѣло. Както отдѣлнитѣ изкуства, така и отдѣлнитѣ родове на поезията — лирика, епосъ и драма — сжществували въ зародишъ, безъ да сж били обособени рѣзко едно отъ друго. При това не може да се установи положително, кой поетиченъ родъ е най-старъ. Само за драмата се знае, че възникнала най-късно и че е една отъ най-сложнитѣ форми на поетичното творчество.

Най-старитѣ паметници сочатъ, че поезията обхващала епически елементъ, като описание, изображение или разказъ на нѣкой фактъ (случка, събитие); че този разказъ предавалъ преживѣното впечатление отъ случката и е пропитъ съ лиризъмъ; че повечето пжти пѣсеньта бивала придружена отъ танцъ (игра) и мимика, тъй че въ него намираме и драматични елементи. Особено богати съ драматични похвати сж сбреднитѣ (коледни и сватбарски) пѣсни, които представятъ съчетание на поезия, музика и танцъ въ зачатъчно — слѣто състояние. Това състояние на слитность се нарича синкретизъмъ. Синкретизмътъ съдържалъ не само всички поетични елементи, но и елементитѣ на танца и музиката.

Съ течение на времето синкретизмътъ започналъ да се разпада, тъй като зачатъчнитѣ елементи на отдѣлнитѣ изкуства се развивали. Отначало се отдѣлилъ танцътъ-игра, а после — мимиката. При това състояние се развили кантиленитѣ, лироепични пѣсни, емоционирани разкази, възникнали по поводъ на важно събитие, което интересувало цѣлъ народъ или цѣло племе. Тематиката имъ била

военна (победа и поражения), героична (величание на вождове и юнаци). Тѣ се изпълнявали хорово. У старитѣ евреи сѫ запазени победни пѣсни за бѣгството отъ Египетъ и победата на Давида надъ Голиата:

Мириамъ, пророчицата, взе литавра въ ржка; и всички жени я последваха навънъ съ литаври, словени на хоро. И пѣеше Мириамъ предъ тѣхъ: „Да възславимъ Господа, защото извърши велико дѣло — хора и коне хвърли въ морето".

Или:

Женитѣ пѣеха една срещу друга, играеха и казваха: „Саулъ надви хиляди, ала Давидъ — десеть хиляди".

Текстътъ на пѣснитѣ се разширявалъ съ нови мотиви, главно епически. Словесниятъ елементъ се развивалъ и добивалъ самостойно значение. Той се отдѣлилъ отъ напѣва и тѣлодвиженията, като запазилъ трайна връзка съ ритъма. Тази връзка е потѣсна въ стихотворната речь, а по-слаба въ прозата. Това обособяване и обогатяване на текста е истинско начало на поезията като отдѣлно, словесно изкуство. Най-късно се отдѣлила музиката — вокална и инструментална. Въ стара Гърция, въ Римъ и въ срѣднитѣ вѣкове тя продължавала да сѫществува съ другитѣ форми (поезията, балета и мимиката).

Нѣкои поетични форми се запазили и по-късно: балетъ — съчетание на мелодия, танецъ и мимика, и мелодекламация — поезия, музика, изразителни движения (жестове и мимика). Модеренъ синкретизъмъ представя операта (музикална драма), а сѫщо и танцитѣ — илюстрация на музикални настроения (Изидора Дънканъ.

Първото поетично творение е лироепично, съ драматиченъ елементъ (диалогъ). Отпосле поетичнитѣ елементи се разграничили (диференцирали) и развили самостойно: разказъ на случка и излияние на чувство. Изпърво се оформили епосътъ и лириката; драмата се явила много по-късно. Това органично развитие на поетичнитѣ родове може да се проследи най-хубаво въ историята на старогръцката поезия.

Дѣление на поезията.

Поезията се дѣли по произходъ, по предметъ (тематика) и по време на развитие.

1. Народна и лична поезия. По потекло поезията бива народна (колективна) и лична (индивидуална, художествена). Народната поезия е по-старинна, възникнала въ време, когато народътъ се чувствувалъ като вѫтрешно цѣло, обединено отъ своя битъ, мирогледъ и традиция. Народната поезия отразявала типични страни отъ душевния и външенъ животъ на народа, обработвала онова, което е общоинтересно и общодостѫпно. Тя се предавала устно отъ поколѣние на поколѣние, затова се нарича и устна поезия или народна словесность. Времето, когато възниквали отдѣлнитѣ творби, трудно може да се опредѣли: едно, защото датитѣ имъ не сѫ отбелязани и друго—защото върху имъ се наслоявали явления, чувства и схващания на по-късни епохи (анахронизъмъ), които се смѣсвали съ по-старитѣ и мѫчно могатъ да се разграничатъ отъ тѣхъ. Отъ трета страна, старинни мотиви били разработвани и покъсно по подражание на първичнитѣ. Само за нѣкои лирични и особено епични творби може да се посочи приблизително времето, когато сѫ създадени. Освенъ това народнитѣ творби не сѫ стигнали до насъ въ първоначалния си видъ: тѣ сѫ били подложени на промѣни и преработки подъ влияние на новитѣ битови, обществени и културни условия.

Народната творба е дѣло на отдѣленъ поетъ. Той се чувствувалъ безличенъ органъ на цѣлото, отразявалъ общитѣ чувства или факти, безъ да влага личенъ елементъ въ тѣхъ. Оттукъ и значителната обективность на народната поезия. Тя е типична откъмъ тематика, похвати, стилъ и езикъ.

Народната поезия е колективна, защото: 1. отразявала колективни чувства, схващания и прояви; 2. подлагала се на промѣна и преработка отъ своитѣ сетнешни изпълнители, голѣма часть отъ които били поети и 3. подпомагала процеса на психо-етничното обединение на народа, служела му като духовна спойка.

Въ своето развитие народната поезия познава нѣколко процеса. Преди всичко, развитието довело не само до разграничение на епоса отъ лириката, но и до пълното обособяване на отдѣлнитѣ епични и лирични видове, до изработване на тематиката и възникването на епичната проза. Редомъ съ този процесъ се изработвали композиционнитѣ похвати на отдѣлнитѣ видове, а заедно съ това и стилнитѣ срѣдства. Най-сетне развитието, обогатяването и осложняването на поезията е нераздѣлно свързано съ обработката на езика. Изобщо, народната поезия познава периодъ на подготовка, на разцвѣтъ и упадъкъ.

Композицията е проста, стилнитѣ похвати—едно образни и установени съ своята типичность. Новото жизнено съдържание се излива въ готови поетични форми: общи мѣста (положения и изрази), типични похвати. Народната поезия познава само лирика и епосъ.

Личната поезия е плодъ на по-висока култура, когато се появява писмото. Тя е писмена (литература — писменость), непромѣнима презъ времето. Нейното съдържание е по-богато, по-разнообразно и по-сложно — общочовѣшко, а понѣкога и философско. Като дѣло на лично творчество, тя отразява мирогледа и вкуса на автора, въ нея преобладаватъ субективнитѣ елементи. По-голѣма самобитность се проявява въ обработката: писательтъ се стреми да създаде свой стилъ, влага изкуство въ творчеството си. Ала и тукъ има общи композиционни похвати, стилъ на школи и течения, които се пречупватъ презъ душата на художника-поетъ. Родоветѣ напълно се обогатяватъ, видоветѣ сѫ повече и по-гъвкави. Личната поезия не всѣкога е достѫпна, понѣкога изисква високо духовно развитие и изтънченъ художественъ вкусъ (романтичната лирика, символизмътъ въ лириката и драмата).

Между народната и лична поезия има тѣсна връзка. Личната поезия почти навредъ никне отъ народната, която служи за нейна основа въ тематика, похвати, стилъ и особено езикъ (Гете, Пушкинъ, П. Р. Славейковъ, Ботевъ, П. П. Славейковъ, П. Ю. Тодоровъ).

2. Родове поезия. Откъмъ предметъ поезията се дѣли на три рода: лирика, епосъ и драма. Лириката се различава отъ епоса и драмата по съдържание и форма. Предметъ на лириката сѫ чувствата и настроенията, които тя предава чрезъ музиката на словото (звучението). Лириката изразява субективното, неуловимото, сърдечното и затова отбѣгва яснитѣ и точни образи. Обзетъ отъ тежка мѫка при мисъльта за робската неволя на своя народъ, Ботевъ разкрива въ „До моето първо либе“ чувството, като използува образитѣ, за да го изрази по-дълбоко и по-внушително. Той се домогва до повече изразителность и музика. Епосътъ и драмата образуватъ така наречената образна поезия, поезията на нагледнитѣ представи. Тѣхенъ предметъ е случката, събитието. Епосътъ излага събитието въ форма на разказъ, а драмата — въ форма на действие, на борба, вѫтрешна и външна. Епичнитѣ и драматичнитѣ творби се стремятъ да дадатъ ясни, точни, опредѣлени и типични образи, да разкриятъ мисли и мирогледъ. Вазовъ въ романа си „Подъ игото“ разказва за априлското възстание, като вплита въ темата си разни истории, битъ, идеи на времето. Центъръ на драмата „Иван-

ко“ отъ Друмевъ е душевната борба, която преживява героятъ преди (властолюбие) и следъ убийството на Асена (съвѣстьта).

Чисти родове нѣма. Почти винаги лиричната творба съдържа предметни представи или разказенъ елементъ — „Паисий“ отъ Вазова, „Заточеници“ отъ Яворова, „Катунари“ отъ П. П. Славейковъ. Понѣкога въ лириката намираме драматично напрежение — „Едничка дума“ отъ П. П. Славейковъ, „Арменци“, отъ Яворова. Въ епоса се срѣщатъ „лирични мѣста“, т. н. отстжпления — „Обичамъ те, мое мило отечество“, въ „Българе отъ старо време“. Другъ пжть намираме общо настроение, както въ подигнатия тонъ на „Кървава пѣсень“, или драматична борба, както е напр. въ „Градада“. Въ драмата често откриваме лиризъмъ („Въ политѣ на Витоша“ отъ П. К. Яворовъ) или епична широта (въ драмитѣ на Шекспира).

Поради посочената преливность между поетическитѣ родове, литературната история познава много смѣсени видове: лирична поема, драматична поема, лирична драма и пр.

3. Когато се разглежда, по време, поезията бива: а) древна (антична) — гръцка и римска; б) срѣдновѣковна — християнска, рицарска и гражданска; в) нова — отъ възраждането насамъ. Новата поезия минава нѣколко фази: лъжекласицизъмъ, сантиментализъмъ, романтизъмъ, реализъмъ и символизъмъ. Въ днешно време сме свидетели на голѣмо разнообразие отъ литературни направления и отсѣнки.

ЛИРИКА

Лириката като поезия

Лиризъмъ. Чувството (емоцията) е едно отъ най-тънкитѣ и понѣкога мжчно уловими преживявания на човѣка. То е изразъ на отношенията ни къмъ свѣта и себе си, поражда се отъ обекти извънъ насъ (природа, отечество, Богъ, любими хора) или отъ вжтрешни причини (спомени, мисли, образи, представи). Натрупанитѣ въ душата ни хора ни потискатъ и търсятъ изходъ, изразъ, разрешение. Отначало тѣ сж смжтни, неопредѣлени и се изясняватъ въ процеса на изразяването имъ. Изпълнени съ нѣкое чувство, ние се стремимъ да го изразимъ. Потрѣбностьта отъ съчувствие и потрѣбностьта да се нрави поетичниятъ изразъ на чувството, сж основа на лиризма. Първата е обща на всички хора, втората е свойствена само на художественитѣ натури. При художествената натура (поета) бързо се възпламеняватъ и смѣнятъ чувствата, но отъ тѣхъ оставатъ ярки, твърде подробни спомени. Затова поетитѣ притежаватъ богатъ запасъ отъ чувство, лирически опитъ. Тѣ го придобиватъ или непосрѣдствено, чрезъ собствено преживяване или чрезъ вживяване, превъплъщаване въ чуждитѣ души. Възторгътъ на Вазова отъ българската природа, минало, героични прояви у българина, езика е непосрѣдствено възбуденъ отъ казанитѣ обекти. „Заточеници“ отъ Яворовъ или „Смъртъ въ равнинитѣ“ отъ Траянова сж плодъ на вживяване, превъплъщаване, което е превърнало чуждитѣ чувства въ тѣхни.

Първобитенъ лиризъмъ. Тжжачнитѣ пѣсни се смѣтатъ за една отъ старинитѣ форми на лириката. Въ тѣхъ откриваме следнитѣ елементи: 1. емоция — неутешима скръбь поради смъртьта на близкия; 2. обектъ, който е

породилъ емоцията (покойникътъ); 3. изразъ на емоцията (самата тжжачна пѣсень). Въ разработката на темата намираме стремежъ да се възбуди съчувствие у другитѣ къмъ скрѣбьта на опечаленитѣ (социаленъ елементъ). Това се постига чрезъ т. н. идеализация и хедонизация (естетизация). Самата скрѣбь се идеализира, като се идеализира и обекта: а) тжгата за покойника е преувеличена и засѣга само добритѣ му страни, лошитѣ не се изброяватъ; съ това се изтъква, колко голѣма е загубата му, а сжщо и известна гордость (семейна, племенна, народна), като се изоставятъ неприятноститѣ, които покойникътъ е причинилъ; б) формата на изразеното чувство е такава, че се нрави на другитѣ, буди у тѣхъ естетична наслада (хедонизъмъ[1]. У слушателитѣ биватъ възбудени истински, действителни чувства. Съ това душата имъ бива утолена, удовлетворена, освободена отъ гнета на чувството.

Сжщина. Думата лирика не е била позната на старитѣ гърци. Едва Александрийскитѣ граматици въвели тоя терминъ въ III в. пр. Хр., за да означатъ ония поетични произведения, които изразявали чувство. Името било дадено по струнния инструментъ лира, съ който старитѣ гърци съпровождали пѣснитѣ си.[2]

Лириката е поезия на чувството, най-субективната проява на душата. Тя е най-близка до съвременния човѣкъ, най-гъвкава откъмъ тематика и срѣдства за изразъ, чрезъ които може да проникне въ най-скрититѣ глжбини на душата. Чувството нѣма нагледенъ характеръ. Затова лириката не изобразява и не разказва своето съдържание, а го изразява. Тя е „излияние“ на чувства, душевна изповѣдь. П. Р. Славейковъ изповѣдва своя грѣхъ къмъ народа и възвръщането си къмъ него въ

[1] Стъ гръцката дума ἡδονή — наслада.

[2] За сжщата цель служили и други инструменти: флейта, китара и форминксъ.

„Жестокостьта ми се сломи“. Яворовъ разкрива своята вжтрешна история на поетъ, който преминава отъ обществено — граждански мотиви къмъ индивидуалистични въ „Пѣсень на пѣсеньта ми“.

Поезията на Ботева въ повечето случаи е откровение и изповѣдь на най-сърдечни вълнения и преживявания. Тази особеность личи и въ самата форма на обращение. Безотрадното настроение на поета е изразено въ „Ти ли си, мале, тъй жално пѣла“. Нуждата да утеши майка си, когато тръгва за походъ, го кара да излѣе чувствата си въ „Напрощаване.“

Предметъ на лириката. Предметъ на лириката е вжтрешниятъ животъ на човѣка, изразенъ въ чувство и настроения. Ала чувството никога не сжществува само за себе си — то всѣкога е свързано съ нѣкоя представа или мисъль или бива породено отъ тѣхъ. Споменътъ на П. П. Славейкова за четитѣ, минали Дунава да се борятъ за свободата на родния край и загинали въ безвестни гробове, го кара да напише дивната героична елегия „Сто двадесеть души“. Смъртьта на любимата буди чувство на меланхолия и самотность, изразено въ „Не растатъ саминки“ у П. Р. Славейковъ. Разрушениятъ видъ на бащината кжща създава настроението на Вазова, изразено въ „Родно пепелище“. Бедствието, що сполита безпомощнитѣ селяни поради природната стихия, кара Яворова да напише елегичната поема „Градушка“.

Поетическа илюзия. Характерно за лирическото излияние не е само нуждата да се освободи поетътъ отъ чувството, като го изясни и предаде съ думи. Лирикътъ се стреми да зарази другитѣ съ своитѣ емоции и настроения. Неговата творба вълнува душата ни, събужда у насъ спомени,

преживѣни моменти, помага ни да си уяснимъ ония вълнения, които нѣкога сме изпитали. Заразяването на другитѣ съ истински, дѣйствителни чувства и настроения наричаме поетическа илюзия въ лириката. Ние се вживяваме въ чувствата на поета или се превъплощаваме въ чуждитѣ души, та преживяваме сѫщитѣ чувства. Силата и реалността на поетическата илюзия въ лириката зависи отъ естественостьта и искреностьта на поета.

Съзерцание на чувството и настроението. Чувството нѣма обществена и художествена стойность, ако не бѫде изразено. Словесниятъ изразъ на чувството е най-трудниятъ моментъ въ психологията на лирическото творчество. Колкото е улеснено отъ вдъхновението и музикалното настроение, толкова е затруднено отъ словесното му обличане. Словесниятъ изразъ трѣбва да бѫде художествена равноценность (еквивалентъ) на преживѣното. Появилото се смѫтно още чувство се изяснява, кристализува съ подбора на думитѣ, които ще го изразятъ най-сполучливо. Тази мѫчителна работа, „мѫка на словото“, е едновременно и оценъчна дейность. Поетътъ се вживява въ чувството си, съзерцава го, оценява го и споредъ това подбира съответнитѣ думи. Този важенъ моментъ въ лирическото творчество се нарича съзерцание на чувството и настроението. То е разрешаване на лирическата задача: изясняване на чувството и изразяването му. Като минаватъ презъ словото, чувството и настроението се оформяватъ, избистрятъ, хармонизуватъ. Поетътъ ги съзерцава, преценява и откъмъ нравствената имъ страна и ги смекчава и облагородява.

Извънредно силната емоция парализира нейното изразяване („обективиране“) въ слово. Извънредно преувеличеното изразяване на емоцията пъкъ не буди наслада, а дори потиска. Поетътъ не може да твори въ моментъ на силно емоционално напрежение. Чувството трѣбва да се отдалечи, да изстине, за да може поетътъ да го съзерцава. При това, той идеализира чувството въ естетична посока. Идеализацията въ лириката се състои въ следното; а) поетътъ идеализира въ своитѣ емоции самия себе си; б) идеализира обекта на своитѣ емоции, предимно природата, като усилва съчувствието къмъ себе си, споредъ значителностьта на обекта.

Лирика и музика. Като поезия на субективния миръ, лириката стои най-близко до музиката: тя застѫпва предимно емоцията. Въ музиката емоцията се е превърнала въ обектъ. Музиката е усъвършенствуванъ езикъ на емоциитѣ (Спенсеръ). Мнозина лирици признаватъ, че въ време на творчество чуватъ нѣкаква вѫтрешна мелодия, която опредѣля и външната форма. Лиричната творба е почти всѣкога въ стихове (стремежъ да се хедонизира чувството). Въ нея най-добре сѫ застѫпени акустично-музикалнитѣ елементи: ритъмъ, темпо, рима, цезура, звукови ефекти (звукова инструментовка).

Предметность въ лириката. Чувствата и настроенията сѫ свързани съ предмети, явления. Предметното съдържание въ лириката нѣма самостойно значение. Лиричниятъ образъ винаги е обагренъ емоционално или поражда самото чувство. Майката е мила въ „На прощаване“; несъзнателнитѣ хъшове сѫ жалки — „Въ механата“; лъжепатриотътъ е ненавистенъ — „Патриотъ“. Обикновено образитѣ служатъ като поводъ да изникнатъ известни чувства и настроения („Новото гробище надъ Сливница“ отъ Вазова, „На нивата“ отъ Яворовъ) или сами сѫ рожба на настроението — пѣсеньта въ образа на грѣшница въ „Пѣсень на пѣсеньта ми“ отъ Яворовъ. Подъ влияние на своето настроение лирикътъ пресъздава предметитѣ, природнитѣ картини, рисува ги въ ново освѣтление — „Наметнала плащь тъменъ“,

„Колибка“ отъ Славейковъ, „Пѣсень подъ ледоветѣ“ отъ К. Христовъ. — Образитѣ могатъ да бѫдатъ най-разнообразни: образи, свързани съ природата, съ живота, съ времето. Едни отъ тѣхъ успокояватъ душата — образъ на любимата, на нощьта (у Яворова „Нощь“), на смъртьта — спасителка („Смърть“ у Яворова) или такива, които я угнетяватъ (турчинътъ у Ботева, отрицателнитѣ образи въ сатиритѣ). Образътъ често играе роля на посрѣдникъ, символъ („Спи езерото“ отъ Славейкова и „Листъ отбруленъ“ отъ Яворова). Изобщо, образитѣ сѫ срѣдство, а не цель на лиричното излияние („Паметникъ на българската мощь“ отъ Вазова).

Фабулни мотиви въ лириката. Фабулнитѣ мотиви сѫ рѣдкость въ лиричната поезия. Много по-често намираме въ нея статични мотиви. Действията и събитията въ лириката се срѣщатъ, като явленията на природата, безъ да образуватъ фабулна ситуация, т. е. не се развиватъ напрегнато до своя край. Тѣ сѫ дадени въ своята външна последовность, а не въ вѫтрешната си връзка. Епичниятъ елементъ въ лириката засилва чувствата, създава разнообразие и движение въ излиянието („Паисий“, „Раковски“, „Опълченцитѣ на Шипка“ отъ Вазова, „Катунари“, „На улицата“ отъ Славейкова, „Пѣсень на предачкитѣ“ отъ Багряна).

Тематика на лириката. Областьта на лириката е обширна. Гамата на чувствата е толкова богата и разнообразна, че истинскиятъ поетъ всѣкога може да долови нѣщо особено, да внесе нови краски и трепети въ поезията. Всѣка тема може да бѫде предметъ на лириката. Най-чести сѫ мотивитѣ: патриотизъмъ, свобода, любовь, природа, животъ, Богъ, смърть. Най-плодотворна е темата за природата, която въ последно време се измѣства отъ темата за градския животъ. Типични за лириката сѫ интимнитѣ теми. Сѫщо така безконечно богата е темата за любовьта.

Развой на лирическото чувство. Излиянието на чувствата въ лириката може да бѫде прѣко и посрѣдствено. При прѣкото излияние предно мѣсто заема чувството („Ти, който бдишъ отъ небесата“ отъ П. П. Славейковъ), а при посрѣдствено—чувството се засѣня отъ образа („Запустѣла воденица“ — отъ сѫщия).

Чувството въ лиричната поезия може да се развива по два начина: прогресивно — нарастващъ и равномѣренъ. Въ първия случай то постепенно се развива, достига своя връхъ и се разрешава съ волевъ устремъ — желание или решение: „Не пѣй ми се“ — отказъ отъ творчество и борба, „До моето първо либе“ и „Моята молитва“ — решение и готовность за борба и саможертва, „Български езикъ“ отъ Вазовъ — решение да го прослави чрезъ творчество. Сатиритѣ сѫщо така предаватъ буйно нарастващо чувство на гнѣвъ, негодуване и презрение („Въ механата“, „Бачо Киро“).

При втория начинъ чувството и настроението се съзерцаватъ, развиватъ се плавно, равномѣрно, почти спокойно. Този начинъ е по-изтънченъ и посъвършенъ. Той се прилага при творби, които изразяватъ скрѣбь, недоволство отъ живота, душевно раздвоение.

Понѣкога двата начина се прилагатъ въ една и сѫща творба, когато е по-дълга („Пѣсень на пѣсеньта ми“ и „Псаломъ на поета“).

Видове лирика.

Строгото разграничение на видоветѣ въ лириката е относително. Все пакъ, въ основата си тѣ запазватъ известни особености, които ги отличаватъ единъ отъ другъ. Нѣмскиятъ естетикъ Фишеръ различава три вида лирика:

Чиста лирика. Чистата лирика или лириката на непосрѣдственото чувство е прѣко излияние и облекчение на душата. Тя изказва спокойно, просто, понѣкога сдържано първото впечатление, моментъ или мимолетното. Затова въ нея по-често липсва или слабо е застжпено съзерцанието на настроението. Изразенитѣ чувства сж най-разнообразни: радость, скрѣбь, любовь, бодрость, страдание. Чистата лирика не познава раздвоението и колебанието. Тя е крайно субективна. Най-типична форма на чистата лирика е пѣсеньта. Още първобитниятъ човѣкъ е чувствувалъ близостьта си съ природата, одухотворявалъ я. Паралелизмътъ между човѣка и природата и днесъ е похватъ на лирично творчество — „Два сж бора“ (н. п.), „Листъ отбруленъ“ (П. К. Яворовъ)„ Виятъ се облаци черни“ (П. П. Славейковъ).

1.

Ей овчо поле широко,
изъ него стадо голѣмо,
предъ стадо овчарь засвирилъ
со шарената шупелка,
со стребреното кафелче.

2.

Горо ле, горо зелена,
пжтя ми не е оттука,
ама оттука ще мина,
че имашъ сѣнка дебела
и бистра вода студена.

3.

Повѣй, повѣй вѣтре,
повѣй разхладяне,
да разхладишъ, вѣтре,
кака на Джумая,
батя на Добруджа!

Лирика на възторга. Тя има за предметъ значителното — природа, Богъ, подвигъ, великъ човѣкъ или събитие, възвишена идея, които силно поразяватъ духа на поета. Като ги съзерцава, поетътъ преживява душевенъ подемъ, съгласие между тѣхъ и себе си. Силното чувство поражда необикновенъ образъ, тържествени изрази, съ които той хвали и величае („Богъ“ отъ Ст. Михайловски, „Кочо“ и „Родна речь“ отъ Вазова). Този видъ лирика се изразява въ ода, химнъ, псаломъ. Въ възторжената пѣсень поетътъ съзерцава не чувствата си, а образитѣ, представитѣ и събитията, които възпѣва и прославя. Възторжената лирика е по-малко субективна и по-малко свободна.

Лирика на размисъла. Тука чувството, а понѣкога и настроението, се ражда отъ размислитѣ, затова на тоя видъ лирика й липсва непосрѣдственость. Поетътъ развива емоцията, като размисля (рефлектира).

Мисъльта му се превръща въ собствено настроение, което той анализира: сравнява го съ това, което е било по-преди въ подобни условия („Родното пепелище“) или пъкъ което би трѣбвало да бжде („Недопѣта пѣсень“—отъ Вазова). Съ възторжената лирика я сближаватъ висшитѣ идеи и представи, които не му даватъ щастие отъ съзнание на хармонията съ тѣхъ — било на собствената душа, било на действителностьта. Тази дисхармония, раздвоение, е основа на размисловата лирика. Настроението се хармонизира съзнателно, чрезъ размишление: поетътъ съзерцава настроението и го преработва чрезъ мисъльта.

Този видъ лирика обхваща сатирата и елегията.

Сатирата осжществява душевното удовлетворение чрезъ съзнанието на поета за неговата роля на изобличитель и бичувачъ на злото и неправдата, съ което служи на висшето. Опълчването на сатирика е дѣло, съ чиято нравствена страна той се гордѣе. Той е въ хармония съ идеалнитѣ пориви и мисли, но негодува отъ несъответствието между тѣхъ и действителностьта. Изворътъ

на дисхармонията за сатирика е външенъ — животътъ. Когато клейми и напада, сатирикътъ изпитва родство на душата си съ висшето и идеалното, като автора на одата. И въ душата на читателя произлиза сжщиятъ душевенъ процесъ — утоление отъ съгласието му съ идеалнитѣ представи за свѣта и негодуване отъ несъвършенството му.

Сатирата бива мека, снизходителна — „Практичниятъ човѣкъ“ на Вазова или наранителна, саркастична — „Патриотъ“, „Бачо Киро“, сатиритѣ на Михайловски.

Другъ видъ на рефлексивната лирика е елегията. Тя бива: примирителна (елегия съ резигнация, помирение съ сждбата) или песимистична. Елегията изразява вжтрешна дисхармония, чийто изворъ е въ душата на поета. Външнитѣ обстоятелства сж само поводъ за нейното проявяване. Въ елегията „Вечъ на годинитѣ“ на Славейкова намираме примирение и щастие въ смъртьта. Въ песимистичната елегия е изразено подигнато чувство на личностьта; тя е силна, горда въ своето страдание, понася героически мжката си, готова е на жертва: „Самота“, „Дни въ нощьта“ на Яворова „На мойтѣ вѣйки плодъ“ — отъ Славейковъ.

Условия за лиризма.

За да бжде издържана една лирична творба, необходимо е да отговаря на редица условия.

Вжтрешни условия. Съвършенството на лириката зависи, преди всичко, отъ редъ вжтрешни условия.

1. Искреность. Изразеното чувство трѣбва да е истинско, живо, преживѣно — да е развълнувало дълбоко душата на поета. При богатъ личненъ опитъ поетътъ нѣма нужда отъ поза, престореность и декламация. Всичко дирено е фалшиво, отблъсква: нѣма ли искреность, нѣма поезия, нѣма изкуство.

2. Сила, дълбочина. Чувството трѣбва да бжде достатъчно силно и опредѣлено, за да схванемъ творбата и се заразимъ отъ настроението. Личната творба трѣбва да създаде илюзия на действителность, като ни накара да преживѣемъ и ние това чувство, което е преживѣлъ поетътъ. На тази особеность се дължи чарътъ на Ботева и Яворова, които веднага завладяватъ и вълнуватъ душата.

3. Универсализъмъ. Личната творба е ценна и трайна, когато въ основата ѝ лежи общочовѣшко чувство. Поетътъ не изразява свои индивидуални чувства и настроения, които другитѣ не могатъ да преживѣятъ. Неговото „азъ“ въ лириката е само едно общо, типично азъ. Не е важно, кой преживява, а какво и какъ преживява. Индивидуално преживѣното е ценно, доколкото съдържа нѣщо значително, общочовѣшко. Само тогава творението може да се издигне надъ мѣстното и временното и добие печата на вѣчностьта. Поетътъ изразява по индивидуаленъ, новъ начинъ, преживяваното отъ група хора, като превръща незначителното въ значително („Сухи желти листица“— Славейковъ) и внася новъ елементъ въ изкуството.

4. Личната творба трѣбва да предизвика излияние и облекчение на душата у читателя, да му достави утоление и успокоение.

5. Тя трѣбва да бжде създадена следъ съзерцание на чувството и настроението, когато чувството е отдалечено, улегнало и оформено.

Външни условия. Къмъ външнитѣ, формални условия за издържаность на личната творба спадатъ следнитѣ:

1. Единство на настроението. Всички елементи на личното произведение трѣбва да бждатъ подчинени на едно основно настроение. Са-

мо въ такъвъ случай то ще буди цѣлостно впечатление, и нашата душа ще трепти въ унисонъ (заедно) съ душата на поета (П. К. Яворовъ — „Заточеници“). Тази особеность се дължи на факта, че лирическата краткость не позволява да има смѣна на чувствата. Емоционалната окраска на стихотворението опредѣля и неговото художествено въздействие. Но и това изискване е условно. Въ одата си „Само ти, солдатино чудесни“ Вазовъ преминава отъ възхищение предъ героизма на българския воинъ къмъ жалба за външния му видъ. Ботевъ започва „Въ механата“ като елегия, а я свършва като сатира. Цѣлостното впечатление и силно въздействие зависятъ отъ таланта на поета.

2. Краткость. Чувството е твърде подвижно, скоротрайно, бързо се поражда и гасне. Това налага краткость на лиричната творба. Развлѣчената форма обикновено разводнява и намалява силата и живостьта на израза. При лириката важи качеството, а не количеството. Всички велики лирици сж били кратки въ израза си (Гете, Хайне, Пушкинъ). Не веднажъ, обаче, лиричната творба е дълга, безъ да губи своята художествена значителность: „На прощаване“, „Раковски“, „Къмъ природата“, „Псаломъ на поета“, „Пѣсень на пѣсеньта ми“.

3. Лиричень изразъ. Разнообразното чувство изисква свободенъ изразъ: ту стегнатъ, отривистъ, ту широкъ, бавенъ. Размѣрътъ, постройката на изреченията, строфическото разчленение и подборътъ на стилнитѣ похвати трѣбва да отговарятъ на чувството и настроението, което тѣ предаватъ. Оттука иде трудностьта на словесното оформяване въ лириката; затова Пушкинъ казва: „Блаженъ, кто молча былъ поэтъ“. Поетътъ трѣбва да знае, де и какъ да завърши.

4. Музикалность. Чувството намира найдобъръ изразъ въ стихотворната форма. Мѣрената речь прави словото интересно не само като смислова единица, а и като художествено ценна звукова съвокупность. Стиховата речь е музикална съ своя вжтрешенъ ритъмъ, съ римата, особената постройка на израза, звукописа и особено съ звуковата инструментовка.

Композиция на лиричната творба.

Ритъмъ и синтаксисъ.

Словото е материалъ на поезията. То образува отдѣлни редици и групи, съ своя особена форма и ритъмъ. Подъ композиция разбираме постройката (разположението, разпредѣлението) на художествения материалъ. Езикътъ на поезията се подчинява на художествения замисълъ на поета. Затова композицията на лиричното стихотворение предполага закономѣрно разчленение на фонетическия (звуковъ), на синтактичния и на тематичния материалъ. Особена роля играе ритмико-синтактичниятъ строежъ.

Ритъмътъ въ лириката се проявява въ известно еднообразно редуване на силни и слаби срички (размѣръ), обединени въ неизмѣнно повтарещи се фонетични редици („стихове“). Безформениятъ хаотиченъ материалъ получава известна стройность и хармоничность на строежа. Преди всичко, на ритмическо разпредѣление се подчиняватъ качественитѣ елементи на гласнитѣ и съгласнитѣ (словесна или звукова инструментовка).

Така у Ботева намираме хармония на **е**, което звучи напѣвно:

Настане вечерь, месецъ изгрѣе,
звезди обсипятъ свода небесенъ,
гора зашуми, вѣтъръ повѣе,
Балканътъ пѣе хайдушка пѣсень.

Яворовъ подчертава гласна **о**, изразъ на стенание:

Да, робъ е той, народа, и спи дълбоко, гробно,

Или: **и — е.**

Ще мине вѣкъ и никой вече. . .

Понѣкога строежътъ на стиха опредѣля разположението на синтактичнитѣ групи. Напр. всѣки стихъ може да съдържа самостойна, свързана помежду си група думи или завършено изречение. У П. П. Славейковъ: „Надъ безкрайнитѣ полета | (група) тишина е и покой || (изречение). Глухо дрѣмятъ класоветѣ (изречение), | морни отъ пладнешкий зной“ (група). Или у Вазова: „Ако съмъ нещастенъ (приставно изреч.), има пъкъ благатки | (главно изреч.); ако азъ повѣхнахъ, (приставно изр.) други пъкъ цъвтятъ (главно изреч.); || за менъ сѫ горчиви, (главно изрєч.), а за тѣхъ сѫ сладки || сѫщитѣ плодове (главно изреч.), що дава свѣтътъ (приставно изреч.)

Несъвпадането на стиха съ изречението наричаме п р е н о с ъ (enjambement), напр. у Лилиева:

Подъ честити небеса
модри сѣнки сплитатъ
тъмни дървеса.

Ромолятъ предвѣчни
-тѣ води,
колко сѫ далече,
бистритѣ звезди!

Основната композиционна единица на лирическото стихотворение е с т р о ф а т а. Тя е завършено синтактично и тематично цѣло: свършва съ точка и съдържа самостойна мисъль.

Има нѣколко типа строфическо разчленяване

1. Въ случаитѣ, когато стихотворението има изключително женски или мѫжки, или дактилични окончания, границитѣ на строфата и синтактичното цѣло се означаватъ съ синтактично разчленение и разположение на римитѣ. Напр. у Славейкова:

И на яве и на сънь
ти си все предъ менъ—
дивна като ясна нощь,
свидна като день.

2. Строфическото разчленение може да бѫде означено по-рѣзко съ значително съкращаване на следнитѣ (или предходнитѣ) членове на синтактичната цѣлость. Тогава последната получава по-опредѣлена метрична затвореность, както е у П. Р. Славейковъ.

Туй да ти е все въ умътъ:
„Опитвай се пакъ!“
Би не случилъ първи пѫть,
опитвай се пакъ!

Такава е строфата на „Преминуватъ годинкитѣ“ отъ Каравеловъ.

3. Римитѣ не се редуватъ, а опасватъ строфата (а б б а), както е напр. у Вазова:

Не, не съмъ въ чужбина ази:
въ тазъ земя душата ми цъвтѣ.
Азъ я любя, люби ме и тя —
нѣжна обичь свързва нази.

4. Въ единия или другия периодъ на строфата стихътъ може да бѫде удвоенъ (типове аб; а, а, б; или: а, а, б; а, б; или: а, а, б; а, а, б). Напр. у Вазова:

Дете бѣхъ и вѣрвахъ въ Бога,
и знаехъ, че той е въ небето;
осанка той имаше строга,
каквато я виждахъ съ тревога
на нашия храмъ на кубето.

Или:

Кога отъ родната земя замина,
менъ любящитѣ пакъ ще да ме любятъ,
катъ знаятъ що, кого въвъ мене губятъ,
какъвъ животъ съ това сърдце изстина,
какъвъ източникъ на любовь пресъхна,
каква хармония съсъ лирата заглъхна!

5. Строфата може да съдържа два или три периода, а понѣкога и повече. Напр. „Скромни идеали“ отъ Вазова.

Вжтрешенъ строежъ. Въ лиричното творчество намираме особенъ тематизъмъ и особена конструкция. Тука господствуватъ статичнитѣ мотиви, които се развиватъ въ емоционални редици, вериги. Темата на лиричната творба е неподвижна. Тя получава движение въ вариирането (промѣнливостьта) на изразитѣ, които разкриватъ този или онзи емоционаленъ моментъ въ основната тема съ различни асоциации. Развитието на темата не става чрезъ смѣната на основнитѣ мотиви, а чрезъ нанизване върху тѣхъ странични мотиви, които иматъ вжтрешно родство съ основната тема. Въвеждането на страничнитѣ (вторичнитѣ) мотиви се оправдава съ емоционалното развитие на темата.

Типичниятъ строежъ на лиричната творба познава следната схема: а) задаване на темата; б) развиване (разгъване) на темата чрезъ странични мотиви или отсѣняване чрезъ противопоставяния и в) емоционално заключение въ форма на сентенция. Сатирата на Вазова „Пустота“ започва съ темата, дадена въ първата строфа:

Пустота въ обществото, въ главитѣ,
редомъ царствува сънь или мразъ,
пустота въ словата, въ душитѣ,
пустота пълни всичко у насъ.

Темата се развива съ странични мотиви — заспалость на чувствата, замиране на доброто, тържество на смѣтката, липса на доблесть, походъ на злото, изчезване на приятелството. Стихотворението завършва съ сентенция:

А животътъ едвамъ се започва,
а зората едвамъ що блесна!

Стихотворението се затваря съ новъ мотивъ, който по характера си противостои на предходната верига мотиви.

Тази схема е доста честа — „Катунари“, „Само ти, солдатино чудесни“. Разгъване на темата чрезъ противопоставени мотиви намираме въ елегията „Жестокостьта ми се сломи“ (ожесточение, разкаяние, съчувствие къмъ народа).

Въвеждане на темата. Лирическото развитие има три задачи: а) въвеждане на темата, б) развитие на темата и в) завършекъ на стихотворението.

1. Обикнатъ похватъ е темата да се даде въ редица свързани метафори, които предаватъ преносно значение на образитѣ. Въ стихотворението отъ П. П. Славейковъ — „На бука ржбестиятъ стволъ“ темата е дадена въ първитѣ два стиха: „На бука ржбестиятъ стволъ, лозата стройна е обвила“. Останалитѣ стихове разгъватъ сжщата тема, вече при нови асоциации. Следватъ редица явления за които загатватъ метафоритѣ — милва, завръща отвръща. Закржглената метафорична редица обяснява, темата, която си остава неподвижна. Разнообразнитѣ изрази разкриватъ отдѣлнитѣ емоционални моменти. Прѣкиятъ смисълъ подсказва за лоза, обвита около бука. Метафоричниятъ смисълъ — за страстната любовь на младото момиче, което не намира съотвѣтната взаимность. Такова метафорично разгъване на темата намираме и въ други стихотво-

рения на Славейковъ: „Плакала е горчиво нощьта“ (момъкъ и мома), „Вихъръ сви“ (момъкъ и мома), „Витъ се вие“—дето дветѣ рѣки напомнятъ буйната младость на момъкъ и мома до сватбата имъ и тихия, равенъ животъ следъ нея, а сжщо и въ „Облаче“ отъ К. Христовъ.

2. Другъ похватъ за разгъване на темата е съзнателното неразличаване на субекта отъ обекта, сливането на субекта и обекта, на поета и природата. За външнитѣ явления поетътъ говори като за свои душевни преживявания, като смѣсва своитѣ вжтрешни впечатления съ външнитѣ образи. Оттукъ и постоянното олицетворение на природата въ лириката, отнасяне къмъ мъртвото явление, като къмъ живо, надарено съ чувство и разумъ. Съ този похватъ се засилва емоционалниятъ елементъ въ творбата, понеже преживяването се пренася върху природата — която е по-силна и вѣчна. Такива сж „Моитѣ спомени“ и „Градинитѣ повехнали скърбятъ“ отъ Лилиева, „Теменуги“ отъ Яворова, „Везувий“, „Мусала“ отъ Вазова (само олицетворение на природата, безъ сливане съ нея).

3. Типиченъ, обективенъ лирически похватъ, който е противоположенъ на горнитѣ два субективни похвати. Темата се развива и дава чрезъ отчетливо отдѣляне на подробноститѣ, главно на зрителнитѣ — типично за описанията на природата: „Повѣ горняка презъ полята“, „Духна вѣтъръ отъ усои“ отъ Яворовъ, „Пжтека“, „Надъ безкрайнитѣ полета“, „Спи езерото“, „Пейзажъ“ — П. П. Славейковъ, „По здрачъ“— Вазовъ.

Всичкитѣ похвати на лирическото разгъване се свеждатъ къмъ своеобразно лирическо подчертаване на темата: за известнитѣ нѣща се говори като за неизвестни.

Свързване на мотивитѣ.

Втората важна задача на лирическото творчество е свързване на мотивитѣ.

Най-просто се свръзватъ мотивитѣ въ граматическо сложно изречение („Шилеръ“, „Когато ида въ Балкана“ — Вазовъ, „Самота“ — Яворовъ, „Да можехъ и днесъ окриленъ“ — Лилиевъ). Обикновено приставнитѣ изречения на такъвъ граматиченъ периодъ служатъ за развитие на мотивитѣ, на лирическата тема, а главното изречение съдържа завършека.

Типиченъ примѣръ за свързване на мотивитѣ въ лирическата поезия представя тѣхниятъ паралелизъмъ. Различаваме следнитѣ типове паралелизъмъ:

1. Тематиченъ паралелизъмъ. Поетътъ си служи съ сравнение, което понѣкога пронизва цѣлото стихотворение. Въ „Листъ отбруленъ“ Яворовъ нанизва мотивитѣ, като спазва въ цѣлото стихотворение паралелизма „Листъ отбруленъ“ — „сиракъ“. „Въ далнината изъ мъглата“ П. П. Славейковъ разкрива сравнението между природата, чернитѣ врани, сподавения гракъ и тъмната пamеть — тъмнитѣ, вѣроломни спомени, които изникватъ въ душата.

Обикновено сравнението засѣга само единъ отъ мотивитѣ и служи за завършекъ на стихотворението. Така е у П. П. Славейковъ въ стихотворенията му „Чуй! дивий ревъ на вълкъ нощьта пробуди“, „По цѣли дни мъгла лежи, не се раздига“, „Преди минута буенъ вихъръ“, „Запустѣла воденица“, „Ай Гидикъ“.

2. Синтактиченъ паралелизъмъ. Мотивитѣ се нанизватъ като еднакво построени изречения. Така въ „Ледена стена“ и „Среща“ отъ Яворовъ:

Мене ми е странно — ето те предъ менъ,
мене ми е жадно — гледамъ те плененъ,
мене ми е страшно — дишашъ ти за менъ,
мене ми е тъмно, тъмно въ ясенъ день.

Такава „Роса ли градинитѣ ръси“ отъ Лилиевъ.

Понѣкога тематичниятъ паралелизъмъ се съчетава съ синтактиченъ.

3. Лексически паралелизъмъ. Той се основава върху повторението на думи, изрази, стихове и строфи. Типиченъ примѣръ на такъвъ паралелизъмъ е анафората, когато всѣки периодъ започва съ едни и сѫщи думи. Отъ Вазовъ напр. „Желалъ бихъ“... „Докле е младость“, „Ревнивъ синчецъ“ — П. П. Славейковъ; „Напраздно майко, се боишъ“, „Майчина любовь“ — Яворовъ.

Рефренъ, както въ народнитѣ пѣсни, е такова повторение, когато строфитѣ завършватъ съ едни и сѫщи думи: „Елате ни вижте“, „По здрачъ“ и „Поклонъ“ отъ Вазовъ, „Чудовище“ отъ Яворовъ, „Хорото на живота“, „Задъ горитѣ тъмни“ отъ П. П. Славейковъ, „Свѣтло утро, ти прокуди“ отъ Лилиевъ.

Кржгъ е такова повторение, когато краятъ на стихотворението повтаря словесния изразъ, даденъ въ началото: „Ще дойдетъ ти, очакванъ день“ отъ Яворовъ, „Заточеници“ отъ П. П. Славейковъ, „Азъ искамъ да те помня все така“ отъ Димчо Дебеляновъ, „Епилогъ“ отъ П. Р. Славейковъ.

Кржговото повторение е похватъ, чрезъ който поетътъ завършва стихотворението, засилва цѣлостното впечатление отъ него. То се срѣща и въ отдѣлнитѣ строфи: „Опитвай се пакъ“ — П. Р. Славейковъ, „Черното знаме“, „Отечество любезно“ — Вазовъ, „Сто двадесеть души“ — П. П Славейковъ.

4 Строфиченъ паралелизъмъ. Тукъ нанизването на мотивитѣ става въ форма на аналогични строфи: четиристишия, шестостишия. Особено хубаво се чувствува това нанизване при своеобразно построената строфа, както е въ народната пѣсень: „Немой ми ходишъ, тенка Дафино“ („Пѣсень на пѣснитѣ“, П. Славейковъ), или „Море, колко те люба, девойко“ (пакъ тамъ), „Есень“ — Н. Лилиевъ и често у Яворовъ — „Хайдушки пѣсни“.

5. Интонационенъ паралелизъмъ. Съ тоя похватъ мотивитѣ се развиватъ въ редица изречения съ еднообразни интонации — еднообразни възклицания и еднообразни въпросителни. Така е въ „Отечество любезно“, „Българскиятъ Богъ“ — Вазовъ, „Предъ щастието“ отъ Яворовъ, „Хоръ на туриститѣ“ отъ К. Христовъ. Въ развитието на мотивитѣ може да има и смѣна на интонациитѣ.

Интонационнитѣ съответствия и лексическитѣ повторения могатъ да бѫдатъ твърде осложнени. Когато художествената постройка зависи отъ тѣхъ, тогава възниква мелодиката на стиха.

Нито единъ отъ паралелизмитѣ не може да бѫде напълно издържанъ. Два паралелни мотива могатъ да бѫдатъ въ едни части сходни, а въ други — различни.

Развой на лириката по време.

Историческото развитие на лириката може да бѫде проследено двояко: по време и по видове. Въ първия случай говоримъ за антична, срѣдновѣковна, романтична, нова и съвременна лирика; въ втория случай, — за еволюция на елегията, сатирата, одата и пѣсеньта презъ различни епохи и у различни народи.

Антична лирика. Антична е лириката на старитѣ гърци и римлянитѣ. Старата гръцка лирика се явила следъ епоса и разцъвтѣла въ VII и VI в. пр. Хр. Тя се развила отъ народната и отначало била свързана съ политическитѣ борби (по съ-

държание) и съ епоса (по форма). Отпосле се обособила въ елегия, ямбъ, мелика (пѣсень) и хорова лирика (ода). Тѣзи видове се различавали по размѣръ, а по-късно и по тематика. Елегията и ямбътъ служили повечето на практически цели, а меликата и одата били чиста лирика. Гръцката лирика се изпълнявала пѣсенно, придружавана отъ съпроводъ на музикаленъ инструментъ. Елегии и оди се изпълнявали хорово, а ямбътъ и меликата — единично.

Римската лирика била подражание на гръцката. Условията на римския животъ и особеноститѣ на римската психика не били пригодени за лирично творчество. Римлянитѣ разработили епиграмата и сатирата, които отговаряли на утилитарно-трезвия имъ духъ.

Срѣдни вѣкове. Срѣдновѣковната лирика била предимно религизна, рицарска (провансалска) и свѣтска (гражданска). Религиозната лирика се изпълнявала хорово въ черквитѣ и била по тонъ смирено-благочестива или тържествено-величална. Християнската лирика се развила въ Византия и на западъ. Византийската лирика, първоначално повлияна отъ античнитѣ образци (квантитетъ), се развила между V и IX в. Тя въвела ударението и броя на сричкитѣ, а сѫщо и римата. Поетитѣ създавали едновременно текста и мелодиитѣ и затова се наричатъ мелоди (пѣвци). Църковната пѣсень познава две главни форми. Едната се състояла отъ 20 — 30 еднакво построени строфи, предъ които имало една или две по-малки строфи (уводи). Всѣка строфа завършвала съ единъ-два кѫси стиха — припѣви. Тѣзи пѣсни се наричатъ контаци или химни, а отдѣлнитѣ строфи — тропари. Втората форма, на име канонъ, състои отъ 8 — 9 различни пѣсни, всѣка съ свой особенъ строежъ. Строфитѣ или стиховетѣ сѫ се нареждали акростишно (азбучно — „Азбучна молитва“ на еп. Константинъ у насъ).

Църковната пѣсень на западъ познавала главно химна, съставенъ отъ шесть четиристишни строфи. Западната лирика била проникната отъ мистицизъмъ.

Рицарската лирика (X — XIII в.) означава реакция противъ религиозната. Свободната поезия се пробудила у студентитѣ — скитници, пѣвци и свирачи (jongleurs, Spilleute). Студентитѣ създали лека, необуздана, жизнерадостна лирика — за пиршества, любовь и опиянение отъ живота.

Рицаритѣ-поети създали любовната рицарска пѣсень (Minnegesang, la poèsie courtoise или la poésie galante), която разцъвтѣла въ XII в. Основно чѵвство въ нея билъ култътъ къмъ жената. По духъ и форма тя е аристократична. Поетитѣ-рицари носѣли различни имена — трубадури и трувери въ Франция, минезенгери въ Германия, минстрели въ Англия, тробаторе въ Италия.

Най-старитѣ паметници на рицарската лирика възникватъ въ Южна Франция, Провансъ, съ всички художествени достоинства и разнообразие на формитѣ). Най-типичната форма на любовната провансалска лирика била канцоната (пѣсеньта). Други видове били серенадата (вечерна пѣсень) и албата (утринна пѣсень). Култътъ къмъ дамата се изразилъ въ най-възвишената си форма въ сирвента, която после се превърнала и въ сатира. Подражание на народнитѣ хороводни и битови пѣсни били балада та (игрална пѣсень), пастурелата (изразъ на любовьта на рицаря къмъ овчарка или селянка). Друга форма е тенцоната (състезание между влюбени рицари).

Лирика на новото време.

Кипежътъ на предренесанса и ренесанса билъ смѣненъ въ XVII в. съ студена, надута лирика, въ която процъвтѣла силно сатирата. XVIII в. сжщо не билъ благоприятенъ за лириката съ предпочитането на разума и интереса къмъ общественитѣ и философски въпроси.

Лиризмътъ започналъ да се възражда въ Англия. Природата заела първо мѣсто и извикала мечтателно — възторжени излияния. Народниятъ битъ и мирогледъ както и народната поезия влѣли нова струя въ лириката. На трето мѣсто миналото започнало да вдъхновява поетитѣ въ историческата романца и баладата, пълни съ мистицизъмъ и фантастика.

Борбата съ класицизма и рационализма била подкрепена отъ промѣнитѣ въ психиката на обществото подъ влияние на политическитѣ събития. Още въ XVIII в. нѣмската лирика се възродила, главно, въ поезията на Гете и Шилера. Англійското влияние се почувствувало и въ Франция, дето Русо пръвъ съживилъ поезията.

Лириката на XIX в. Въ началото на XIX в. Европа преживява общественъ и духовенъ кипежъ. Романтизмътъ въ първата половина на XIX в. е разцвѣтъ на лириката. Разочарованието и недоволството отъ живота се изразява въ мировата скръбь (Байронъ, Леопарди, Мюсе, Пушкинъ, Лермонтовъ) Елегията е яръкъ изразитель на това мрачно настроение, което преминава въ мистицизъмъ, мъгливо мечтателство, копнежъ по таинственото, непознаваемото и вкусъ за фантастичното.

Новата лирика разработва особено любовната и пейзажна пѣсень (Хайне).

Къмъ срѣдата на XIX в, подъ влияние на позитивизма въ науката и реализма въ изкуството, лириката започва съвсемъ да упада. Презъ 80-тѣ години настжпва възраждане, романтично въ основата си, но вече изтънчено, осложнено—подъ името символизъмъ. Той се развива въ Франция (Бодлеръ, Верленъ, Матерлинкъ, Верхарнъ).

Символизмътъ, подобно на крайния идеализъмъ, смѣта, че свѣтътъ самъ по себе си е неузнаваемъ, че той е наша представа. Личностьта е основа на всичко. Символизмътъ е чисто психологична лирика, мъглива, неопредѣлена, мистична. Стилътъ е обезплътенъ, стихътъ е доведенъ до съвършенство съ прекаленото понѣкога използуване на асонанса (еднакъвъ гласежъ на гласнитѣ), алитерацията (на съгласнитѣ), свободния строй, непълната рима.

Елегия.

Елегия у гърцитѣ.

Произходътъ на думата е тъменъ; нѣкои го извеждатъ отъ elegein — вайкамъ се, плача. — Елегията е най-старинната лирична форма у гърцитѣ, родена отъ погребалната кантилена. Темитѣ ѝ били най-разнообразни: любовь, героизъмъ, размисли. Състояла се отъ строфи съ по два стиха: първиятъ — хекзаметъръ, а втория—пентаметъръ, та се свързала съ тежкия стихъ на епоса и съ подвижния ритъмъ на чувството. Най-виденъ представитель е Тиртей (VII в. пр. Хр.), авторъ на военни маршове и пѣсни, въ които възпѣвалъ героичния подвигъ и вдъхвалъ патриотизъмъ. Основенъ мотивъ у него, както и у Калина, е борбата за родината.

Славно е да умрешъ въ първитѣ редове за отечеството!.. Нека се биемъ безъ страхъ за родната земя, нека не скжпимъ живота си! О, младежи, напредъ въ борба срещу врага! (Тиртей).

Докога ще спите? Кжде е вашиятъ духъ за борба, младежи? Не се ли срамувате отъ съседитѣ, като сте се предали на нѣга и покой? Вие мислите, че е мирно време,

когато пламъкътъ на войната е обзелъ цѣлата земя. О, не— дори когато издъхвате, издъхнете съ копие въ бойна ржка. Че слава и честь е за мжжа да се бие за родината, за децата си и за любимата жена. А то смъртьта—тъй и тъй ще дойде, щомъ сждбата скжса нишката на живота (Калинъ).

Солонъ и Теогнисъ сж известни съ граждански и филосфско-морални елегии. Мимнермъ разработвалъ интимни мотиви. — Гръцката елегия има предимно дидактиченъ, утилитаренъ характеръ. Презъ александрийската епоха любовнитѣ мотиви станали постоянни.

Елегията въ Римъ. Елегията получила въ Римъ по-опредѣлено, тжжно съдържание. Отначало се пѣела. Видни елегици сж Проперций, Тибулъ и Овидий (I в. пр. Хр.). Проперций[1] оставилъ четири книги любовни елегии-между които има и национално-патриотични. Елегии, тѣ му гъмжатъ отъ митологични образи, сравнения и размисли. Повече свежесть и простота внася Тибулъ, у когото жалбата за живота се излива непринудено и плавно:

Пощадете ме, о богове, които царувате надъ синкавитѣ вълни и които сте получили отъ сждбата кървавото царство на ада. Нека ми бжде позволено да позная по-късно Елисейскитѣ полета, лодката на Лета и кимерийскитѣ езера, когато старостьта сложи възъ бледото ми лице бръчкитѣ и когато азъ, вече старецъ, ще разказвамъ на децата историитѣ на миналото.

Тжжниятъ характеръ на римската елегия се проявилъ най-пълно въ пѣснитѣ на Овидия — „Tristia“ (Тжги). Осжденъ на изгнание, Овидий жали за семейство, приятели, родина:

Щастливъ е, който мре на полето на любовьта. Нека боговетѣ дадатъ тамъ да найда своя край.

[1] Подъ негово влияние Гете написалъ своитѣ знаменити „Римски елегии“.

Оформена като излияние на тжга съ размисъль, елегията преминала въ новата европейска поезия.

Съвременна елегия. Пробуждането на чувството презъ XVIII в. въ Англия се изразило и въ елегията. Формата на съвременната елегия е свободна, въ хармония съ основното настроение. Строфата може да включва 2—8 стиха, обаче най-обикновена е четиристишната. Дължината на стиха (8—6—4 стжпки), не е ограничена. Елегичниятъ стилъ се отличава по своята задушевность и дълбочина.

Елегията се развива изпърво въ Англия. Едуардъ Юнгъ (1685—1765) излива скръбьта си поради загуба на близки въ „Нощни мисли“. Съ елегизъмъ сж облъхнати творбитѣ на Уордсуортъ (1770—1850) и Томасъ Грей (1716—1771) — „Елегия на селското гробище“. Най-виденъ представитель на английската елегия е Байронъ (1778—1824), поетъ на „мировата скръбь“. Той, изобщо, оплаква нерадостната сждба на човѣка — „Еврейски мелодии“. Лириката му е наситена съ мраченъ песимизъмъ и буенъ протестъ противъ несъвършенството на свѣта.

Въ Франция Хюго (1802—1885), излива мжката си отъ живота и лични беди въ редица сбирки — „Есенни листа“ и „Вечерни пѣсни“. Ламартинъ (1790—1869) тжжи, че хубавото въ живота е мимолетно, — че само споменътъ живѣе — „Езерото“. Поезията на споменитѣ и размислитѣ разработва Алфредъ де Мюсе (1810—1857), нѣженъ елегикъ — въ своитѣ „Нощи“. — Нѣмската елегия започва съ Гете (1749—1832) — „Римски елегии“, написани въ класиченъ духъ. Особено хубава е „Къмъ месеца“ — изразъ на скръбь за отминало щастие.

Елегиитѣ ни Хайне (1800—1856) изразяватъ сърдечнитѣ болки на любовьта, копнежа по майка и родна земя, тжгата поради злото въ свѣта.

И азъ се радвахъ нѣвга на родина. Високо дѫбъ растѣше тамъ, и теменужки нѣжно свеждаха главички. Но туй бѣ сънь. То ме цѣлуваше по нѣмски и говорѣше ми по нѣмски; и мѫчно би повѣрвалъ нѣкой, какъ хубаво звучаха тия думи: „Обичамъ те!“ Но туй бѣ сънь.

Меланхолия и разочарование изразява Николай Ленау (1809—1850). Той жадува покой, моли нощьта да влада надъ живота му; смъртьта е последното му щастие. — Съ безотраденъ елегизъмъ сѫ проникнати патриотичнитѣ елегии на испанския поетъ Джакомо Леопарди (1798—1837), поетъ на infelicità — предопредѣленото страдание на човѣка и безсилието му. Той оплаква разпокѫсаната си поробена родина. — Руската елегия е свѣтло примирена у Пушкина 1799—1837) — „Брожу ли я“ и песимистична у Лермонтова (1814—1841) —„И скучно, и грустно“. Известни сѫ у насъ елегиитѣ на Некрасова — „Ужаситѣ на войната“ и особено сантименталнитѣ пѣсни на Надсона.

Елегията у насъ. Елементи на елегизъмъ намираме у насъ за пръвъ пѫть въ „Похвалното слово за Евтимия“ отъ Цамблака, дето писательтъ оплаква трагичната сѫдба на народа при падането на Търново. Съ трогателенъ тонъ и поетиченъ езикъ Цамблакъ изразява своята скръбь. Въ Паисиевата история жалбата неведнажъ звучи, когато се разказва за завладяването ни отъ турцитѣ и за несносното положение презъ робството. Въ „Мати Болгария“ на Н. Бозвели елегизмътъ се разлива на широки вълни. „Горски пѫтникъ“ сѫщо съдържа елегични поплаци отъ патриотиченъ характеръ. Съ елегични мотиви сѫ богати много отъ първитѣ стихотворни опити у насъ — „Ода на Софрония“ (Д. Попски), стихотворенията на Н. Бозвели, Риданието на Пешакова, „Знай, любимий мой роде!“ (Иов. Стояновичъ), „Отечество“ (Н. Иоановичъ, Ив. Богоровъ), „Тѫга за югъ“ (К. Миладиновъ), стихотворенията на Жинзифовъ и елегиитѣ на Чинтулова.

Условията на робството и бита сѫ подхраняли дивнитѣ народни елегии и дълбоки жалби за младость, робска неволя („Смъртьта на Дона“, „Чернѣй, горо“).

Нашитѣ най-добри лирици сѫ дали и най-хубавитѣ ни елегии. П. Р. Славейковъ слага начало на любовната, личната, политическата и гражданска елегия („Тогазъ поне“, „Споменъ“, „Не пѣй ми се“, „Жестокостьта ми се сломи“), обагрени съ меланхолия и дидактизъмъ. Л. Каравеловъ прави опитъ въ морално-философската елегия („Хубава си, моя горо“, „Преминуватъ годинкитѣ“)—дълбоко задушевна и общочовѣчна. Ботевъ създава политико-социалната елегия („До моето първо либе“, „Елегия“)—ту примирена, ту бунтовна, а сѫщо обработва и личната елегия („Майце си“, „Къмъ брата си“) – безнадеждно песимистична, миньорна и задушевна. Вазовъ разработва предимно гражданската елегия („Линѣе наш'то поколѣн'е“), проникната съ възмущение и песимизъмъ.

П. П. Славейковъ задълбочи личната и философска елегия, внесе въ нея субективность и простота („Скерцо“, „Вечъ ме годинитѣ керванътъ превали“, „Доволно слънцето ни грѣ“). Яворовъ, изобщо елегиченъ по природа, написа великолепни по форма и крайно песимистични граждански, лични и философски елегии, пълни съ трагизъмъ („Градушка“, „На нивата“, „Арменци“, „Нощь“, „Пѣсеньта на човѣка“). Самотность, страдание и песимизмъ облъхватъ елегиитѣ му отъ втория периодъ. — Въ творчеството на по-младитѣ ни лирици (Траяновъ, Лилиевъ, Габе, Багряна и Разцвѣтниковъ) звучатъ неведнажъ елегични тонове. Почти изцѣло елегична е лириката на Д. Дебеляновъ (1887—1916 год.).

Сатира.

Ямбична лирика. У гърцитѣ ролята на лирична сатира изпълнява ямбичната лирика.[1] Ямбичната стѫпка била двусрична (⏑ –). Ударението на втората сричка правѣло стѫпката удобна за изобличение и бичуване. Ямбиката имала насмѣшливъ, сатириченъ характеръ. Засѣгала отрицателнитѣ, злободневни страни на живота. Практическитѣ ѝ цели я правѣли дидактична, утилитарна по духъ. Ямбичниятъ стихъ билъ шестостѫпенъ. Ямбитѣ състояли отъ двустихъ и тристихъ. Изпълнявали се понѣкога безъ музика, ту като пѣсень, ту като речитативъ (полунапѣвно). Съ тази си особеность тѣ подготвили живия, разговоренъ езикъ на бѫдещата драма.

Пръвъ Архилохъ (VII в. пр. Хр.) въвелъ ямба въ поезията. Той обработилъ грубитѣ шеги и насмѣшки, далъ имъ художествена форма на епиграми. Ямбитѣ му сѫ пълни съ негодуване и злъченъ присмѣхъ. Надгробната му епиграма завръшва:

Пристѫпяй тихо, пѫтниче, пази се да не разбудишъ сърдитѣ оси, които дрѣмятъ тукъ долу подъ земята.

Образитѣ на този гениаленъ поетъ сѫ доста груби, но оригинални и пластични. За о. Тасосъ той казва:

Като нѣкой сивъ магарешки гръбъ стърчи тазъ дива земя, дето нещастията на цѣла Гърция сякашъ сѫ дошли на съборъ.

Бащата на своята годеница той осмива така:

Какво си намислилъ, татко Ликамбе? Кой те лиши отъ разумъ? Ти бѣше уменъ нѣкога. А днесъ въ града служишъ за посмѣшище на всички.

[1] Думата ямбъ, споредъ преданието, иде отъ култа на Деметра, богиня на плодородието. Ямба, слугинята ѝ, разсмивала богинята, за да разсѣе тѫгата ѝ за изчезналата ѝ дъщеря Персефона. Въ ямби се казвали шегитѣ и остротитѣ при празденството въ честь на Деметра.

Сатирата въ Римъ. Римлянитѣ, поради своя присмѣхуленъ духъ, развили сатирата напълно. Тя се смѣта за най-оригиналенъ плодъ на тѣхната поезия. Хораций казва: Satura tota nostra est[1]) Начало на сатирата поставилъ Луцилий (180—103), като използувалъ шеговититѣ народни пѣсни — фесценини.[2]. Сатирата му е лична—засѣга пороцитѣ на отдѣлни лица, а по тонъ е груба и саркастична.

Художествена форма на сатирата дава Хораций (68—4 пр. Хр.). Той разработва най-разнообразни теми: обществени, философски и литературни. Сатирата му е типична—осмива общи пороци и неджзи: завистъ, бъбривость, скѫперничество и пр. Шеговита, пълна съ духовита ирония и снизходителность, тя има възпитателно значение — „Кой нѣма пороци? — Най-добъръ е онзи, у когото сѫ най-малко“. Хораций е привърженикъ на умѣреностьта и благоразумието, на „златната срѣдина“. Девизътъ му е Ridendo dicere verum—казвай истината смѣешкомъ.

Най-великъ римски сатирикъ е Деций Юний Ювеналъ (47-130). Преживѣлъ падането на 11 императори, той признава, че въ време на разложение трудно е да не пише сатира. Оцѣлѣли сѫ 16 негови сатири въ петь книги: поводъ, развратъ на мѫжетѣ; съблазни на голѣмия градъ; прахосничество и жестокость на богатитѣ; развала на женитѣ; тегло на интелигенцията; земна суета; доброто старо време и пр. Сатирата му е предимно лична. Страстно негодуване и силенъ гнѣвъ бликатъ отъ саркастичната му сатира. Понѣкога е реториченъ. Стихътъ му се отличава съ особена енергичность,

[1] Сатирата напълно е наша.

[2] Весели пѣсни, придружени съ закачки, по време на жътва, сватби и народни праздненства (вж. драмата „Юлий Цезаръ“ отъ Шекспира.)

поради което се нарича „желѣзенъ стихъ“. Въ ново време Ювеналъ се цени като „учитель на сатиритѣ“.

Ново време. Къмъ края на срѣднитѣ вѣкове (XIII и XIV в.) сирвента служи и за осмиване. Възникватъ т. н. фабльо, шванки — кѫси сатирични разкази въ стихове, изпълнявани отъ жонгльори. Предвестници на новата сатира въ Италия сѫ Данте (1265 — 1321), авторъ на „Божествена комедия“, Бокачио (1313—1375) съ „Декамеронъ“. Възраждането дава тласъкъ на сатирата въ най-разнообразни форми. Франция държи първенство. Клеманъ Маро (1495—1544) пише епиграми, изтънчени, леки сатири и творби, противъ злоупотрѣбитѣ на духовенството. Известната „Менипова сатира“ (1594), политически памфлетъ въ стихове и проза, отъ седемь парижки граждани, бичува католишката лига, задето съ испанско злато подържа междуособицитѣ въ Франция. Тънка и парлива язвителность, и гражданска доблесть вѣе отъ нея:

О Парижъ, който не си вече Парижъ, а вертепъ на диви звѣрове, крепость на испанци, валонци и неаполитанци, сигурно прибѣжище на разбойници, душегубци и убийци! Нѣма ли да си спомнишъ вече своето достоинство, да си спомнишъ, кой бѣше, а сега какъвъ си? Нѣма ли нивга да се изцѣришъ отъ това безумие, което вмѣсто единъ законенъ и милостивъ, краль, ти е народило петдесеть кралчета и петдесеть тирани?

Бележито отражение на епохата дава Франсуа Рабле (1495—1553) въ романа си „Гаргантюа и Пантагрюелъ“ (1533—52), карикатурно-хумористична картина на времето. Въ Германия се издига Фишартъ (1545—90), най-видниятъ сатирикъ на реформационната епоха. Холандецътъ Еразъмъ (1469—1536) осмива схоластиката и срѣдновѣковнитѣ предразсѫдъци въ „Похвала на глупостьта“ (1508) Въ Испания Сервантесъ, съ романа си „Донъ Кихотъ“ (1605-15), осмива блудкавитѣ рицарски романи и рисува многостранно епохата.

Въ XVII в. Молиеръ (162? — 73) осмива съ комедиитѣ си отрицателнитѣ страни на дворянството, духовенството, гражданството. Редомъ съ него се проявяватъ: баснописецътъ Лафонтенъ (1621 — 95) и Лабрюйеръ (1645 — 96), авторъ на „Характери или нрави на този вѣкъ“ (1688).

XVIII в. дава предимство на Франция и Англия. Лесажъ изпъква (1668 — 1747 съ хумористичнитѣ си романи „Куциятъ дяволъ“ (1707) и „Жилъ Блазъ“ (1715 — 35), съ приключенска фабула и духовити картини на съвременността. Бомарше (1732 — 99) съ общественитѣ си комедии „Севилскиятъ бръснарь“ (1775) и „Сватбата на Фигаро“ (1784) осмива „стария режимъ“. Волтеръ (1694 — 1778) се опълчва съ духовити сатири противъ католишката черква. Като пръвъ английски сатирикъ се издига Джонатанъ Свифтъ (1667 — 1745) съ романа си „Пѫтуванията на Гъливера“ (1726), политически въ основата си, пропитъ съ презрение къмъ цѣлото човѣчество. Сатирични елементи съдържатъ творбитѣ на Лесинга („Емилия Галоти“ — сатира противъ развалата и деспотизма на аристокрацията) и Шилера („Разбойници“, „Коварство и любовь“).

Въ XIX в. В. Юго (1802 — 85) съ пламенни стихове се опълчва противъ тиранията:

Дълбоко мразя угнетението и, когато чуя въ нѣкой кѫтъ — подъ нѣкое немилостиво небе, подъ нѣкой немилостивъ царь, че нѣкой народъ, когото убиватъ, плаче и вика... тогава азъ проклинамъ — въ двора имъ, въ вертепа имъ — тия царе, които плуватъ въ кръвь! Усѣщамъ, че поетътъ е тѣхенъ сѫдия! Усѣщамъ, че възнегодувалата муза, съ мощнитѣ си юмруци, може да ги върже на трона имъ като на позоренъ стълбъ и да свали отъ главитѣ имъ подлия имъ вѣнецъ... Забравямъ тогава и любовь, и семейство и деца —

и мекушави пѣсни, и сладка бездейность, — и прибавямъ на лирата си една желѣзна струна.

По-късно Емилъ Зола (1840 — 1902), Ан. Франсъ (1814 — 1924), О. Мирбо (1848 — 1917) бичуватъ неджзитѣ на своята съвременность. Байронъ (1788 — 1824) е пламененъ сатирикъ на нравственото разтление въ обществото съ „Донъ Жуанъ“ (1819 — 24). Въ наши дни — Бернаръ Шоу (1856) се явява тънъкъ сатирикъ. Хайне (1799 — 1856) осмива ограничеността и бюрократизма въ Германия („Пжтни картини“ и „Зимна приказка“). Като борецъ за правдата, той желае, когато умре, да не поставятъ на гроба му цвѣтя и вѣнци, а мечъ.

Руската сатира се явява презъ XVIII вѣкъ. Кантемиръ (1708—1744) осмива бездѣлието и невежеството. Въ комедиитѣ си „Бригадиръ“ и „Недоросль“ Фонвизинъ (1744 — 1792) бичува слѣпото подражание на всичко чуждо и лошото възпитание. Криловъ (1768 — 1844) — въ баснитѣ си и Гробоедовъ (1795—1829) — въ комедията „Горе отъ ума“ (Отъ много умъ) разкриватъ неджзитѣ на своето време. Въ стих. „На смерть Пушкина“ Лермонтовъ (1814 - 1841) изразява негодуванието си противъ тогавашното свѣтско общество, което става причина за ранната смъртъ на великия поетъ. Сатирата на Н. В. Гоголь (1809 — 1852) е насочена главно противъ крепостничеството и покварата на чиновничеството. Въ гражданската си лирика („Предъ парадния входъ“) Н. Некрасовъ (1821—1877) бичува обществената застоялость на Русия. М. Е. Салтиковъ — Щедринъ (1826—1889) въ редица очерки разкрива проявитѣ на стария дореформенъ животъ — епоха на бездѣлие, липса на духовни интереси и пълна нравствена разпуснатость.

Нашата сатира. Като лирически видъ, нашата сатира е твърде късно явление. Ала сатиричниятъ елементъ просмуква литературата ни още отъ най-старо време. Беседата на Козма е първата сатира, еднакво насочена срещу живота и ученията на богомилитѣ и срещу представителитѣ на духовенството, които съ своята лень, разкошъ, невежество и развала сж отблъсвали народа отъ черквата и го тласкали въ обятията на еретицитѣ. Злъчна, рѣзка, саркастична по тонъ и стилъ, беседата на Козма е тжжна картина на времето.

Славянобългарската история на Паисия е страстенъ памфлетъ срещу родоотстжпничеството (гърчеенето), насилията и грабежитѣ на гръцкитѣ владици и варварщината на турцитѣ. Паисий проявява и хуморъ, когато осмива патриотичнитѣ измислици на сръбскитѣ историци. Тонътъ му кипи отъ гнѣвъ и негодуване, езикътъ му е пророчески-изобличителенъ. Като блѣскавъ и пламененъ сатирикъ се проявява Неофитъ Бозвели въ своитѣ диалози, особено въ „Майка България“. Пръвъ той заклеймява заклетитѣ врагове на българщината въ лицето на развратнитѣ, невежи и грабители гръцки владици, малодушнитѣ „грекочорбаджии“ и турцитѣ. Той разкрива вѣроломството и мракобѣсничеството на гръцкитѣ владици, подлото сътрудничество на грекочорбаджиитѣ и подкупничеството на турцитѣ. Особено живъ е разказътъ му за разбойническитѣ походи на гръцкитѣ владици по села и градове. Язвителенъ, безпощаденъ, непримиримъ, Бозвели употрѣбя съкрушителни епитети и характеристики, трупа изобилно сложни думи, за да изрази по-силно и внушително презрението си къмъ народнитѣ врагове. Раковски сжщо така избухва въ яростни сатирични нападки противъ триглавата хидра — гръцкото духовенство („Горски пжтникъ“).

Поетична форма на нашата сатира дава П. Р. Славейковъ (1827—1895). Сатирата му е снизходителна, насмѣшлива и често типична: ту противъ гръцкитѣ владици, ту противъ гражданската тжпость („Безотечественъ“), ту противъ користолюбието („Ода на парицата ми“), ту противъ слабостьта къмъ мо-

дата („Контето“). Въ публицистични стихотворения и разкази Л. Каравеловъ (1837—1879) сипе жупелъ противъ гърци, чорбаджии и безродна интелигенция („Маминото детенце“). Каравеловъ е и даровитъ хумористъ въ „Българе отъ старо време“. Политическата и социална сатира, като естественъ изразъ на накипѣлото възмущение противъ робството, намира своя гениаленъ майсторъ въ лицето на Ботева (1848—1876): фалшивъ патриотизъмъ („Патриотъ“), бездействие и несъзнателность на хъшоветѣ („Въ механата“), равнодушие къмъ злото („Странникъ“), обществените неправди („Елегия“). Буйна, огнена, страстна, Ботевата сатира е жестока и убийствена. Ботевъ е духовитъ хумористъ въ своитѣ фейлетони („Послания отъ небето“, „Неизвестни произведения“).

Вазовъ създава леки сатири противъ безидейността („Пустота“), равнодушието („Апатията“), безличния практицизъмъ („Практичният човѣкъ“, „Срѣдство да нѣмашъ врагове“), настжпили у насъ следъ освобождението. Вѣренъ на своя дидактизъмъ, той разбулва кариеризма и грубия материализъмъ на лъжеобществениците („Епоха кърмачка на велики хора“), немилостиво брули користолюбието, интелигентската и чиновническата развала, отрицателнитѣ нрави на различнитѣ съсловия въ „Драски и шарки“ (1893—95), службогонството въ комедията „Службогонци“ (1903). Сатирата му е ту добродушна, мека, ту болезнена, злъчна, изобличителна. Хуморътъ на Вазова е изразенъ въ пълнитѣ съ духовити положения, характеристики и смѣшни образи разкази „Хаджи Ахилъ“, „Чичовци“, „Митрофанъ и Дормидолски“.

Ст. Михайловски (1856—1928) е най-значителният и жлъченъ сатирикъ у насъ. Смѣлъ, откровенъ, проницателенъ, той обработва политическата сатира, като засѣга главно насилническата и развратна власть („Стражари“, „Български насилници и роби“, „Книга за българския народъ“ (1895) и продажното, невежо вестникарство („Нашитѣ писачи и газетари, 1893, „Отъ развала къмъ провала“, 1904). Майсторъ е на епиграмата и типичната сатира („Философически и сатирически сонети“, 1895). Плодовитъ сатирикъ, той изобличава и малодушието, и робския духъ на масата („Днесъ чукъ — утре наковалня“, 1905). Съ рѣдка язвителность и сила на удара се отличава „Книга за българския народъ“ — 15 беседи, въ които великиятъ везиръ Абдулъ Рахманъ паша разкрива цинично тайнитѣ на „управническото“ изкуство на своя племенникъ Галибъ Ефенди. Въ първата часть той излага началата, върху които се крепи разбойническата власть — насилия, грабежъ, престжпность, пречупване характеритѣ, преследване интелигенцията, издигане негодницитѣ, използуване на неграмотното и подкупно вестникарство и пр., а въ втората часть дава безсмъртни портрети на въплотители на тия начала — министри и висши чиновници. — Безъ да бждатъ художествени, предимно публицистични по тонъ, сатиритѣ на Михайловски издаватъ слабостьта му къмъ преувеличение, рисуване на отвратителното. Стилътъ му е темпераментенъ, претрупанъ съ силни думи, изразъ на афектъ, а не на поетическо съзерцание. Като Бозвели, Михайловски се повтаря, употрѣбя нови и сложни думи, за да обрисува повѣрно предмета на своето негодуване. Сатирическата дарба на Михайловски се проявява и въ баснята, отъ която най-хубави образци у насъ създаде той.

Ал. Константиновъ (1863 — 97) е значителенъ хумористъ съ своитѣ духовити политически фейлетони („Вий знаете ли, що значи амнистия?“ „Разни хора, разни идеали“), пжтеписи („До Чикаго и

назадъ“) и особено въ редицата очерки „Бай Ганю“ (1894—95). „Бай Ганю“ по композиция напомня комическия романъ — редица отъ разкази за смѣшнитѣ приключения на героя. Въ творбата нѣма обща интрига, а само обща идея—смѣхътъ надъ моралното безобразие на героя. Чрезъ комични положения, комедиенъ диалогъ и своеобразно хумористиченъ езикъ Алеко рисува дребнавото използвачество, просташка самомнителность, безогледность, политически паразитизъмъ и хулиганство, като прояви, характерни за външно поевропейчения заможникъ, който бърза да използува облагитѣ на властьта или безочливо изтъква своята пошлость и духовно убожество като високи качества. Образътъ на бай Ганя е разнороденъ. Той представя съчетание отъ чертитѣ на отрицателното въ една преходна епоха на държавенъ строежъ. Покрай тъмното, въ душата му виждаме и хубави черти: скромность, простота, естественость, пестеливость, добродушие, национално чувство. Въпрѣки своитѣ композиционни недостатъци и стилна суровость, „бай Ганю“ е най-любимата книга у насъ, съ огромно влияние върху читателитѣ.

П. П. Славейковъ разработва епиграмата, проявява съдържателенъ хуморъ въ литературнитѣ си очерки, а сжщо се опитва и въ сатирата („Бачо Киро“, „Сѣкирата на истината“). Г. П. Стаматовъ (1869) е злъченъ, стегнатъ изобличитель на всички страни въ живота, дето се чувствува отклонението отъ Яморала. Д. Подвързачовъ разработва баснята и сатирата въ ново време.

Ода.

Ода у гърцитѣ. Одата се явява у старитѣ гърци въ т. н. хорова лирика. Тя възниква отъ народната обредна лирика (VII в. пр. Хр.) Развива се у дорийцитѣ (Спарта), та се нарича и дорийска. Нарича се хорова поради своето колективно изпълнение и характеръ: изразява чувства и мисли на цѣлия народъ. Създава се по разни поводи: религиозни тържества и народни праздници, военни победи и спортни състезания. Отличава се съ своя тържественъ и възвишенъ характеръ. Обикновено се придружава съ танци (балетъ), и се разпада на три фигури: строфа, антистрофа и еподъ, които иматъ различни напѣви.

Висше художествено развитие хоровата лирика достига при Пиндара (522—442 пр. Хр.)—„царь на лирицитѣ“. Той е поетъ, композиторъ и изобретатель на танци, а сжщевременно и дълбокъ мислитель Пиндаръ създалъ около 24000 стиха. Създава химни въ честь на боговетѣ, дитирамби за Дионисия, епиникии победни пѣсни и пр. Запазени сж 44 триумфални оди за победителитѣ въ националнитѣ игри (олимпийски, немейски, питийски и истмийски). Пиндаръ възпѣва не само подвига на героя („Ода на Диагора“), но го облича въ блѣскавото рухо на митологията, величае миналото и заслугитѣ на семейството, родния му градъ и пр. Така одитѣ му ставатъ истински изразъ на всенародни чувства. Тѣ сж пропити съ дълбока религиозность: боговетѣ сж дадени като висши нравствени сили, а победата на героя — като последица на добродетеленъ характеръ и възвишени стремежи.[1] Въ тѣхъ блика свѣтълъ патриотизъмъ — любовь къмъ род-

[1] Една отъ главнитѣ му теми е сждбата на човѣка и отношението между боговетѣ и хората (теодицея).

ната земя и зовъ за национално единство. Това ги направило популярни и високо възпитателни. — Отличаватъ се съ рѣдка художественость. Два-три стиха сж достатъчни да обрисуватъ образъ или събитие. Образитѣ сж оригинални и възвишени, бързо се мѣнятъ (характерно за одата изобщо), мисъльта на поета е богата и свѣткавично лети отъ предметъ на предметъ. Стихътъ се лѣе свободно и звучи ту тържествено и мощно, ту нѣжно и сподавено, въ хармония съ съответния мотивъ. Поради богатото съдържание и съвършената художествена форма на творбитѣ, Пиндаръ е символъ на лиричната поезия: старитѣ гърци го величаятъ наредъ съ Омира.

Одата въ Римъ. Римската ода процъвтява презъ епохата на Августа (I в. пр. Хр.). Тя има личенъ характеръ; предназначена е за четене. Най-хубави оди създава Хораций (65 — 8), ученикъ на великитѣ гръцки лирици. Темитѣ му сж патриотични, морални и философски, разработени жизнерадостно. Често възпѣва миналото, напомня гражданския дългъ:

Който стои твърдо на убежденията си, никой не може да го поклати: ни яростьта на тълпата, ни бѣсниятъ тиранинъ.

Въ много отъ одитѣ си величае Августа, природата, селския животъ. Пише подъ влияние на Пиндара, но влага римски духъ въ одитѣ си. Най-прочута е одата му „Къмъ Мелпомена“, дето предрича безсмъртие на поезията си, понеже пръвъ е пѣлъ еолийски пѣсни на „римска арфа“

Дигнахъ си паметникъ, по-твърдъ и отъ метала,
той пирамидитѣ съ челото си срами:
ни дъждъ, ни удари, ни яростната хала,
ни вѣкове безброй не могатъ го сломи!..[1]

[1] Подобни пѣсни въ ново време създаватъ мнозина поети: Пушкинъ („Паметникъ“), П. П. Славейковъ („Погребанъ и въ гроба“), Вазовъ („Моитѣ пѣсни“) и др.

Одитѣ на Хорация блестятъ съ устремна фантазия и възвишена мисъль. Написани сж на плавенъ и изященъ стилъ. Пръвъ той въвежда цезурата въ лиричния стихъ и установява четиристишната строфа вмѣсто неопредѣлената гръцка. Одитѣ му сж образци за подражание въ епохата на класицизма (XVII и XVIII в.).

Съвременна ода. Въ срѣднитѣ вѣкове цъвти религиозниятъ химнъ („Тебѣ поемъ“). Презъ възраждането той отстжпва на свѣтската ода съ панегиричен характеръ. Меценатството на богаташи и аристократи надъ поети и художници пробужда както чувство на благодарность, тъй и на адмирация (възхита) и дори низкопоклонно ласкателство. Начало на пиндаризма слага италианскиятъ поетъ Киаброра (1552 — 1637). Ронсаръ (1424 — 1585), вождъ на т. н. „плеада“, която иска да обнови френската поезия въ духа на класицизма, създава образцови оди. XVII в. съ своето външно великолепие и слабость къмъ величественото превръща одата въ господствуващъ лиричен видъ подъ перото на Буало. Тя е подражателна и реторична, безъ дълбоко и непосрѣдно чувство. Поетитѣ величаятъ олимпийскитѣ богове, родителитѣ и прадѣдитѣ на героя. Схемата ѝ е следната: пристжпъ, тема, изложение, патетична часть (възхита) и заключение. Най-вече се възпѣва „кралть-слънце“. Придворно-ласкателни оди пише Малербъ (1555 — 1628), който създава френския поетиченъ езикъ.

Презъ XVIII в. одата широко е застжпена въ европейската поезия. Подражанието на старинитѣ поетични форми се възвежда до степень на идеалъ Т. н. лъжекласична ода прецъвтява най-вече въ Русия (Ломоносовъ, Державинъ — който е пѣвецъ на „Фелица“ — Екатерина Велика). Едва възраждането на лиризма въ края на XVIII в. оживява

одата. Възторженото отношение на романтицитѣ къмъ природата и старината внася естественость и дълбочина на чувството, богатство на образитѣ и необикновенъ полетъ на фантазията. Формата е напълно свободна откъмъ строфична постройка и стихотворни размѣри.

Новата ода намира своя вдъхновенъ майсторъ въ лицето на Хюго („Оди и балади"). Въ одата „Той" поетътъ възпѣва Наполеона, когото рисува като величественъ образъ, възправенъ на прага на новото време. Възвишенитѣ чувства и величественостьта на образитѣ се редуватъ съ бавно, тържествено темпо, цвѣтистъ, музикаленъ стилъ:

Все той, навредъ все той! При Нилъ, въвъ снѣговетѣ —
този образъ ме плени, величествено свѣти
и творческиятъ духъ въ душа ми жадна лѣй.
Азъ тръпна и мълвя нѣща неизразими,
когато въ моя стихъ гигантското му име
въ цѣлото си величие засвѣтлѣй. . .

Характерна за епохата на „бурнитѣ устреми" (Sturm und Drangperiode) е драматичната ода „Прометей". Гете възсъздава образа на гордия титанъ, прославенъ въ борба срещу мрака и тиранията. Увлѣкателенъ химнъ на свободата представя драмата на английския поетъ Шели (1792—1822) „Освободениятъ Прометей". Гордъ като Зевса, Прометей е по-силенъ отъ него: ако и прикованъ на скалата, той владѣе въ своето царство — царството на мисъльта и свободата на духа, надъ които Зевсовата воля е безсилна. Италианскиятъ поетъ Манцони (1785—1873) е известенъ съ много патриотични оди. — Въ днешно време одата се смѣта за старомоденъ видъ и се разработва твърде рѣдко.

Одата у насъ. Нашата ода се явява доста рано, макаръ и не въ чисто поетична форма.

Въ старобългарската литература намираме Азбучната молитва и Прогласа къмъ Учителното евангелие на епископъ Константина. Въ тѣхъ се величае покръщението на българитѣ, а втората е блѣскава защита на българската книга. Несъмнено панегирични по духъ и високо поетични сж похвалнитѣ слова на Климента („Похвално слово на Кирила") и на Иоана Екзарха. Чисти похвали и величания сж прологътъ къмъ Шестоднева, дето се славослови религиозната ревность и мждростьта на Симеона; уводътъ къмъ шестото слово — величание на прѣславскитѣ дворци, на царя и боляритѣ, и стихотворниятъ прологъ къмъ Симеоновия сборникъ (преписъ отъ 1076 г.) Религиозно-панегирични елементи изобилствуватъ въ житията, най-вече тия на Евтимия.

Паисиевата история е проникната съ величаленъ тонъ: първенството на българитѣ предъ другитѣ славяни, блѣскавото имъ минало, героичното, култа къмъ царетѣ, земята, добродетелитѣ на българина. Вече стихотворни опити за възторжена лирика представятъ „Ода на Софрония" отъ Д. Попски, „Ода на Венелина" отъ г. Т. Пешаковъ и „Ода на Абдулъ Меджидъ" отъ Н. Рилски. „Горски пѫтникъ" на Раковски блика отъ хвалебствия (разказътъ на Момчила) за миналата слава, за хайдутството, за Балкана (гората), за свободата.

Оживѣнитѣ национални борби подигатъ самочувствието на българина, и то намира изразъ въ редица творби. П. Р. Славейковъ възпѣва родината („Татковина"), освободителката ни („На Русия"), първия български владѣтель следъ робството („Народенъ химнъ"). Възторгътъ му е сдържанъ, но искренъ, изразенъ съ скромни стилни срѣдства. Л. Каравеловъ се опитва да прослави славянскитѣ равноапостоли („На Кирила и Методия") а сжщо и борцитѣ за свобода („Хаджи Димитъръ", „На Раковски"), безъ да смогне да се издигне до сжщинска величалность. Вече Ботевъ съ богатата си фантазия и

широко чувство величае българската земя като очертава голѣмия ѝ просторъ („нашата земя хубава...“ „Отъ Дунавъ до Бѣло море...“), героичната българска майка („българска майка юнашка“), хайдутина, свободата най-вече въ „Хайдути“ „На прощаване“ (предчувствие за победата) и „Хаджи Димитъръ“ (героична ода съ баладични елементи).

Епохата следъ освобождението дава крила на одата. Велики събития и значителни личности, природа и минало, езикъ и трудъ, бойни подвизи и родна земя, намиратъ у Вазова своя възторженъ пѣвецъ. Той е най-плодовитиятъ и значителенъ одописецъ, у когото идеализацията на обектитѣ се издига до екзалтация. Най-хубавитѣ му и сочни оди сѫ помѣстени въ „Епопея на забравенитѣ“: — „Опълченцитѣ на Шипка“, „Паисий“, „Раковски“. Той славослави патриотизма, храбростьта и пожертвователностьта на българския войникъ („Само ти, солдатино чудесни“, „Тутраканъ“, „Паметникъ на българската мощь“), родната земя („Отечество любезно“, „Мусала“, „На Комъ“), изразителностьта и хубостьта на езика („Български езикъ“, „Родна речь“), труда („Да работимъ“, „Трудътъ“), безсмъртието на мисъльта („Великата мисъль“, „Не се гаси туй, що не гасне“). Дълбока непосрѣдственость, богата образность и динамичность на стила, разнообразие на строфичната постройка отличаватъ неговитѣ оди.

Ст. Михайловски е познатъ съ едничката религиозна ода у насъ „Богъ“, тържествена антитеза между величието на Бога и нищожеството на човѣка. Съ възторженъ лиризъмъ и идеалистиченъ подемъ сѫ проникнати много отъ творбитѣ на П. Славейковъ („Сто двадесеть души“, „Висота“, „Екстазъ“), нѣкои отъ поемитѣ му (възвишениятъ идеализъмъ на Шели въ „Сърдце на сърдцата“, преклонението предъ хубостьта въ „Фрина“, и особено „На Балкана“, „Оборище“ и др. мѣста въ „Кървава пѣсень“). Величални елементи намираме и у Яворова, когато изразява своето космическо чувство за природата („Да славимъ пролѣтьта!“, „Пролѣть“).

Лирична пѣсень.

У старитѣ гърци лиричната пѣсень стои най-далече отъ епоса. Процъвтява на о. Лесбосъ. Тя има чисто субективенъ характеръ, изразява интимни чувства и настроения. Изпълнявала се солово, като мелодия — лиричен монологъ, затова се нарича мелика (пѣсень). Формата на стиха е по-свободна и разнообразна. Строфата се състои отъ кратъкъ стихъ, който се повтаря при пѣенето и отъ два-три стиха съ другъ размѣръ. Лиричната пѣсень на гърцитѣ цъвти въ творчеството на Алкей, Сафо и Анакреонъ.

Алкей (VII в. пр. Хр.) пише на разни теми: обществени, героични, любовни, религиозни. Чувството е силно и пламенно, образитѣ — свежи и оригинални.

Сами си избиратъ господарь, а после треперятъ като пилци отъ прелитащия орелъ.

—

Никакъ не мисли за злото: че тѫга на беди не помага.

—

Чиста дево, меденоусмихната, теменугокоса Сафо, искамъ нѣщо да ти кажа, но срамъ сдържа езика ми.

Сафо (VII в. пр. Хр.) е най-великата поетеса на древностьта — „чудо на поезията“. Платонъ я нарича „десета муза“. Оставила деветь книги лирика, отъ които оцѣлѣли три стихотворения и множество откѫслеци. Пѣснитѣ ѝ сѫ възвишени химни на любовьта. По дълбочина и сила на чувството, по нѣжность, грация и благозвучие на сти-

ха, по изисканость и музикалность на езика, пѣснитѣ ѝ се издигатъ надъ творбитѣ на Алкея и Анакреона. Съ измѫчена отъ горесть душа, Сафо се обръща за помощь къмъ Афродита, която прелита на златна колесница, теглена отъ ято гълѫби. Трепетитѣ на сърдцето звучатъ просто и естествено въ „Мѫкитѣ на любовьта". Къмъ бисеритѣ на свѣтовната поезия спадатъ и епиталамиитѣ (сватбени пѣсни за хорово изпълнение), въ които Сафо говори за светостьта на цѣломѫдрието, за прелестьта и радоститѣ на брачния съюзъ:

Както розата, съ прекършено стебло, съхне и вѣхне въ праха, и не привлича ничий взоръ, тъй сѫщо чезне девойката, лишена отъ цвѣта на цѣломѫдрието; бѣгатъ момитѣ отъ нея, мѫжетѣ я изглеждатъ съ презрение.

Анакреонъ (VI в. пр. Хр.) е пѣвецъ на виното, веселието и любовьта. Чувството му е повърхностно и скоропреходно, стихътъ му — грациозенъ и пленителенъ. Основното му настроение е свѣтло, жизнерадостно. Разочарованието му е чуждо, дори за старостьта говори съ шеговитъ тонъ. Врагъ на крайноститѣ, той изповѣдва философията на умѣреностьта

Съ пълни чаши да запѣемъ
всички въ хоръ съзвученъ химнъ.

Въ ново време (XVIII в) се явяватъ много подражатели на Анакреона, които създаватъ лека и жизнерада-анакреонтична поезия.

У римлянитѣ пѣсеньта е подражателна. Между лирицитѣ изпъква Катулъ (87—54), чиито любовни пѣсни се отличаватъ съ искреность. Тибулъ (7—18) е дълбокъ, задушевенъ и понезависимъ отъ гръцкото влияние.

Презъ срѣднитѣ вѣкове пѣсеньта се развива, главно, въ три насоки: черковно-религиозна, рицарска и свѣтска.

Религиозната пѣсень и днесъ живѣе въ богослужението на западната и източната черква, понѣкога модернизирана въ мелодията си.

Подъ сводоветѣ на замъцитѣ, въ периода на улегналото галантно рицарство, възникнала нова, разнообразна откъмъ тематика и форми лирика.

Рицарската лирика процъвтява между X — XV в. въ Южна Франция (Провансъ). Нейни представители сѫ трубадуритѣ (trobador отъ гл. trobare — изнамирамъ). Тѣ пѣли сами творбитѣ си или възлагали изпълнението имъ на жонгльори, пѣвци по занаятъ. Главна тема на тази лирика е любовьта, лишена отъ чувственость, идеализирана, пропита понѣкога съ религиозенъ мистицизъмъ:

Нито зимата, нито пролѣтьта, нито хубавото време — нищо не ме привлича... Откакъ, като нѣкой изгнаникъ или заточеникъ, скѫсахъ връзкитѣ съ любовьта, всѣки другъ животъ ми се вижда смъртъ, всѣка друга наслада — мѫка.

Съ доста разнообразно съдържание се явява сирвентътъ: изказва ту религиозенъ или патриотиченъ възторгъ, ту негодуване противъ общественитѣ злини:

Нечестието и коварството сѫ обявили война на истината и душевната чистота. Жестокостьта тържествува надъ любовьта и низостьта — надъ честностьта. Само този процъвтява въ наше време, който мисли не за Бога, а за стомаха си. Който обича справедливостьта и се вълнува отъ неправдата, той скѫпо заплаща за това (Пиеръ Кардиналъ).

Отъ майсторитѣ на провансалската лирика се издига Бертранъ де Борнъ (1140 — 1214).

Въ Германия рицарската лирика намѣрила своя най-високъ изразъ въ творчеството на минезенгеритѣ (пѣвци на любовьта). Най-значителниятъ поетъ е Валтеръ фонъ деръ Фогелвайде (1165-1230). Пѣснитѣ му сѫ възвишени и нѣжни, понѣкога наситени съ родолюбие и религиозно благоговѣние.

Само този може да извърши велики дѣла, който умѣе да обуздава себе си и който успѣе да хвърли котва въ пристанището на добродетелитѣ, следъ дълги странствувания по бурното море на живота. Мислитѣ на мжжа трѣбва да бждатъ твърди като камъкъ, а въ вѣрностьта — гладки и прави като дръжката на стрела.

Рицарската лирика била предназначена за пѣене или за декламация. Придружавала се съ нѣкой музикаленъ инструментъ: арфа, цигулка или китара. Тя обогатява техниката на лириката съ нови форми: терцини (три стиха), октава (осемь стиха), рондо (13 стиха), сонетъ (14 стиха).

Развитието на градския животъ подготвило прехода къмъ свѣтската лирика. Първитѣ ѝ създатели били студентитѣ-скитници. Тѣ разработвали предимно жизнерадостни мотиви. Подъ влияние на провансалската лирика се развила новата лирика най-напредъ въ Италия. Най-ранниятъ ѝ даровитъ представитель е Гвидо Кавалканти (+1300). Вече презъ XIII — XIV в. тя получава високо развитие въ лицето на Данте (пѣсни за Беатриче), Петрарка (1034—1374)—пѣсни за Лаура и Бокачио (1313—75)—пѣсни за Фиамета.

Възраждането дава жизнени сокове и на лириката. Английската култура създава образци на жизнерадостно изкуство. Свободата на чувството, насочено къмъ земния животъ, хубостьта на природата, поривътъ на мисъльта, широкиятъ хуманизъмъ намиратъ пълно отражение въ лириката на възраждането. Въ Италия изпъква Лоренцо Медичи (1448—92), въ Франция — Карлъ Орлеански и Франсуа Вилонъ (1431—84). Въ Германия следъ епохата на майстерзенгеритѣ (религиозни поети) се явява Хансъ Саксъ (1494—1576).

Епохата на абсолютизма пресушава изворитѣ на свободното поетическо вдъхновение. Вѣкътъ на просвѣщението сжщо така не благоприятствува

за развоя на лиричната поезия. Истинско възраждане на лириката започва въ Англия презъ XVIII в. Чувството получава отново своето право. Следъ разцвѣта на елегията се явяватъ проститѣ пѣсни на Р. Бърнсъ (1719—96), просмукани съ дълбокъ и нѣженъ лиризъмъ Особено плодотворно е влиянието на народната поезия, интересъ къмъ която възбужда нѣмскиятъ ученъ Хердеръ (1744—1803) съ своя сборникъ отъ народни пѣсни „Гласове на народитѣ" (1778—79). Въ втората половина на XVIII в. Гете създава своитѣ дивни пѣсни. У него намираме началото на пѣсенната лирика въ основнитѣ ѝ форми — любовна и пейзажна, що разцъвтяватъ особено презъ XIX в.

Любовната пѣсень изпъква съ рѣдкото богатство и дълбочина на чувството, изразено въ гъвкави и разнообразни форми: ту прости, класически завършени форми на здравата страсть (Гете), ту капризно своеобразни метрични форми и стилни похвати на леката любовь, съмнението и ревностьта (Хайне), ту неравномѣрнитѣ форми на болезнено-трагичната страсть (Мюсе)

Хубавъ образецъ представя Гетевата пѣсень

Томление[1])

Тозъ само що страдай
усамотенъ въ разлжка,
едничъкъ той ще знай
горчивата ми мжка.

Къмъ милий роденъ край
се взирамъ азъ въ томление;
тозъ що ме люби и желай,
далеко е отъ мене.

Тозъ само що страдй
усамотенъ въ разлжка,
едничъкъ той ще знай
горчивата ми мжка.

---

[1]) Вижъ „Нѣмски поети" — преводъ П. П. Славейковъ

Пейзажната пѣсень познава богатата гама на чувството за природата — отъ простото впечатление до най-проникновеното съзерцаване на природнитѣ тайни. Майстори на тази пѣсень сѫ Гете, Байронъ, Ламартинъ, Хайне, Мюсе, Пушкинъ, Лермонтовъ.

Нощемъ (Гете).

Спятъ върхове планински,
загърнати въ мъгла;
не лъхва нийде вѣтрецъ
надъ морнитѣ поля.

Ни птички се обаждатъ,
нито листецъ трепти.
Потрай, самичъкъ скоро
отдъхна — щешъ и ти.

Боръ Хайне).

На северъ боръ самотенъ
стои на голий брѣгъ.
И дрѣме той безмълвно,
загърнатъ въ скрежъ и снѣгъ.

Далечъ на истокъ палма
презъ сънь съзира той,
какъ тя самотна чезне
тамъ на пустинний зной.

Лиричната пѣсень у посоченитѣ поети напомня народната пѣсень; тя предава впечатлението отъ природата, стреми се да изрази просто и сърдечно чувството, съ зрителна и слухова нагледность. Тя е ясна, символитѣ въ нея сѫ достѫпни.

Символизъмъ.

Къмъ срѣдата на XIX в. въ поезията се утвърдява реализмътъ, а следъ това и крайната му форма — натурализмътъ. Поезията на личнитѣ преживявания заглъхва поради стремежа къмъ обективно творчество. Непосрѣдното изл яне отстѫпва на наблюдението и анализа на външния миръ. Презъ време на тоя упадъкъ и застой се подготвя почвата за възраждане на лириката. То настѫпва едва презъ 80-тѣ години и се разширява върху епоса и драмата — както съ съдържанието си, така и съ своитѣ похвати и стилъ.

Новото литературно движение е известно подъ името символизъмъ.

Огнище на символизма е Франция. Следъ студената, но външно изящна лирика на Теофилъ Готие и Теодоръ Банвилъ, следъ парнасистката поезия на Леконтъ де Лилъ и Ередия — безстрастна и изискана по форма, се явява дръзконатуралистичната лирика на Шарлъ Бодлеръ (1821—67) — „Цвѣтя на злото“, сърдечноискренитѣ излияния на Сюли Прюдомъ (1839—1908), а особено поезията на Полъ Верленъ (1844—96), Морисъ Матерлинкъ (1862), Емилъ Верхарнъ (1855—1916), Ст. Маларме (1842—98), Артуръ Рембо (1854—1901) и др.

По името на сп. „Декадентъ“ (1884) новото лирично направление получава името си декадентство, а поетитѣ — декаденти. Основнитѣ идеи и особености на това течение сѫ доста оригинални. Изхождайки отъ идеализма, споредъ който свѣтътъ е наша представа, тѣ издигатъ личностьта като центъръ на нѣщата. Поезията е изразъ на тънка чувствителность. Тя трѣбва да предава направо тази чувствителность на читателя, безъ посрѣдството на ума, като я внушава, а не да я обяснява. Въ духа на идеализма, символиститѣ смѣтатъ, че всѣка идея има свой образъ — символъ въ външния свѣтъ (Хегелъ). Задача на поезията е да открие тия символи. Новата поезия се стреми да разбере абсолютното, таинственото и ирационалното; оттамъ — нейниятъ мистицизъмъ. — Символитѣ тълкуватъ свѣта: „Врагътъ“ — горчивата скръбь, която постоянно ни дебне (Бодлеръ); „Натрапница“ — нежеланата смърть, която никой не може да избѣгне (Матерлинкъ); „Гарванътъ“—злокобенъ образъ на отчаянието и безнадеждностьта (Едгаръ По); „Листъ отбруленъ“—сиротность, изоставеность (Яворовъ). Образитѣ нѣматъ реаленъ колоритъ, изглеж-

датъ безплътни и мъгливи, като призраци, както сж неясни и чувствата, свързани съ тѣхъ. Важно е да се изразятъ образитѣ и да внушатъ преживѣното настроение (експресионизъмъ).

Символиститѣ сж противъ традицията, не признаватъ никакви правила и условности, ратуватъ за пълна свобода на творчеството. смѣтатъ изкуството за автономенъ свѣтъ — „изкуство за самото изкуство“. Ала художествената форма трѣбва да бжде строго изискана, да притежава необикновена изразителность (експресивность). Оттука — тревожното търсене на нови форми: разрушава се традиционната строфа, създава се свободниятъ стихъ, въвежда се преносътъ — enjambement, полусъзвучието. Поетичниятъ езикъ трѣбва да се изпълни съ внушителность, таинственость и музикалность: „Музика, преди всичко“ (Верленъ). Езикътъ и стихътъ трѣбва да се индивидуализиратъ до неразбираемость, като се промѣнятъ граматичнитѣ и синтактични отношения на думитѣ. По този начинъ често се стига до безсмисленъ, но благозвученъ наборъ отъ думи („Благовещение“ — Яворовъ). — Името символизъмъ е дадено на новата школа по списанието „Символизъмъ“ (1886).

Символистичната поезия представя ценен опитъ да се изрази тъмното и загадъчното въ човѣшкия животъ съ нови творчески похвати.

Символизмътъ се разпространилъ върху всички литератури. Слабитѣ страни на това направление сж: крайна болезненость и изкуственость. Въ основата си то е съвсемъ субективно и индивидуалистично. Познато е и подъ името модернизъмъ. По-виднитѣ символисти въ другитѣ литератури сж: Рихардъ Демелъ въ Германия, Валерий Брюсовъ, К. Балмонтъ, А. Блокъ — въ Русия.

Лирика въ проза. Въ втората половина на XIX в. лиризмътъ намира изразъ и въ прозата.

Той запазва основнитѣ си черти. като добива своеобразна прелесть чрезъ свободната форма на немѣрената речь. Представители на т. н. стихотворения въ проза сж: Тургеневъ, Бодлеръ, Оскаръ Уайлдъ, Пшибишевски, К. Тетмаеръ, Р. Тагоре.

Лирическата пѣсень у насъ намира своитѣ майстори едва следъ освобождението. Вазовъ дава редица творби, пълни съ простота и внушителность („Люлека ми замириса“). П. П. Славейковъ пръвъ използува тоя видъ, който прилѣга на поетическия му темпераментъ („Сънь за щастие“ и много стихотворения въ „На острова на блаженитѣ“). К. Христовъ и Яворовъ завършватъ развитието на лиричната ни пѣсень.

Лириката у насъ.

Начало. Българската лирика възниква едва къмъ срѣдата на XIX в. Тя се явява подъ влияние на чужди автори, както е съ всѣка млада поезия. Служебно-утилитарниятъ характеръ на нашата книжнина презъ вѣковетѣ на робството, ниската умствена култура на народа, липсата на издигнати интелигенти не позволили да се създаде художествена литература. Едва подемътъ на възраждането въ първата половина на XIX в. извикалъ на животъ първитѣ плахи опити въ стихотворството — най-ранното явление на поезията у насъ. Монаси, книжовници и любители, подъ влияние на гръцки и сръбски, а по-късно и на руски образци, се заловили да плетатъ стихове. Първитѣ опити поставили редъ задачи: въвеждане нова литературна форма, затвърдяване на стихосложението (борба между силабично и тонично), установяване на стиха и римата (отначало пишели дълги стихове), композиция (строфическо разчленение, въвеждане въ темата, свързване на мотивитѣ), изработване на поетическия езикъ, търсене на теми. Съ това се изчерпва заслугата на първитѣ стихотворци, както и на представителитѣ на т. н. даскалска поезия. Тематиката отначало

била патриотична: молба къмъ Бога за милость, култъ къмъ заслужили личности (Софроний, Венелинъ), копнежъ за свобода, гордѣене съ миналото, любовь къмъ родината.

Даскалска поезия

Даскалската поезия цъвти отъ 40-тѣ години насамъ. Тя е дѣло предимно на учители, които се влияятъ отъ руската литература и отъ народната поезия. Тѣ въвеждатъ тоничното стихосложение и римата, строфичното разчленение, засилватъ поетичността на стила, наредъ съ служебната тематика разработватъ и свободната: природа, любовь, жизнерадость, интимни мотиви.

Предосвобожденска лирика.

Националнитѣ борби опредѣлятъ тематиката и формата на лириката. Тя е предимно служебна и по-малко лична, субективна. Свѣтско-национална, тя разкрива активния, борчески мирогледъ на тогавашната интелигенция. Патриотизъмъ и хуманность лежатъ въ основата ѝ. Национално-дидактичната ѝ тематика почива върху утилитарната поетика: лириката не бива да служи на личността, а на цѣлото, да подпомогне националнитѣ борби. Въ общото ѝ развитие се разграничаватъ две основни насоки: просвѣтителна и революционна. И въ двата случая тя е национално-гражданска. Елегията и сатирата сж главнитѣ ѝ видове; чрезъ тѣхъ най-пълно и най-силно се изразява болката и възмущението отъ робството.

П. Р. Славейковъ. Родоначалникъ на нашата лирика е П. Р. Славейковъ. Неговата тематика е предимно просвѣтителна. Поетическиятъ му талантъ се развива и оформя подъ влияние на новогръцката еротична лирика (Ат. Христопуло), въздействието на голѣмитѣ руски поети Пушкинъ, Лермонтовъ, Криловъ и Батюшковъ, на народническитѣ лирици Никитинъ, Плещеевъ, на Гете и Хайне, а

особено на българската народна пѣсень. Първитѣ му помагатъ да изясни тематиката и композиционнитѣ похвати, а последната — да изработи поетическия си езикъ. Борчески темпераментъ, той проявява гражданска бодрость пропита съ дидактизъмъ („Опитвай се пакъ“, „Врѣбница“, „Народенъ“, „Не пѣй ми се“, „Жестокостьта ми се сломи“), умѣренъ патриотизъмъ („Бѫдний день“, „Споменъ“,), мека, сподавена меланхолия въ интимната си любовна лирика („Не растатъ саминки“, „Тогазъ поне“, „Не пѣй канарче“), здраво социално чувство („Палатъ“, „Пѣсень на парицата ми“), снизходителенъ, а понѣкога рѣзъкъ хуморъ въ своитѣ сатири („Контето“, „За гроба ми, стара майко“). Природата е застѫпена слабо у него. Той си служи умѣло съ строфичното разчленение, прилага звуковата инструментовка. Застѫпва елегията, сатирата и пѣсеньта. Образитѣ му сѫ очертани леко, но отчетливо: страдалниятъ народъ, идеалистътъ — народникъ, сиромахътъ, майката, либето. Стихътъ му е пестеливъ откъмъ стилни похвати, понѣкога публицистиченъ. Езикътъ му е соченъ, повече предметенъ, отколкото емоционаленъ.

Хр. Ботевъ. Типиченъ поетъ — революционеръ, върху чието творчество лежи печатътъ на трагизма: неизбѣжна смърть въ името на дълга. У него нашата революционна романтика достига своя връхъ. Хуманизмътъ, въ най-възвишения смисълъ на думата — отличава лириката му. Зовътъ му за свобода еднакво засѣга политическата независимость на народа и вѫтрешната свобода на човѣка. Той се бори противъ политическата тирания и противъ вѣковнитѣ предразсѫдъци, условность и примирение на човѣка съ сѫдбата му. На тази почва у него се обединява националното и общочовѣшкото. Той се възмущава противъ неправдата, клейми потисницитѣ (чорбаджии и турци), излива горестната си скрѫбь поради робската неволя, но заедно съ това се бори

противъ житейската пошлость и животинско самодоволство.

Ботевъ се оформя твърде рано като поетъ подъ влияние на сродни нему европейски и руски поети и на народната пѣсень. Въ известна степень той представя висшъ типъ на народенъ поетъ. Вжтрешната мелодия на пѣснитѣ му ги прави пригодни за пѣене. Три сж основнитѣ му чувства: възторгъ предъ родната земя, българката и героичното („Хайдути“, „На прощаване“, „Хаджи Димитъръ“, „Пристанала“), гнѣвъ и негодувание къмъ потисници и малодушни („Въ механата“, „Патриотъ е“, „Гергьовдень“, „Странникъ“) и мжка, поради робията („До моето първо либе“, „Елегия“ или лични страдания („Майци си“, „Къмъ брата си“). Повечето отъ творбитѣ му сж синкретични откъмъ тематика и настроения. Той познава елегията, сатирата и лирична поема. Образи и чувства у него сж подчинени на героико-патриотичното. Смъртьта за него е увѣнчание на подвига, вишъ смисълъ въ живота („Тозъ, който падне въ бой за свобода, той не умира“). Майката е повѣреница както на личната му трагедия, тъй и на дълга му къмъ народа. Либето се вестява като сътрудница и вдъхновителка въ борбата. Хайдутинътъ е висше въплощение на свободата, „крило на сиромаси“ и „страшенъ за чорбаджии и турци“. Балканътъ (гората) е одухотворенъ, като носитель на бунтовното, хайдушко начало. Народътъ е даденъ като мжченикъ, понѣкога забравенъ отъ своитѣ синове. Въ композицията си Ботевъ е самобитенъ, внушителенъ, непостигнатъ. Външно неиздържанъ, стихътъ му се лѣе порывисто, съ нарастващо напрежение, гъвкавъ и разнообразенъ съ своето вжтрешно темпо. Ботевъ е повече експресивенъ, отколкото импресивенъ. Виденията му сж ярки, буйни, чувството му е неудържимо, богата и висока мисъль придава вѣковѣчие и

идейность на творбитѣ му. Стилнитѣ му срѣдства сж разнообразни и силни. Езикътъ му блика съ изначална свежесть — картиненъ и емоционаленъ, както въ народната пѣсень.

Ив. Вазовъ. Вазовъ е типиченъ възрожденецъ-просвѣтитель. Оттамъ иде и свежата му романтика, чрезъ която идеализира всичко българско. Въ тоя смисълъ той е единственият у насъ високо националенъ поетъ. Оттамъ и постоянната борба у него между оптимизъмъ и песимизъмъ, а заедно съ това ограниченото мѣсто на личнитѣ мотиви въ лириката му, като у Ботева. И двамата се сливатъ съ народа, живѣятъ съ цѣлокупното му битие. Народътъ за тѣхъ е кумиръ, който опредѣля отношението имъ къмъ свѣта. Така тѣ одухотворяватъ служебнитѣ мотиви и ги превръщатъ въ висши ценности. Сближава ги и ентусиазмътъ, екстаза имъ предъ българското, което у Вазова е значително разширено: минало, земя, родна природа, героични прояви, езикъ, народъ. Лириката на Вазова е художествена лѣтопись на героичнитѣ усилия на народа къмъ свобода и обединение, за което говорятъ и самитѣ надслови на сбиркитѣ му: „Прѣпорецъ и гусла“ (1876), „Тжгитѣ на България“ (1877), „Избавление“ (1878), „Сливница“ (188), „Подъ гръма на победитѣ“ (1914), „Пѣсни за Македония“ (1916), „Не ще загине“ (1918).

Идеалистъ по мирогледъ, Вазовъ разработва граждански елегии и сатири.[1] Но той въвежда и свободнитѣ мотиви въ нашата лирика, съ което я издига надъ временното и националното Природа, смисълъ на живота, умственъ напредъкъ, човѣшка личность, идеализъмъ, правда, добро, истина, свобода — сж плодотворни извори на лиричното му вдъхновение. Тѣзи теми правятъ лириката му идей-

[1] Вижъ отдѣлитѣ Елегия и Сатира.

на, дидактична, школа за общественость и човѣщина. Така патриотичнитѣ и общочовѣшки мотиви помагатъ да се възпита и облагороди духътъ на редица поколѣния въ най-висшитѣ идеали, които движатъ живота. Плодовитъ, разнообразенъ, неизтощимъ, Вазовъ разработва всички видове на лириката, създава образци, прилага най-различни размѣри, строфично разчленение и похвати за въвеждане на темата и свързване на мотивитѣ. Той е майсторъ на одата, въ която проявява полетъ на фантазията и подемъ на чувството, на елегията — пълна съ задушевность и топлота, на снизходителната, духовита сатира (типичната) и леката звучна пѣсень („Звуци сладки до менъ стигатъ"). Въображението му е предметно — оттамъ изобилната, единствена у насъ образность, наситеность съ пластика и динамичность на стила. Езикътъ му е плавенъ, лекъ, достѫпенъ, богатъ откъмъ речникъ и обрати. Таланта си Вазовъ оформя предимно подъ чужди влияния (Хюго, Ламартинъ, Пушкинъ), а сѫщо и подъ въздействието на възрожденската литература и народната поезия.

Стоянъ Михайловски Михайловски заема особено мѣсто въ нашата лирика. Майсторъ на епиграмата, дидактичната лирика („Напредъ! Животътъ е сраженъе!"), на стихотворнитѣ размисли и афоризми, той дължи славата си на своитѣ сатири. Рѣзки, язвителни, силни, тѣ клеймятъ политическата развала, насилническата власть, продажната и граблива бюрокрация, невежото и подкупно вестникарство, антиобществената интелигенция. Сатирата на Михайловски е пропита съ гнѣвъ, сарказъмъ и негодуване. Тя е типична, липсва ѝ достатъчна поетичность.

К. Величковъ. Спѫтникъ на Вазова въ живота и поезията, Величковъ заема скромно мѣсто въ нашата лирика. Песимистъ и идеалистъ, той въвежда, покрай мотивитѣ за родина и природа, мотивитѣ за родителското и религиозното чувство. Значението му е, че разработва сонета и дава преднина на личнитѣ чувства и настроения.

К. Христовъ Той е значителенъ лирикъ (1875), съ изискана форма, музикаленъ стихъ и поривистъ езикъ. Започналъ съ еротични мотиви, той е първиятъ поетъ на жизнерадостьта у насъ. Освенъ любовьта, основни мотиви на лириката му сѫ природата, отечеството. Майсторъ е на епиграмата, пейзажната пѣсень и баладата. Издалъ е сбиркитѣ „Пѣсни и въздишки" (1896), „Трепети" (1898), „Вечерни сѣнки" (1899), „Слънчогледи" (1911) и „Самодивска китка" (1904).

П. П. Славейковъ. Естетъ, есеистъ и поетъ, Славейковъ повежда по новъ пѫть нашата поезия, и особено лириката. Домогвайки се да разкрие човѣшкото у човѣка, сочейки за идеалъ „висшата действителность" на духа, той реформира нашата лирика откъмъ съдържание и форма. Израстналъ като личность и творецъ подъ влиянието на голѣмитѣ майстори на свѣтовната поезия, предимно на нѣмската лирика отъ Гете насамъ, закърменъ дълбоко съ народната пѣсень, той се домогва до националното и общочовѣшкото. Умѣренъ модернистъ, създава психологичната лирика, индивидуалистична по мирогледъ и интимна, лична по тонъ. Въ лиричното му творчество различаваме два момента: „Сънь за щастие" (1907) и „На острова на блаженитѣ" (1910). Въ първата той отвръща погледъ отъ дѣлничната действителность и живѣе съ скръбьта на своята самотность, блѣнъ за любовь, примирение съ смъртьта следъ завършенъ творчески пѫть, съзерцание на природата,—изразени въ малки пѣсни, често проникнати съ дълбока скръбь или възторжена жизнерадость („Какъ е ху-

бавъ, Боже", „Докле е младость"). Втората сбирка е изразъ на философията му като човѣкъ и поетъ. Тукъ се повтарятъ нѣкои отъ старитѣ мотиви, а се прибавятъ и нови. Въ основата ѝ лежи героичната личность, волята за културенъ подвигъ („Баща ми въ менъ", „Жрецъ на живота"), идеализмътъ като ржководно начало. Мотивитѣ сж най-разнообразни и значителни: призвание, вѣра и творчество („Висота", „Ослѣпѣхъ", „Обичамъ"), лична сждба („Скрѣбь", „Минаватъ дни", „Незнайникъ", „Осанна", „Болниятъ монахъ", „Истина"), смърть („Псаломъ на поета"), природа („Екстазъ"), жизнерадость („Хорото на живота", „Ослѣпѣхъ", „Въ грѣхъ"), самотность („Кжщици бѣлѣятъ", „Къмъ кой брѣгъ"), любовь („Ела, облегни се на мойта ржка", „Така ни сждбата ориса", „Скерцо"), размисли („Бжди Мойсей", „Слава", „Три пори", „Химнъ"). Славейковъ е майсторъ на поетическия афоризъмъ („Аманети") и епиграмата. Борбата му за по-висока култура, екстазътъ му отъ битието, гордото призвание, волята му на културенъ водачъ даватъ мжжественъ характеръ на творбитѣ му въ втората сбирка. — Чувствата му не сж поривисти, настроенията му сж улегнали, темпото е спокойно и бавно. Той не познава драматичностьта на Ботева, поривностьта на Вазова. Често е елегиченъ, безъ да е песимистъ. — Подъ влияние на народната пѣсень той опростява стилнитѣ срѣдства, като ги задълбочава и осмисля художествено. Славейковъ е поетъ-художникъ, съ тънъкъ усѣтъ за формата, която у него е грижливо изработена. Езикътъ му познава отсѣнкитѣ, тънкитѣ преливи на чувството и мисъльта.

П. К. Яворовъ

Яворовъ отрано проявява стремежъ къмъ субективизъмъ (Чудакъ", „Край морето"). Започналъ съ гражданско-социална тематика („На единъ песимистъ", „На нивата", „Градушка", „Заточеници", „Арменци") той показва неподозираната гъвкавость, богатство, изразителность и музикалность на българския езикъ. Той е поетъ-експресионистъ. Подъ влияние на Славейкова и на френскитѣ символисти се затваря въ себе си, въ своето страдание и трагическа безизходность. Безсилието на човѣка да разбере свѣта и да го победи обуславя неговия песимизъмъ и трагизъмъ („Пѣсеньта на човѣка", „Къмъ върха"). Основнитѣ елементи на лириката му сж самотность, страдание, песимизъмъ, демонизъмъ. Напраздно се стреми той да постигне космичното, всемира. Затова живѣе „дни въ нощьта". Нощьта му носи кошмарни преживявания и видения, тревожи духа му. Едничъкъ изходъ отъ отчаянието е смъртьта. Природата му се вестява като загадка. Все пакъ, тя го успокоява. Любовьта е тържествуваща пѣсень на душата или вихрена, неземна страсть („Демонъ"). Яворовъ разрушава традиционната строфа, въвежда свободния стихъ. Стихътъ му е необикновено музикаленъ, а стилътъ — изпълненъ съ символи.

Представители на народническата лирика сж Ц. Церковски (1869) и Д. Поляновъ (1876). Сроденъ по мотиви на Церковски е Тр. Куневъ (1880).

Символизмътъ въ своитѣ разновидности се представя отъ редица поети. Т. Траяновъ (1888) започва съ мистиката на чувството, стига до одухотворената любовь, издига се като националенъ поетъ отъ по-новъ стилъ („Български балади"), възвръща се къмъ простата лирична пѣсень („Романтични пѣсни") и минава къмъ съзерцание на вѣчнитѣ прояви на духа („Пантеонъ"). Едновременно съ него се явява и Л. Стояновъ (1888), който сжщо търпи преображения като лирикъ: отъ индивидуаленъ символизъмъ, презъ патриотично-военни мотиви, къмъ съвременни теми („Видения на кръ-

стопѫтъ", „Мечъ и слово", „Светая светихъ", „Прамайка"). Н. Лилиевъ (1885) завръшва редицата на българскитѣ символисти. Поетъ на безплътна красота и нѣжность, той довежда стиха до възможната прозрачность и музикалность — „Птици въ нощьта" (1918), „Лунни петна" (1924), Стихотворения" (1832). Свежъ талантъ, майсторъ на елегията е Д. Дебеляновъ (1887—1916) — „Стихотворения" (1918).

Съвременната българска лирика въ своето разнообразие отъ направления се представлява отъ редица поети: М. Бѣлчева (1868), Ив. Грозевъ (1872), М. Теофиловъ (1876), М. Неволинъ (1881), Д. Бабевъ (1881), Д. Бояджиевъ (1881), С. Чилингировъ (1881), Ив. Карановски (1882), Хр. Борина (1882), П. В. Геновъ (1882), С. Дриновъ (1884), Гео Милевъ (1884), Ек. Ненчева (1885—1902). Вѣн. Тин (теровъ) 1885—1912), Н. В. Ракитинъ (1885—1934), Аура — Ас. Златаровъ (1885), Дора Габе (1886), Ем. п. Димитровъ (1888), Хр. Цанковъ—Дерижанъ (1888), Ив. х. Христовъ (1892), Йор. Ковачевъ (1893), Северина (1893), Вл. Анастасовъ-Пепо († 1916), Хр. Ясеновъ (1893—1925), Ел. Багряна (1893), Ас. Разцвѣтниковъ (1897), Г. Караиванов (1897), Ив. Мирчевъ (1897), И. Стубелъ (1897), Йор. Стратиевъ (1898), Н. Дончевъ (1898), В. Русалиевъ (1899), Б. Дановски (1899), Д. Чаковъ (1901), Д. Пантелеевъ (1902), Н. Фурнаджиевъ (1903), Ат. Далчевъ (1904), Сл. Красински (1904), Л. Касърова, Хр. Стоянова, М. Петканова, Я. Язова, Блѣника (1899), П. Кишмеровъ, Сл. Щиплиева, М. Грубешлиева—Балина, Л. Брутовъ (1894), Ас. Калояновъ, Ат. Душковъ (1908), Л. Станчевъ (1910), М. Ралчевъ, Ас. Дзивговъ; детски писатели: Чичо Стоянъ (Ст. М. Поповъ — 1865), Ел. Пелинъ (1878), Ранъ-Босилекъ (1887), Тр. Симеоновъ (1891), Н. Моневъ (1876), В. Стояновъ, Калина-Малина, Ек. Манчева, В. Паспалеева, Ц. Цвѣтановъ и др. [1].

[1] За българската народна лирика вижъ въ „Българска народна поезия" отъ Цв. Минковъ — София, 1935 г.

ЕПОСЪ

Произходъ на епоса.

Начало. Епосътъ не възниква изведнажъ; отначало сѫществува като елементъ на смѣсената, синкретична поезия. Отъ първоначалния синкретизъмъ се развили кантиленатa, — кѫсъ емоциониранъ разказъ, който възникналъ по поводъ на известно събитие. Тя има мѣстенъ, племененъ или родовъ характеръ (обикновено борба, война), проникната е съ значителенъ лиризъмъ (възторженость или елегизъмъ), разказниятъ елементъ е непълненъ, неразвитъ; ето защо живѣе кратко и ограничено. Епосътъ е изразъ на колективно съзнание. Колкото повече миналото на народа се отдалечава и избистря въ събития и герои, толкова повече нуждата да бѫдатъ тѣ увѣковѣчени, запазени чрезъ словото, се усилва. Събитията и героитѣ съ своитѣ подвизи изпъкватъ въ народното съзнание, като нѣщо важно, свето, скѫпо, което заслужава удивление и почить. Емоционалниятъ елементъ въ кантиленатa отстѫпва мѣсто на епичния: разказътъ вече самъ буди лирично преживяване. Суровитѣ сказания за събитията, вождоветѣ и героитѣ постепенно се обличатъ въ поетична форма; тъй възниква и се създава истинскиятъ епосъ.

Развой на епоса. Кантиленатa е твърде елементарна поетична форма. Първоначално, въ митичния периодъ, тя има религиозно съдържание; отпосле засѣга героитѣ и живота. Композицията ѝ е проста: събитието само се отбелязва, безъ да се разработва. Когато епосътъ започне да се обогатява, тогава настѫпва осложняване на композицията. Събитието се разчленява отначало на главни моменти (мотиви). Започва се изработката на чисто епични по-

хвати на изложение и изображение. Събитията и лицата се прикрепяватъ къмъ дадена предметна обстановка (срѣда), изображението на която става задача на пѣвцитѣ. Развива се умението да се разказва (фабулирането). Като основенъ елементъ, който разграничава отдѣлнитѣ моменти, се явява диалогътъ. Интересътъ къмъ героитѣ поражда нужда да бѫдатъ тѣ обрисувани портретно, съ действия и думи. Така възниква умението да се изобразяватъ характеритѣ. Заедно съ това се изработва стихътъ (размѣръ, цезура, темпо), стилътъ (емоционални и пластични елементи), най-сетне особениятъ езикъ на епоса. Тази сложна работа се извършва бавно, постепенно, въ течение на вѣкове. Редомъ съ композиционно-стилния развой на епоса върви и обогатяването му откъмъ съдържание (по видове), което налага своеобразенъ отпечатъкъ върху композицията и стила. Въ развоя на епоса се създаватъ поетитѣ и поетичнитѣ школи. Епичната традиция се установява като школа за народнитѣ пѣвци. Тѣ я доразвиватъ, обогатяватъ, довеждатъ я до нейния разцвѣтъ. Следъ това настѫпва вцепеняването на форма и похвати (шаблонътъ, типичнитѣ похвати, мѣста и формули).

Сжщина. Епосътъ е поетично изложение на случки и събития въ форма на разказъ. Затова го опредѣлятъ като поезия на външния миръ, на предметнитѣ представи. Докато лириката изразява своето съдържание като сегашно, непосрѣдствено преживяване, епосътъ дава своето съдържание като минало. Въ епоса изпъква на предно мѣсто идеализацията на обекта, а не на собственото чувство. Както лирическиятъ поетъ идеализира своитѣ емоции въ художествена форма, тъй идеализира емоциитѣ и действията на героя и епическиятъ поетъ.— Съ развитието на словото изниква възможностьта да се рисува обектътъ съ помощьта на думата. Поетътъ се увлича отъ обекта, стреми се ярко и подробно да го изобрази. Епическата поезия е по-малко егоистична. Музикалната страна въ нея съ течение на времето все повече отслабва, което довежда до прозаично изложение.

Сжщината на епоса се разкрива въ редица особености.

1. Обективность. Като поезия на миналото, вече дадено на съзнанието, епосътъ се отличава съ обективность. Тя се схваща двояко: а) като безпристрастие, т. е. стремежъ да се изобрази правдиво животътъ; б) като безличность въ изложението. — Тѣзи основни черти на епоса сж условни.

Съвсемъ безлично изображение, ако би било възможно, нѣма да бѫде изкуство. Отъ Омира насамъ, великитѣ епици разпредѣлятъ неравно своитѣ симпатии и антипатии (положителна и отрицателна идеализация), било съ единични епитети, било въ цѣлокупната изработка на материала. Когато емоционалното отношение на поета носи белези на несправедливость и тенденциозность, художественото впечатление се накърнява.

2. Фактичность. Епосътъ изобилствува съ случки и събития. Въ това отношение той е реалистиченъ по съдържание. Поетътъ се стреми да покаже, да изобрази станалото, а не да го помене само. Затова общото разказване се избѣгва въ народната поезия: тамъ събитията не се отбелязватъ, а се разказватъ. Така епосътъ е поезия на въображението, на нагледнитѣ представи.

3. Изобразителность. Епосътъ се отличава съ картинность (пластика). Образътъ въ него заема централно мѣсто; той не е срѣдство за изразъ, както въ лириката, а цель на поетическото изложение. Затова се казва, че епосътъ изобразява своето съдържание. Чрезъ живописната нагледность миналото оживява, добива сѣтивенъ видъ.

4. Темпото на разказа обикновено е бавно и настроението — сравнително по-спокойно. Затова авторътъ говори обикновено въ трето лице. Бавността на темпото иде отъ подробноститѣ въ разказа, отъ описателния елементъ, лиричнитѣ отстжпления и пр. Спокойниятъ тонъ се дължи на увлѣчението на поета отъ чужди емоции и действия.

4. Двойственость на изложението. Поетътъ предава събитието по двоякъ начинъ: посрѣдственъ разказъ (отъ свое име) и прѣко—чрезъ диалога на лицата. Тази особеность на епоса го сближава съ драматичната поезия.

5. Външна форма. Когато емоционално-музикалната страна е по-силна, изложението се предава въ стихове. Когато тя е по-слаба, изложението е въ проза. Епосътъ има свои композиционни и стилни похвати. Сюжетната му постройка е по-сложна, отколкото на лириката. Стилътъ е повече предметенъ, но всѣкога пропитъ съ по-слаба или по-силна емоционална окраска.

Видове епосъ.

По произходъ. Откъмъ произходъ епосътъ бива народенъ (колективенъ) и личенъ (индивидуаленъ).

Народниятъ епосъ възниква като дѣло на отдѣленъ поетъ. Подхванатъ отъ пѣвци, той се подлага на колективна преработка, която довежда до разни варианти на една и сжща тема (баладитѣ за мъртвия братъ, за невѣрность и др.). Той отразява народния битъ и мирогледъ. Формата му стига до типичность (композиционни похвати, стихъ, стилни срѣдства, езикъ); липсва му индивидуализираность. Народниятъ епосъ не познава гъвкавостьта и разнообразието на еволюцията, която изпитва личниятъ епосъ: той замира или се изражда при по-висока

култура. Тонътъ на изложение въ него е обективенъ.

Личниятъ епосъ е рожба на ярко обособена творческа индивидуалность. Поетътъ изпъква съ по-свободно и самобитно отношение къмъ живота, засѣга по-разнообразно и сложно съдържание: национални и чужди теми, изобразяване на душевния животъ, отражение на философски, обществени, морални и др. проблеми. Композицията, фабулата, стилътъ сж сжщо осложнени, а заедно съ това и индивидуализирани. Поетътъ отразява цѣлата си личность въ творбата (субективна окраска).

По съдържание. Съдържанието на епоса е по-разнообразно и по-обсежно отъ това на лириката и драмата. Епосътъ обгръща всички страни на живота и човѣшката душа. Народниятъ епосъ различава митична поема, балада, поема (юнашка, историческа, хайдушка, битова), епопея (религиозна, героична, философска, комическа, животинска, дидактична), християнска легенда, приказка (приключенска, битова, басня, легенда, сказание). Личниятъ епосъ обхваща: поема (класична, лъжекласична, лирична, историческа, битова, комична животинска, дидактична, реалистична), идилия, басня, разказъ, повесть и романъ.

Форма. Откъмъ форма епичнитѣ творби се дѣлятъ на две групи: стихотворна (поема, басня, балада) и прозаична (приказка, разказъ, повесть, романъ). Има поеми въ проза и романи въ стихове.

НАРОДЕНЪ ЕПОСЪ

Възникване и разпространение на народния епосъ

Епическа епоха. Миналото се превръща въ художественъ епосъ въ т. н. епическа епоха Тя настжпва следъ периоди на буренъ животъ (походи, войни, преселения на народитѣ, голѣми бедствия), които даватъ възможность на отдѣлнитѣ племена да се сплотятъ въ национално единство, съ общъ битъ и мисловность. Тогава миналото става скжпъ заветъ на прадѣдитѣ, поука за младитѣ поколѣния — а това го прави интересенъ за поетическа обработка. Съ появяване на по-обособенъ битъ и по-висока култура, духовното сцепление у народа се разпада, и епическото му творчество отслабва.

Епически пѣвци. Поетичното осмисляне на миналото се явява като завършекъ на дълъгъ подготвителенъ процесъ. Събитията сжществували въ форма на кантилени или сказания, предавани отъ очевидци или стари хора. Кантиленитѣ и сказанията послужили за материалъ на епичното творчество. Понѣкога поети-участници или свидетели на събитията съчинявали епични пѣсни. У насъ епическитѣ пѣвци се явяватъ по-късно и произлизатъ отъ най-долнитѣ слоеве на народа. Обикновено тѣ сж пѣвци-свирачи на тамбура, а отпосле и на цигулка.

Б. Ангеловъ изтъква три типа поети у насъ: 1. жената — творецъ на любовни, елегични и хумористични пѣсни; 2. баби и старци — създатели на приказката и 3. професионални пѣвци и свирачи — обработвачи на баладата и поемата.

Епически цикли. Създаденитѣ пѣсни за отдѣлни събития или лица се разпространяватъ между цѣлия народъ и пораждатъ нови пѣсни. Така се натрупватъ редица пѣсни (цикълъ) около нѣкое събитие или герой. При това, други

събития се смѣсватъ съ значителното, или подвизи на маловажни герои се приписватъ на единъ герой. Около Крали Марка напр. сж групирани най-много отъ нашитѣ юнашки пѣсни (Крали-Марковъ цикълъ).

Възникване и разпространение на народното творчество. Изследвачитѣ на фолклора се натъкнали на общность въ мотиви и образи у народа, чужди по раса и отдалечени по мѣсто: пословици[1], балади (мотиви (за мъртвия братъ, невѣрна жена, човѣшка жертва). За обяснение на тази еднаквость, презъ XIX в. възникнали редъ теории.

Митологична теория. Тя е най-стара, създадена отъ обработвачитѣ на нѣмската приказка братя Якобъ (1783—1863) и Вилхелмъ Гримъ (1786—1859). Съ изселването си отъ прародината и обособяването си въ отдѣлни народи, индоевропейцитѣ изнесли и общото си митологично творчество. При новитѣ условия митоветѣ се разпадатъ и превръщатъ въ приказки (първобитенъ митъ, сказание, приказка). Боговетѣ и героитѣ били сведени до приказнични образи. Тази теория намѣрила застжпници въ Германия — Кунъ и Шварцъ, въ Англия — Максъ Мюлеръ и Фрезеръ, въ Франция—М. Бреалъ, въ Русия—Афанасиевъ и др.

Тази теория не обяснява тематичната общность у неродствени народи.

Миграционна теория. Нѣмскиятъ ученъ Теодоръ Бенфай (1809-81) смѣта Индия за изворъ на приказкитѣ, баснитѣ и разказитѣ съ общи мотиви. Тѣ дошли въ Европа чрезъ войни, кръстоносни походи, търговия. Тази теория на индианиститѣ или ориенталиститѣ се застжпва отъ нѣмскитѣ фолклористи. Индия е богата съ приказнични сборници: „Панчатантра“ (Петь книги), „Хитопадеса“ (Полезни съвети), „Ветала-пенчавинсати“ (25 разказа на единъ демонъ) и др. Въ старо-българската литература намираме свободна преработка

[1] Кови желѣзото, доде е горещо. Живѣятъ като куче и котка.

на нѣкои приказки въ духовния романъ „Душеполезное сказанїе отъ житїи св. Варлаама и Іоасафа“. И тази теория не обяснява тематичната общность у народи, които не сж имали връзка съ Индия.

Антропологична теория. Създадена отъ американеца Тайлоръ, тя е разработена отъ англичанина Андрю Лангъ („Митъ, обредъ и религия“, 1887). Съвпаденията въ творчеството на първобитнитѣ и европейски народи се обяснява съ еднаквостьта на физическата и духовна природа на човѣка отъ всички раси и съ еднаквата обстановка на живота у примитивния човѣкъ.

Съдържание и особености на народния епосъ.

Запазениятъ народенъ епосъ у насъ е сравнително младъ — отъ XIV в. насамъ. Стариннитѣ елементи въ него сж преобразени и слѣти съ новитѣ. Като сжщинска енциклопедия, той отразява езическитѣ вѣрвания, народната мждрость, бита, миналото, робството, борбитѣ за свобода и пр. Съдържанието си той черпи отъ митологията, бита и миналото.

Митологична тематика. Голѣма часть отъ фантастичнитѣ приказки, баладитѣ и митичнитѣ поеми отразяватъ елементи отъ езическата религия на българитѣ („Тримата братя и златната ябълка“, „Женитба на слънцето съ хубава Грозданка“, „Лазаръ и Петкана“). Митологичнитѣ образи у насъ сж неразвити, митоветѣ неразработени. Слънцето, месецътъ, самодивитѣ, змейоветѣ, орисницитѣ, чумата, ламята сж главнитѣ образи. Обикнати сж мотивитѣ за превръщане („Иринка сиво гължбче“), за отмъщение („Мира и чумата)“, за вграждане („Струна невѣста“).

Морално-битова тематика. Застжпена е въ битовитѣ приказки и поеми, а сжщо и въ митичнитѣ и героичнитѣ пѣсни (като второстепенъ мотивъ). Традицията, мирогледътъ, семейнитѣ отношения създаватъ редица мотиви: омраза на свекърва къмъ снаха („Свекърва клевети снаха си“), омраза на зълва къмъ етърва („Етърви завистници“), снаха клеветница („Кирчо и снаха му“), невѣрна жена, измѣна на либе, проклета хубость, майка убийца, смърть на чужбина, животно-спаситель и пр. Въ приказкитѣ се разказва за зла мащеха, мързелива жена, глупавъ мжжъ, за животни. Наредъ съ битовитѣ прояви се разкрива и народниятъ моралъ: почить къмъ майката („Св. Петъръ и майка му“), добро отнасяне къмъ старитѣ („Кравай за Господа“), вѣра въ доброто, любовь къмъ труда и пр.

Историко-героична тематика. Най-слабо сж застжпени чисто историческитѣ поеми. Въ „Погивването на царь Шишмана“, „Царь Асенъ отърва жена си“, „Царь Мурадъ и Мара“ намираме смжтно отражение на националната ни трагедия въ XIV в. Въ нѣкои пѣсни е отразена робската неволя.

Юнашкитѣ поеми сж героични по духъ. Тѣ сж пѣсни за подвизи. Центъръ е Крали Марко съ своитѣ спжтници и врагове: банъ Секула (Секула детенце), Янкулъ Войвода, Дебелъ Новакъ, Момчилъ и други. Въ образа на Крали Марка народътъ въплощава своята физическа и нравствена мощь въ духа на героичната идеализация, и своя копнежъ за свобода. Въ юнашката пѣсень срѣщаме митични образи и мотиви, които подсказватъ за старинни елементи въ тѣхъ.

Повече реално-историченъ елементъ намираме въ хайдушкитѣ поеми (отъ XVII в. насамъ). Тѣ сж политико-романтични по духъ. Обстановката на действието е гората (планината). Хайдутитѣ се

рисуватъ като мъстители за лична честь и борци за народна свобода. Покрай хайдутитѣ — мжже (Чавдаръ, Лало, Страхилъ, Манушъ, Стоянъ), срѣщаме и жени (Бояна войвода, Пена хайдутка). Историческата истина въ хайдушкитѣ поеми е засѣнчена отъ идеализацията на лицата.

Презъ време на робството народниятъ епосъ е билъ силенъ факторъ за развиване и укрепване на националното самосъзнание и така е подготвилъ възраждането ни, наредъ съ другитѣ фактори.

Художествени особености на народния епосъ.

Обективность. Миналото, като заветъ на прадѣдитѣ, е важно и свето. Народниятъ поетъ гледа на него презъ очитѣ на колектива, затова се стреми да го предаде вѣрно и точно. Той се чувствува като органъ на цѣлото. Отсетне тази обективность се пренесла и върху случки изъ бита.

Чудесното, фантастичното, таинственото не прѣчи на обективността, — въ него се отразява народниятъ мирогледъ (наивенъ реализъмъ).

Епическо настроение. Основното настроение е относително спокойно (съзерцателно). Поетътъ съзнава, че предава значителното и характерното. Епическото настроение се проявява различно:

1. Пѣвецътъ изразява общата почуда, удивление отъ силата на героя и неговитѣ подвизи („Ой те тебе, Боже, мили Боже... Дека ке се чудо нагледаме“). Затова тонътъ е повишенъ, мажоренъ.

2. Отъ разказа лъха старинность, благоговѣние къмъ миналото („Имало едно време“).

3. Пѣвецътъ влага чувство на вѣчность, монументалность въ изложението: образитѣ се откройватъ, като изваяни — живо и пластично.

Картинность. Повествованието за миналото се отличава съ необикновена картинность. Тя се постига: 1) съ живописна нагледность; особено внимание се обръща на външната-чисто сѣтивна страна—„ухото се обръща въ око“; 2. изложението е пълно съ подробности. Пое, тъй се стреми „да изчерпи действителностьта“, като не пропуска нито една черта, за да не накърни светостьта на миналото. Подробноститѣ задоволяватъ наивното любопитство на първобитната душа.

Наивность и трогателность. На стремежа да се изобрази действителностьта такава, каквато всички си я представяли, и да се възбуди съчувствие къмъ героитѣ, се дължатъ наивностьта и трогателностьта на повествованието. За незначителни образи и случки се разказва подробно и съ повишенъ тонъ (коня на Крали Марко, сабята му, боздугана и пр.). Тази наивна идеализация придава идиличенъ характеръ на народния епосъ. Трогателно е, когато обикновени прояви (завистъ, злоба, гордость) се разкриватъ въ връзка съ идеята за вѣчностьта: Крали Марко изгубва силата си поради гордость, а животътъ продължава да тече както преди.

Начинъ на изображение. Похватитѣ на изложение и изображение сж прости, еднообразни, типични. Пѣвецътъ разработва фабулата, безъ да се отклонява отъ традицията, която му дава схема, изобразителни похвати: начало на разказа („Де се е чуло видѣло“, „Имала мама, имала“,) положения, разговори, характеристики. Характеризирането на лицата е доста слабо. Действията на лицата зависятъ не отъ характеритѣ имъ, а отъ сили, извънъ тѣхъ (божества, вещици, самодиви). Душевнитѣ състояния, особено афектитѣ,

почти не се разкриватъ или се предаватъ чрезъ физиологичнитѣ прояви на лицата („Марко и Вида самовила“), чувството се посочва само. Темпото на разказа се води стегнато, драматично. Развитието на фабулата е бързо, стремително, понѣкога безъ преходи между отдѣлнитѣ моменти. Затова изложението е пълно съ движение.

Стилни срѣдства. Картинността се дължи не само на яркото и подробно изображение на лицата и събитията, но и на изобилнитѣ стилни срѣдства. Особено внушителни сж постояннитѣ епитети, които отразяватъ трайното, основното качество на предмета или лицето. Затова често противоречатъ на характеризиранитѣ явления („Да наточа моя остра сабя“, „Черни карагрошове“). Поетътъ се стреми да изобрази действието, а мотивировката му остава на задно мѣсто. Сравнението е просто, широко (описателно) или отрицателно. То е нагледно, зрително. Олицетворението е най-честъ похватъ на стила: то изразява първоначалната близость на човѣка до природата. Метафората оживява предметитѣ и хората. Сложното обращение дава епиченъ, разлѣтъ тонъ на изложението („Мале, мила мале“), засилва интимностьта. Повторението забавя разказа, подчертава нѣкои особености. Преувеличението засилва наивно-реалистичното отношение къмъ свѣта (у Крали Марка: крака — солунски дирeци: очи като две паници, подъ копитата на коня оставатъ кладенци).

Епопея.

Възникване на епопеята. Епопеята е завършекъ на дълго поетическо развитие у народа. — Поемитѣ за събития и лица (падането на Троя, убийството на Зигфрида, смъртьта на Ролана; Ахилъ, Крали Марко) се осложняватъ съ нови пѣсни, пълни съ измислици. Така старото и новото се групиратъ въ цикли, които обхващатъ многостранно живота на героя и даватъ по-широка рамка на събитията (отвличането на Елена — поводъ за Троянската война, скитанията на Одисея и изпитанията на жена му, любовьта на Брунхилда къмъ Зигфрида и женитбата на последния за Кримхилда). Тъй осложненията и групиранъ около една личность материалъ се свързва съ спомена за важенъ историченъ моментъ (Троянската война, преселението на народитѣ, борбата между християни и мохамедани). Нѣкой народенъ поетъ сглобява цикситѣ въ органическо цѣло, като изглажда противоречията, внася връзка между отдѣлнитѣ моменти, допълня нѣкои мѣста. Така възниква епопеята[1].

Илиада. На европейска почва начало на епопеята представятъ „Илиада“ и „Одисея“, оформени къмъ IX в. пр. Хр. „Илиада“ е сглобена отъ редица сюжети: отвличането на Елена отъ Париса (преобразуване на мита за отвличане на слънцето отъ тъмнитѣ сили) и походътъ противъ Троя, отнемане пленницата на Ахила — и гнѣвниятъ му отказъ отъ участие въ войната, смъртьта на Патрокла и Хектора и т. н. Около темата за това събитие се групирали цикловитѣ поеми за герои на отдѣлнитѣ племена.—„Илиада“ е героична епопея (сражения, двуборства, наранявания, во-

[1] Финскиятъ ученъ Ленрутъ така съставилъ епопеята „Калевала“ въ 1835 г. Само 6% отъ епопеята е негово дѣло.

енни погребения, примирие, животътъ въ обсадения градъ). Героитѣ сж предимно хора на войната. Ахилъ олицетворява възвишения героизъмъ, жаждата за бойна слава. Хекторъ е човѣкъ на дълга къмъ отечеството, готовъ да се пожертвува за него. Агамемнонъ е носитель на егоистичното начало, което не зачита правата и заслугитѣ на другитѣ. Одисей е практиченъ воинъ. Терситъ е раздорникъ, чуждъ на дългъ и родолюбие. Несторъ е военниятъ ораторъ, философъ на събитията и примиритель. Андромаха въплощава съпружеското и майчино чувство. „Илиада“ е съвършена епична творба.

Одисея се състои отъ следнитѣ главни мотиви: приключенията на Одисея; борбата на Пенелопа съ женихитѣ; Телемахъ търси баща си; избиването на женихитѣ. „Одисея“ изобразява всѣкидневието, идеализирано чрезъ страстния копнежъ на героя за тихия семенъ кжтъ. И тука сж дадени вѣчни типове: Одисей — изследвачъ и практиченъ духъ; Пенелопа — вѣрна жена; Евмей — преданъ слуга; Алкиной — идеаленъ владѣтель; Навзикая — моминска невинность. „Одисея“ разкрива прелеститѣ на мирния животъ: поминъкъ, спортни игри, семейно щастие.

Епопеитѣ на Омира сж рѣдки паметници на поезията. Тѣ отразяватъ материалната и духовна култура на гърцитѣ въ далечната старина: поминъкъ, битъ, общественость, религия, нрави, изкуство. Огромни по размѣръ (15,500 и 12,000 стиха), тѣ се отличаватъ съ неувѣхваща свежесть и хубость.

Пѣсень за Ролана. Тази френска епопея е съставена въ XI в. За тема служи поражението на ариергарда на Карла Велики въ 778 г. (по-право борбата между християнство и мохамеданство). По характеръ е строго военна — засѣга военния битъ на феодалното общество. Не се отличава съ особени поетически достоинства.

Пѣсень за Нибелунгитѣ. Съставена е въ XIII в. Състои се отъ две части: убийството на Зигфридъ и отмъщението на Кримхилда за него. Въ основата ѝ лежи богато развита интрига за съперничество на жени. Темата ѝ се отнася до преселението на народитѣ. Епопеята обгръща героичнитѣ и битови страни на рицарството.

Особености на епопеята.

Тема на епопеята е важно събитие въ човѣшкия или животинския свѣтъ (война между хора и животни, преселение на народитѣ, възвръщане въ родината следъ дълго отсжтствие, борба между християнството и мохамеданството). Тази значителность на темата превръща епопеята въ колективна творба на единъ народъ или епоха.

Съдържанието на епопеята е твърде сложно. Тя отразява или героичния периодъ въ живота на народа, или епоха на стопански и културенъ разцвѣтъ. Войната, като естествено състояние на първобитното общество, е върховно напрежение на народнитѣ сили и умъ. Изображението на героичното съставя особено важна задача на поетитѣ циклици—необикновена физическа сила или храбрость на героя или рицаря, бойни прояви и подвизи. Въ основата на изображението лежи битътъ—поминъкъ, моралъ, нрави, домакинска работа, спортни игри, погребения, изобщо — материалната и духовната култура. Битътъ е застжпенъ и въ героичната епопея. Обикновено се разкрива патриархаленъ редъ на живота — у аристокрацията и народа. Основното чувство, което движи героитѣ, е патриотизмътъ — борба за родъ и родина: Ахилъ прославя родината съ своитѣ подвизи; Патрокълъ, Хекторъ и Роланъ умиратъ за нея; Одисей жадува да стигне въ родната земя — „слънчевата Итака“.

Човѣшкото въ епопеята. Въ старинитѣ общества изпъква властьта на аристокрацията. Вождове, князе, царе, рицари сж главни герои на епопеята. Тѣхнитѣ прояви лежатъ въ центъра на

действието. Това налага особенъ отпечатъкъ върху епопеята, която, въ известенъ смисълъ, е величание на аристокрацията. Наредъ съ нея, обаче, се явяватъ и представители на народа (Терситъ, Евмей, дойката на Одисея и пр.). И аристократи, и народъ сж обрисувани откъмъ тѣхната човѣчность (любовь, ревность, злоба, отмъщение и привързаность).

Отношение къмъ действителността, На епопеята, като най-високъ видъ на народния епосъ, е присжщо преувеличението и свободното отношение къмъ действителността. Лицата сж представени въ духа на героичната идеализация. Ахилъ е извънредно храбъръ, силенъ и ловъкъ. Хекторъ е необикновено възвишенъ въ своя патриотизъмъ. Одисей е хитроуменъ и изобретателенъ. Рогътъ на Ролана се чува на хиляди километри, мечътъ му Дюрандалъ сѣче скали.—На сжщата прѣкомѣрна идеализация сж подложени и най-обикновенитѣ явления: пералнитѣ на Троя, приготвяне на вечерята, щита на Ахила и пр. — Фантастичното, невѣроятното, чудесното, жестокото заема широко мѣсто въ епопеята, която е продуктъ на наивно-първобитно творчество. Необузданата идеализация и вѣрата въ свръхестественото подхранватъ фантазията на народния пѣвецъ, който съ неизчерпаема подробность и увлѣчение разказва за меча на Ролана, за шапката—невидимка на Зигфрида, за облака, който закрива Париса отъ Менелая, за говора на животнитѣ. Въ развоя на действието се вплита повече или по-малко богата митология: богове, чудовища (драконъ, циклопъ), нимфи, самодиви, змейове и пр. — Епическиятъ поетъ не се държи точно о събитията, имената и героитѣ. Съ удивителна свобода той смѣсва далечни епохи и култури (езическа старина, преселение на народитѣ и животътъ на галантното рицарство въ „Пѣсень за

Нибелунгитѣ“). Измисля нови лица и случки, промѣня имената, преобразява събитията (пораженията на Карловия ариергардъ отъ сарацинитѣ вмѣсто отъ баскитѣ — християни).

Обработка на темата. Епичната широта и сложность на темата се изразява въ паралелнитѣ интриги и контрастни сцени (приключенията на Одисея и борбата на Пенелопа съ женихитѣ, Телемахъ по диритѣ на баща си; военениъ битъ и миренъ животъ; бедствията на Одисея и разхищението на женихитѣ). Разказътъ се води стегнато, драматично. Отдѣлнитѣ епизоди сж ясно разчленени като малки драми: семейна драма, драма на честолюбие, на измѣна, на предателство, на отмъщение. Действието се развива естествено. Постжпкитѣ на героитѣ сж мотивирани двойно. Разгнѣвениятъ Ахилъ посѣга да извади мечъ, но Атина го възспира: у него заговорва разумътъ (двойна или небесна мотивировка). Разказътъ е подробенъ, увлѣкателенъ и картиненъ, като се размѣсватъ описанието, повествованието и диалогътъ. Живость на разказа придаватъ изобилнитѣ епизоди, разговоритѣ, речитѣ (у Омира) и особено душевната борба и напрегнати положения. Темпото е бавно, спокойно: редятъ се описания, повторения, подробни сравнения, лирични излияния. Лицата изпъкватъ чрезъ прѣка и косвена характеристика. Описанията сж кратки, естествени и прости. Описва се чрезъ разказъ. Природата е одухотворена.

Възвишенъ стилъ. На важното и значително съдържание отговаря възвишениятъ стилъ. Старината се рисува съ нескриванъ възторгъ, миналото се величае съ подигнатъ тържественъ тонъ. Това налага стихотворна речь. Стилътъ се отличава съ богата картинность: изобразеното е отчетли-

во, нагледно, ярко. Движенията и преживяванията на лицата се предават чрез картини. У Омира стилнитѣ похвати разкриватъ живописната страна на предметитѣ и образитѣ, (постоянни, сложни и богати епитети). Сравненията сж съдържателни, картинни драми, ярки и ефектни, взети изъ природата и народния битъ. Епичнитѣ повторения и типичнитѣ мѣста правятъ израза тържественъ и внушителенъ. Стилътъ отговаря на повишеното, мажорно настроение на епопеята.

ЛИЧЕНЪ ЕПОСЪ

Лична поема.

Видове поеми. Личниятъ стихотворенъ епосъ се развива въ две посоки: идеалистична и реалистична. Поемата и баладата се явяватъ продължение на народния героиченъ епосъ, а романътъ, повестьта и разказътъ образуватъ реалистичния епосъ. По тема поемата бива: историко-героична, религиозна, морална и животинска—тѣ сж обработени по образеца на „Илиада“ и „Одисея“; затова нѣкои ги наричатъ лъжекласични.

Къмъ историко-героичната поема спадатъ: „Енеида“, отъ Вергилий, „Освободениятъ Ерусалимъ“ (1563—73) отъ Тасо (1544—95), „Лузиади“ (1553—71) отъ Камоенсъ (1525—79), „Хенриада“ (1723) отъ Волтеръ (1694—1778), „Росиада“ (1779) отъ Херасковъ, „Кървава пѣсень“ (1891—1912), Панъ Тадеушъ“ (1834) отъ Мицкевичъ (1799—1855) Къмъ религиозната поема спадатъ: „Божествена комедия“ (1307—11) отъ Данте (1265-1321), „Изгубениятъ рай“ (1665) отъ Милтона (1608—1674), „Месиада“ (1748—1773) отъ Клопщокъ (1724—1803). Къмъ идиличната поема спада: „Херманъ и Доротея“ (1797) отъ Гете. „Райнеке—лисицата“ отъ Гете е животинска поема.

Особености. Личната поема е близка на епопеята съ редъ особености. Темата е важно общонародно, държавно или религиозно събитие („Кървава пѣсень“, „Изгубениятъ рай“). Въ много поеми авторътъ се обръща къмъ музитѣ и казва, че пѣе, а всжщность пише. Въ повечето случаи лицата сж отъ висшитѣ слоеве на обществото и се изобразяватъ съ похватитѣ на Омира. Митологията, чудесното и фантастичното сж застжпени понѣкога широко. Обикновено поемитѣ се дѣлятъ на 12—24 пѣсни („Херманъ и Доротея“ и „Кървава пѣсень“ — въ 9 пѣсни).

Тѣзи признаци сближаватъ външно личната поема съ епопеята. Разликитѣ между тѣхъ сж чувствителни. Широко тържествената епична форма и патосъ не всѣкога отговарятъ на темата. Отразени сж по-висока материална и духовна култура, нови чувства и идеи. Характеритѣ сж разработени по-дълбоко, душевнитѣ преживявания сж сложни и значителни, а постжпкитѣ се мотивиратъ отъ характеритѣ. Личността на поета налага отсѣнка на субективность. Разказътъ се води по-драматично, съ осложнена композиция. Националниятъ елементъ се проявява по-съзнателно. Въ сюжетната постройка намираме единство, органична спойка на частитѣ и последовность въ развоя на действието. Личната поема е по-стройна и по-завършена отъ епопеята. Въ формата (размѣръ, строфи, рими, стилъ) е по-свободна, индивидуализирана и изискана.

Енеида.

„Енеида“ е творение на Вергилия (70-19 пр. Хр.), най-великия римски поетъ презъ времето на Августа. Поемата има двойна тема: приключенията и борбитѣ на Енея за основаване на Римъ и историята на римската държава. Първата тема е разработена подробно, а втората—въ форма на предсказания и поличби. Вергилий не използува само троянската легенда — „Ще царува надъ всички троянци, а сжщо и децата, които ще произлѣзатъ отъ Енея“ („Илиада“ XX. п.), а я свързва умѣло съ римската, както

и съ преданието за произхода на Августа отъ Енеевия синъ Асканий (Юлъ).

Подражавайки външно на Омира, той дава римски духъ на творбата си и поетически осѫществява идеята за прослава на родината и монарха. Първитѣ шесть пѣсни ни напомнятъ „Одисея", вторитѣ шесть — „Илиада". Ала основниятъ планъ на поемата и разработката ѝ разкриватъ самобитната творческа сила на поета.

Римъ е центъръ на поемата, затова нѣкои критици я наричатъ „Подвизитѣ на римския народъ". Вергилий не е възпѣлъ само Римъ, а цѣла Италия. Римската сѫщность е отразена правдоподобно и дълбоко. Облѣкло, нрави, вѣрвания, битъ сѫ предадени художествено. Подчертана е простотата въ живота на римлянина. Римлянитѣ сѫ обрисувани като владѣтеленъ народъ. „Ти, римлянино, знай да управлявашъ народитѣ; нека твоето изкуство бѫде да диктувашъ закони, да прощавашъ подчиненитѣ народи и да смирявашъ буйнитѣ и високомѣрнитѣ" (VI п.). Дори боговетѣ сѫ дадени като носители на сурова и строга дисциплина. Тѣ сѫ по-съвършени отъ хората, по-рѣдко имъ се явяватъ, водятъ поблагородна борба. Патриотизмътъ е дълбоко съзнателенъ. Еней е представенъ и като pater Aeneas (символъ на семейството) и като Aeneas pius (въплощение на най-високитѣ добродетели). Основенъ недостатъкъ на поемата е липсата на героиченъ елементъ: Еней е благочестивъ и действува по внушение на боговетѣ.

Подражателностьта на „Енеида" личи отъ редъ епизоди: Дидона — Килипсо, погребални игри въ честь на Патрокла и Анхиза, слизане въ ада на Одисея и Енея, изковане щита на Ахила и Енея, единоборство, участие на богове въ боевете и др.

Изкуството на Вергилия се проявява въ сложната му композиция — разказъ въ разказъ, поличби, предчувствия, сънища и предсказания, странични епизоди. Съ последнитѣ четири похвати той рисува цѣлата история на Римъ и вещае бѫдещето му. Дава великолепно обработени моменти: смъртьта на Лаокоона, гибельта на Троя, любовьта на Дидона, трогателната дружба на Низа и Евриала. Вергилий разкрива душевния животъ на героитѣ. Римски духъ вѣе и въ езика на „Енеида" — езикъ ясенъ и точенъ. Стихътъ е плавенъ и мелодиченъ, звучи енергично и мѫжествено.

„Енеида" била справедливо оценена на времето. Вергилий билъ нареченъ „Омиръ на римския народъ". Презъ срѣднитѣ вѣкове тя е тачена наравно съ християнската поезия, а отъ възраждането насамъ служи като образецъ за подражание.

Божествена комедия.

Гениалната поема на Данте (1265 — 1321) „Божествена комедия" (1307 — 11) — е най-значителното поетическо дѣло на срѣдновѣковието. Като истинска енциклопедия, тя отразява борбитѣ между черковна и свѣтска власть, гражданскитѣ междуособици и партийни борби въ Италия презъ XIII — XIV в., философията на срѣдновѣковието, новитѣ насоки на живота и мисъльта, най-сетне необикновената личность на Данте.

Темата на „Божествена комедия" е фантастичното пѫтуване на Данте въ задгробния свѣтъ (букваленъ смисълъ) и възраждането на човѣшката душа (алегориченъ смисълъ). Задгробниятъ животъ твърде много вълнувалъ срѣдновѣковното общество. Данте използувалъ тогавашнитѣ представи, както и слизането на Одисея и Енея въ ада, а сѫщо и християнскитѣ легенди и апокрифи[1]. Богатото съдържание се предава чрезъ символи и алегории. Заблуденъ срѣдъ тъменъ лесъ (земния животъ), Данте (човѣкътъ изобщо) срѣща три звѣра (пантера, лъвъ, вълк-

[1] У насъ такъвъ мо́тивъ е разработенъ въ апокрифа „Ходенето на св. Богородица по мѫкитѣ".

чица), символи на главнитѣ пороци — леконравието, властолюбието, хишничеството. Тѣ му запрѣчватъ пѫтя къмъ озарения връхъ на могилата (нравствено-религиозното съвършенство). Пороцитѣ могатъ да бѫдатъ обуздани отъ разума (Вергилий), но пълно просвѣтление на душата и постигането на божията благодать е възможно чрезъ вѣрата, богословието (Беатриче).

Духовното възвисяване на човѣка минава презъ физическитѣ страдания (ада) и разкаянието (чистилището)къмъ висшето блаженство (рая). Като великъ психологъ, Данте разкрива отрицателната роля на чувството и страстьта, когато помрачаватъ разума и насочватъ волята на погрѣшенъ пѫть.

Поемата на Данте е не само сатира противъ нравственото разтление, но и политическа сатира. Образитѣ на Константина Велики, Юстинияна, Фарината, Руджиери, Уголино, Николай III, непостоянството на Флоренция, вѣроломството на Пистоя сѫ блѣскава илюстрация на жестокитѣ борби между папи и императори за политическо надмощие. Идеята на Данте за единна монархическа Италия („Римската империя“) е прокарана изцѣло въ поемата.

Освенъ религиознитѣ, политически, психологични и морални елементи, Данте разкрива многостранно срѣдновѣковната схоластична мѫдрость. Така поемата му е високо поетиченъ научень трактатъ, съ дидактиченъ духъ.

Личностьта на Данте се проявява съ своитѣ симпатии и антипатии, критицизъмъ и субективность. Въ негово лице виждаме предвестникъ на възраждането. Той презира равнодушнитѣ къмъ обществения животъ, благоговѣе предъ античната култура (използува античната митология, поставя Омира и пр. въ преддверието на ада), тачи личностьта, осѫжда папството, зачита любовьта, проявява хуманность. Съ отражението на срѣдновѣковието и прокарването

на новитѣ схващания Данте проявява известна двойственость.

Художествената сила на Данте се проявява въ сложната композиция на поемата и нейната съвършена обработка. Поемата е безфабулна. Основенъ мотивъ е странствуването му въ задгробния миръ. Изложението е първолично: поетиченъ дневникъ на срещи, разговори, преживявания, спомени, чути разкази. Чрезъ градация Данте рисува постепенно стѣсняващитѣ се и все по-мрачни кръгове на ада — споредъ степеньта на грѣха, последовно разширяващитѣ се и просвѣтляващи кръгове на чистилището, издигането въ сферитѣ на рая. Картинитѣ на ада сѫ реалистично — натуралистични, образитѣ въ рая сѫ безплътно-нѣжни. Изложението си Данте оживява съ диалози, лирични излияния, разказъ въ разказъ. Разнообразниятъ материалъ е разпредѣленъ математически точно и предаденъ въ терцини съ женски рими.

Кървава пѣсень.

Най-сполучливъ опитъ за българска национална поема представя Кървава пѣсень отъ П. П. Славейковъ (1866–1912). Състои се отъ 9 пѣсни, прологъ и епилогъ. Сюжетътъ е взетъ отъ нашето близко минало. Въ центъра на поемата стои народното възстание презъ 1876 год., но обхваща цѣлата ни исторична епопея: започва съ подготовката на възстанието, следи избухването и потушаването му, и завършва съ боя на Шипка.

Недавното минало буди у поета свещенъ възторгъ: то не е само време на робско тегло, но и на буенъ устремъ къмъ свобода и култура.

Действието става въ Каменградъ. Въ комитетското заседание избухва разпра, кому да се повѣри народното дѣло.

Младенъ — главниятъ герой — поддържа, че народътъ самъ трѣбва да решава своитѣ сѫдбини, а Войводата иска пълномощие да ржководи и прогласи възстанието. Народниятъ съборъ, станалъ на Оборище, повѣрява общото дѣло въ ржцетѣ на Войводата. Духоветѣ сѫ възбудени — една идея

вълнува всички („Съборъ на Св. Петка“). Огорченъ, Младенъ се оттегля отъ движението, но, когато започва „кървавата пѣсень“, той застава въ първитѣ редове. Настжпва Великиятъ день. При общия възторгъ, враждуващитѣ братя се помиряватъ. Втория день се осветява знамето; следъ пламенното слово на попъ Матея „за България“, всички полагатъ клетва да се биятъ за „свобода или смъртъ“. На третия день започватъ изпитанията. Възстаницитѣ се биятъ храбро и даватъ свидни жертви; борбата се изостря и ожесточава. Нѣколко пжти тѣ отбиватъ неприятелския пристжпъ, ала какво може да извърши тѣхниятъ героизъмъ и себеотрицание срещу безбройната вража сила? Развръзката е трагична. Турскитѣ войски и башибозуци навлизатъ въ града и почватъ кървави ужаси, сѣчь, грабежи и пожарища. Последнитѣ защитници на Каменградъ сж разпръснати, но у тѣхъ не угасва заветната идея. При първата весть, че руситѣ приближаватъ, тѣ летятъ на Шипка, да умратъ за свободата. Поемата завършва съ героичната смъртъ за Младена — тъкмо въ момента, когато изгрѣва зората на нашето освобождение.

Тъй, съ безброй скжпи жертви, се изкупва свободата на Родината.

Въ широка епическа рамка П. П. Славейковъ е смогналъ да разкрие типичнитѣ прояви на българския националенъ духъ и животъ. Въ образа на Младена се рисува подвигътъ на цѣлъ народъ въ вѣковната борба за освобождение. Дейцитѣ се рисуватъ като типични представители на своето време: просвѣтители и революционери, всички сж еднакво преданни на народното дѣло. Демократъ по душа, Младенъ е спокоенъ и разсждливъ; вземе ли решение, той действува смѣло и методично. Войводата е съ буенъ нравъ: централистъ, той вѣрва въ дѣлото и проявява желѣзенъ характеръ. Съ богатъ жизненъ опитъ и прозрение се отличава Дивисилъ: твърде книженъ е словоохотливиятъ каменградски лѣтописецъ Белина (учитель). Песимизмътъ на Мждрителя се разбива въ твърдата воля на народа да разкжса робскитѣ окови. Особено интересна е своеобразната фигура на попъ Матея: бъбривъ и разпаленъ, въ едната ржка държи кръстъ, а въ другата — мечъ. Пъстра галерия отъ народни типове се разкрива на събора. Не е забравенъ и образътъ на българката: скромна и трудолюбива, отъ нея лъха свежесть и очарование. За жалость, само загатнатъ е оставенъ прелестниятъ образъ на българската мома въ лицето на Вела.

Твърде живо и реалистично се изобразява робската неволя, на чийто фонъ изпъкватъ Панагюрище, Батакъ и Шипка. Редомъ съ това се разкриватъ характерни картини изъ народния битъ: вечерна картина (на улицата), кжщна наредба, сборъ, народни носии, гощавки. Особено живописно сж дадени годишнитѣ времена въ свръзка съ живота на полския труженикъ: цвѣтна пролѣть, жетва, гроздоберъ, весели зимни дни. Интересътъ къмъ миналото личи въ историческитѣ картини за Асена, Симеона и Крума.

Засѣгатъ се и народнитѣ вѣрвания и легенди. Тилилейскитѣ усои, въ които обитава Огнянъ-змей, се рисуватъ въ духа и съ срѣдствата на народното творчество: тонътъ е мраченъ и таинственъ — въ пълна хармония съ великото дѣло, което се твори на събора въ Оборище. Съ необикновена сила се предава поезията на Балкана. Живъ свидетель на робска мжка и геронична борба, той въплощава най-възвишенитѣ блѣнове на българския народъ.

Като историко-героична поема, „Кървава пѣсень“ притежава несъмнени художествени достоинства. Съ добре замислена идея и композиция, тя често се издига до омировска техника (свада на Младена и Войводата, описание на българската кжща, живописни сравнения). Образцова лирика представятъ вдъхновенитѣ пѣсни за Балкана и Оборище. Поетическиятъ речникъ е извънредно богатъ — въ тази область Славейковъ се явява като истински творецъ на литературния ни езикъ.

Въпрѣки известни недостатъци: еднообразие въ изобразителнитѣ срѣдства, подробни описания и склонность къмъ разсжждения, които понѣкога правятъ стила доста тежъкъ, по своята всеобхватность и самобитность „Кървава пѣ-

сень“ справедливо се цени като най-значително дѣло на българското художествено творчество.

Нашата поезия познава още нѣколко ценни поеми на теми изъ войнитѣ за обединение. Ст. Чилингировъ — (1881) изобрази селския битъ у насъ въ връзка съ Балканската война — „Пѣсень за селяка“ (1914), К. Христовъ (1875) „Чеда на Балкана“ (1928—30, 34), Ем. п. Димитровъ (1887) — „Златни ниви и бойни полета“ (1929).

Херманъ и Доротея.

Идилиитѣ на Теокритъ.

Идилията е противоположна на поемата. Тя идеализира всѣкидневието въ неговата ограниченость и така ни позволява да откриемъ въ него вѣчното, общочовѣшкото; съ това тя се доближава до епопеята. Идилията изобразява тихъ, простъ, уравновесенъ животъ, като контрастъ на градския шумъ, рисува наивния мирогледъ на човѣка, чиито чувства и мисли сж първични, елементарни, но непосрѣдствени, цѣлостни и силни. Идилията е бедна откъмъ случки, та поетътъ се спира повече върху обстановката и природата. Лицата сж доволни отъ живота си и не се домогватъ до нови идеали и другъ животъ.

Идиличниятъ елементъ е застжпенъ още въ „Илиада“ и „Одисея“, „Енеида“, а у насъ въ „Подъ игото“, „Изворътъ на Бѣлоногата“, „Грамада“, „Разказъ за Дѣдовата Славчова унука“, „Кумова слама“, „Земя“, „Жетварьтъ“.

Създатель на идилията като самостоенъ видъ е Теокритъ (р. 315 г. пр. Хр.). Действието на неговитѣ идилии става на полето, край рѣката, на морския брѣгъ („Рибари“), на улицата („Сиракузянки“), въ интимната семейна срѣда. Идилиитѣ му сж богати съ поетични картини изъ природата.

Херманъ и Доротея

Гете създава идилия, която по съдържание и похватъ напомня епопеята — „Херманъ и Доротея“ (1797). Въ деветь пѣсни той разказва за любовьта на Хермана и Доротея, породена отъ една случайность. Действието се развива просто, естествено, съ мила интрига (мотивътъ за слугуването на Доротея), въ неподвижната обстановка на малкото нѣмско градче, като контрастъ на бурята, подигната отъ френската революция — Разказътъ тече непринудено, сякашъ липсва измислица. Изложението е бедно откъмъ случки, състои се отъ редица описания, дълги разговори (на аптекаря, бащата и свещеника, къмъ които се присъединява майката). — Херманъ е цѣломждренъ, сдържанъ юноша, срамежливъ послушенъ синъ. Доротея е спретната, добра домакиня, съ милостиво сърдце, смѣла и калена въ живота. Наредъ съ битовия и националенъ елементъ изпъква художествената хубость на поемата: живописно изобразяване и идилична идеализация, задържане вниманието върху подробности, общочовѣшкото. Разказва се бавно и подробно, съ стилъ въ Омировски духъ. Идилията ни внушава редъ идеи: щастието на спокойния земедѣлски трудъ, свободното развитие на личностьта, прелеститѣ на семейния животъ.

Лироепическа поема.

Особености.

Преломътъ, извършенъ отъ романтизма, направилъ невъзможна повече тежката лична поема. Историята, животътъ, природата се подчинили на индивидуализма, получили субективна оценка. Интереситѣ минали къмъ живота на отдѣлната личность. Така се създала лироепичната поема, т. н. поема на личностьта. Най-видниятъ представитель на лироепическата поема е голѣмиятъ английски поетъ Байронъ (1788—1824). Затова тая нова поема е наречена байроническа („Чайлдъ Харолдъ“, „Донъ Жуанъ“, „Манфредъ“).

Сравнително епопеята и личната поема, лироепическата има следнитѣ особености.

Вмѣсто величествена тема, която отразява цѣлокупния животъ на народа, темата на лирическата поема е значителна или съдържа известна значителность. Обсегътъ ѝ, обаче, е ограниченъ въ кржга на живота на една личность. Затова пъкъ тази поема има по-богатъ изворъ отъ теми, тъй като не търси грандиозни, исторически лица и събития. Епопеята и личната поема рисуватъ величественото въ събитието. Лирическата поема внушава на читателя значителното въ личността на героя. Тя често разкрива лична история (Чайлдъ Харолдъ, Донъ Жуанъ). Въ епопеята и личната поема личността е предимно орждие (на сждбата напр.), въ лиричната поема тя е творецъ на събитието. Тукъ героитѣ изпъкватъ като ярко очертани индивидуалности, а понѣкога и като индивидуалисти. Лицата въ новата поема се идеализиратъ откъмъ тѣхната индивдуалистична страна — дълбоко чувство и силна воля. Макаръ да се издигатъ надъ общото равнище, тѣ сж дадени като човѣци. Героятъ на епопеята се идеализира като носитель на огромна физическа сила и въплощение на общи чувства и стремежи. Личната поема е рѣзко субективна. Поетътъ не крие своето отношение къмъ героя, понѣкога се слива съ него. Оттукъ произтича лиризмътъ въ изложението — тонъ, излияния, размисли и пр.

Лироепичната поема е по-кратка отъ епопеята. Тя засѣга само най-характернитѣ моменти, предимно ония, които сж изпълнени съ драматизъмъ. Затова често използува диалога („Полтава“—Ал. С. — Пушкинъ) или пъкъ е въ драматическа форма („Манфредъ“). Лиричниятъ характеръ на поемата опредѣля и външната ѝ форма: тя е въ стихове, които се отличаватъ съ по-голѣма живость и разнообразие. Много мѣста звучатъ като най-чиста лирика.

Лироепичната поема има голѣмо общокултурно и литературно значение: 1) тя буди интересъ къмъ живота на силната и оригинална личность; 2) съ психологичното вдълбочаване подготвя почва за развитие на съвременния романъ.

Байроническа поема. Джонъ Байронъ[1] е най-видниятъ представитель на свѣтовната скрѣбь, —изразъ на тжгуващата личность поради неуредбата на свѣта. Въ своитѣ поеми той противопоставя личността на обществото.

Личността се откжсва отъ цѣлото, бори се съ него въ името на свободата (Чайлдъ Харолдъ), на висшето познание (Манфредъ). Героятъ е необикновена натура: съ силна, упорита воля за борба, титаническа енергия, мжжество и умъ. — Това богатство на душата не може да намѣри приложение въ ограничения и еднообразенъ животъ, и героятъ изпада въ разочарование (Чайлдъ Харолдъ) или се опълчва противъ цѣлото (Чайлдъ Харолдъ, Манфредъ). Основно чувство на байроническия герой е голѣмата любовь къмъ нѣкого (Байронъ къмъ дъщеря си Ада въ „Чайлдъ Харолдъ“, Манфредъ къмъ Астарта). Чрезъ дълбочината на любовьта поетътъ изяснява усамотеността на героя извънъ обществото и опълчването му срещу него. Героятъ живѣе съ дълбока любовь къмъ природата. Тя му е вжтрешно близка, въ нея той не се чувствува самотенъ, — тя го свързва съ живота.

Чайлдъ Харолдъ. Типична байроническа поема, „Чайлдъ Харолдъ“ (1812—18) изобразява странствуванията на героя въ южна, източна и срѣдна Европа: Испания и Португалия (I. п.)

[1] Байронъ рисува въ поемитѣ си или тжгуващи личности (Чайлдъ Харолдъ) или силни, трагични личности, който гордо понасятъ страданията си (Манфредъ).

Гърция и Албания (II. п.), Рейнската долина и Френска Швейцария (III. п.), Италия (IV. п.). Поемата е безфабулна. Разочарованиятъ герой освежава душата си съ нови и силни преживявания. Обстановката, природнитѣ картини, мѣстата, свързани съ исторически събития, събуждатъ у него чувства, спомени и размисли, които поетътъ предава често и като свои.

Поемата е богата съ описания на природата и бита—възторгъ отъ китнитѣ плодородни мѣста на Испания, Португалия и Рейнската долина, успокоение и възраждане въ природата, опиянение отъ величието на Алпитѣ и приказната красота на Флоренция. Стегнато и живо е описанието на бита, особено на суровия и простъ животъ на албанцитѣ. Героятъ изпитва самотность, която прониква цѣлата поема. Той ненавижда обществото, традицията и се чувствува най-добре срѣдъ природата.

Въ втората часть на поемата самотностьта се прелива въ меланхолия. Всичко въ природата и живота напомня на героя за мжка и борба, които му се виждатъ безсмислени. Споменитѣ за рицарското величие, за победитѣ на Наполеона, за разцвѣта на Гърция, за гражданскитѣ борби въ Римъ, любовьта, славата — цѣлата история, която той идеализира, засилватъ още повече песимистичното му съзнание за жалката участь и нищожество на всичко. Това е основа на мировата му скръбь. Изходъ отъ тия безотрадни настроения и размисли поетътъ намира въ любовьта, въ свободата и въ природата. Като гледа поробенитѣ народи (испанци и гърци) и свободолюбивитѣ албанци, той величае свободата:

Защо, защо въ страна свободна
народъ свободенъ не живѣй?

Или:

Испански синове, станете!
Съ оржжие въ ржка — напредъ!
На родний зовъ се притечете:
не е за рицаритѣ гнетъ!

Като космополитиченъ поетъ, Байронъ признава свободата за най-здрава основа на човѣщина и развитие:

Но все си жива ти, свободо!
Макаръ и скжсанъ твоя стягъ,
Светиня той е за народа.

Освенъ елегичния тонъ въ излиянията и размислитѣ, поемата е богата и съ сатириченъ елементъ. Байронъ осмива човѣшката суета, преходностьта на всичко земно, малодушието на гърцитѣ и пр.

Мировата скръбь е намѣрила своето най-дълбоко изражение въ драматичната поема „Манфредъ“. Героятъ е представитель на песимизма, редомъ съ Хамлета и Фауста. Той е безнадеждно разочарованъ отъ науката и живота, напраздно моли духоветѣ да му дадатъ забрава и търси спасение само въ смъртьта.

Байронизмътъ въ Русия. Байроническата поема намира богати условия за разцвѣтъ въ Русия. Пушкинъ (1799 — 1837) написва редъ поеми, подъ Байроново влияние: „Кавказки пленникъ“, „Бахчисарайски фонтанъ“, „Цигани“. Въ тѣхъ изобразява разочаровани герои или носители на силни страсти. Истински байронистъ по мирогледъ и тематика е М. Ю. Лермонтовъ (1814—1841). Най-силната му и хубава байронична поема е „Демонъ“ (1829—1841). За тема служи кавказкото предание за една монахиня, която иска чрезъ любовьта си да спаси злия духъ (Демона) и да го възвърне къмъ доброто и небето.

Отегченъ отъ злото и борбата съ стихиитѣ, измѫчванъ отъ своята самотность и вѣчность, изпълненъ съ презрение къмъ хората и природата, той закопнява да се прероди и възвърне къмъ доброто, когато вижда прелестната Тамара,— съ богата и неспокойна душа. Тамара и демонътъ сѫ сродни натури. Прераждането на демона, обаче, е невъзможно: любовьта му е земна, егоистична. Той не иска да служи на Бога и на хората, не може да се проникне отъ чиста и възвишена любовь. Жертвата на Тамара е безплодна.

Поемата не е завършена вѫтрешно. Лермонтовъ цѣлъ животъ я поправялъ. Образътъ на Демона е неясенъ и противоречивъ: злото, като отрицание на доброто, иска помирение съ небето, безъ да се слѣе съ тѣхъ. — Поемата се отличава съ художествени достоинства и високъ лиризъмъ. Особено живи и сочни сѫ описанията на кавказката природа. Нѣкои моменти сѫ предадени драматично (срещата на Демона и Тамара). Стилътъ блести съ своята пластичность и гъвкавость, а стихътъ е пленително музикаленъ.

Български лирични поеми.

У насъ се е развила особенъ видъ лирична поема.

П. Р. Славейковъ пръвъ разработилъ тоя видъ въ „Изворътъ на Бѣлоногата“ и „Бойка войвода“. Духовното израстване на личностьта въ повишената атмосфера на националнитѣ борби е намѣрило поетиченъ изразъ въ образитѣ на две силни жени, необикновени личности. Гергана е интересна като битовъ типъ: изключителна привързаность къмъ земедѣлския трудъ и бащиния домъ, твърдость и сила въ любовьта и националното съзнание. Тя е чужда на съблазнитѣ и заплахитѣ на всесилния везиръ. Идиличната идеализация на Гергана добива високъ смисълъ съ жертвата, която тя принася на любовь и родъ (смъртьта поради вграждането ѝ). Романтичното въ поемата е възвеличението на силната личность и на силната любовь, на природата и родната земя. Лиричниятъ тонъ на изложение, въ разговора и въ описанията, свободниятъ размѣръ на стиха, и народностнитѣ стилни похвати засилватъ лирико-романтичния характеръ на поемата.

„Бойка войвода“ е сѫщинска поема на личностьта. Тука дори нѣма фабула. Съдържанието се изчерпва въ описание на бурята и разговора на Бойка и Стояна. Темата на разговора е предстоящата война съ гърцитѣ. Бойка иска да отиде на война—да се бие редомъ съ годеника си. Започва размѣна на лирически излияния и описания. Стоянъ рисува ужаситѣ на войната, за да отклони Бойка отъ намѣрението ѝ. Героично-настроената мома, по издигването ѝ, рисува красотата на войната въ своя патриотизъмъ, опиянението отъ боя[1]. Така двамата предразказватъ съдържанието на поемата, а читательтъ заживява съ национално-героичното настроение на Бойка. — И тази поема е разработена лирично, съ засилена героична идеализация и дълбоко патриотично чувство. Героинята е мѫжествена, будна, смѣла личность, изпълнена съ съзнание за дълга. Тя не се плаши отъ смъртьта.

Апотеоза на силната героична личность, която живѣе съ народнитѣ болки и нужди, е „Хайдути“ на Хр. Ботевъ. Лирична по характеръ, ярко романтична по духъ, патриотична по основно настроение, тя изтъква дивния образъ на хайдутина — страшенъ за чорбаджии и турци.

Ала за клети сюрмаси
крило бѣ Чавдаръ войвода.

---

[1] За пръвъ пѫть, въ нашата поезия тука има баталистични (военни) мотиви, а въ устата на Бойка — екстазъ отъ вихъра и красотата на боя.

Ив. Вазовъ е написалъ нѣколко лирически поеми: „Грамада“, „Загорка“, „Въ царството на самодивитѣ“. Първитѣ две сж поеми на силната личность (Цеко и Руска), третата напомня по сюжетна постройка „Чайлдъ Харолдъ“. Отроденията чорбаджия се опълчва срещу силната любовь на младитѣ, а заедно съ това и противъ селото. Драмата на съвѣстьта у него е разкрита върху фона на народния битъ и условията на робството. Цеко е типиченъ романтиченъ герой, отрицателенъ и неумолимъ въ злото. — Лиричниятъ елементъ е даденъ въ редица отстжпления, а сжщо и въ субективното отношение на автора: враждебно настроенъ къмъ чорбаджията и приятелски — къмъ жертвитѣ му. Поемата е богата съ битови и историко-обществени черти. — „Загорка“ е поема на силната жена, у която любовь и патриотизъмъ се издигатъ надъ всичко останало. — Пълна съ песимизъмъ къмъ печалната съвременность (оттамъ и сатиричниятъ елементъ) и величание на миналото е третата поема — редица отъ излияния, размисли, измислени разговори и фантастични описания. Чисто субективниятъ елементъ, така широко застжпенъ въ нея, я прави лирико-епическа поема.

П. П. Славейковъ, като поетъ индивидуалистъ, носитель на новоромантични идеи и настроения, е творецъ на нѣколко лирични поеми. Личностниятъ елементъ лежи въ основата на дветѣ редици негови поеми: едни, които разкриватъ важни моменти изъ душевния животъ на голѣми творци — „Микелъ Анжело“, „Cis Moll“ (Бетховенъ), „Сърдце на сърдцата“ (Шели), „Успокоений“ (Ленау) и други, които разкриватъ дълбока лична и семейна трагедия изъ народния животъ — „Бойко“, „Ралица“.

Първата редица поеми сж безфабулни, статични. Въ тѣхъ преобладава описателниятъ елементъ, облъхнатъ отъ лиризъмъ; психологичниятъ анализъ,

стига до душевно прозрение. Темитѣ имъ сж проблемни. Микелъ Анжело преживява борба между художника и гражданина, между твореца на вѣчни ценности и сина на времето, за да реши, че художникътъ изпълнява своя висшъ дългъ чрезъ творчеството си, което отразява „идеята на времето“. Оглушалиятъ Бетховенъ е готовъ да посегне на живота си. Съзнанието тайно му нашепва, че страданието задълбочава и обогатява творческитѣ възможности на художника. Преди смъртьта си Шели изпѣва възторжената пѣсень на идеализма и любовьта,— рожба на сърдцето, а не на разума. Само Ленау, отчаянъ отъ лични несполуки и отъ живота, бива сломенъ и се самоубива въ умопомрачението си. Така величието на духа изпълва тия поеми и ги превръща въ химни на волята за творчески подвигъ и човѣщина.

Дветѣ поеми изъ народния битъ поставятъ на предно мѣсто жената. Българката е изтъкната съ своята нравствена сила, като жрица на семейството. Неволята не сломява Ралица, която, следъ убийството на мжжа си, живѣе съ своята рожба. Тя се издига надъ нещастието, не дири възмездие, до каквото се домогватъ дребнавитѣ души. Тя проявява мораленъ героизъмъ — основна черта на българката въ условията на бита. Невѣста Райка, нежелана отъ мжжа си Бойко, героически понася пренебрежението и обидитѣ му. Тя не възроптава противъ мжжа си и въ предсмъртния си часъ прикрива престжплението му, за да спаси името и семейната му честь. И дветѣ жени сияятъ въ ореола на битови светици. Тѣ сж силни въ своята привързаность къмъ домъ и челядь, за които понасятъ тежки жертви. Двамата мжже, Стоичко Влахътъ и Бойко, сж силни въ своята любовна страсть, която ги тласка къмъ престжпление. Душевната драма на Бойко е по-богата и по-дълбока. Той е трагическа

личность. Първата поема е една семейна история, втората —лична трагедия. Но и въ дветѣ поеми Славейковъ чрезъ вещъ психологиченъ анализъ разкрива човѣчното — у Ралица и нравственото просвѣтление — у Бойко. Прости герои, тѣ се издигатъ съ своята трагичность, сила на чувството и човѣчность.

Тѣзи поеми сѫ лирични съ особеното освѣтление на темата и сложната си постройка. Стихътъ имъ е дългъ, та прави темпото бавно, фабулата външно е статична, а вѫтрешно-напрегната и драматична. Бѣлиятъ стихъ имъ придава особена прелесть на разкази за живота на прости сърдца, които дълбоко изживяватъ трагичното.

Нашата лирична поема се различава сѫществено отъ Байроническата. Героитѣ ѝ не враждуватъ съ обществото, съ изключение на Цеко, чиято вражда се дължи на подровеното му име на влиятелна предъ властьта личность. Тѣ приематъ живота и тогава, когато той е неволя и трагедия (Ралица, Райка, Бетховенъ). Тѣ не сѫ титани, горди, а прости, но силни съ своя нравственъ героизъмъ. Тѣ сѫ нераздѣлно свързани съ цѣлото. Биографичниятъ елементъ не е застѫпенъ въ нашата лична поема. Страстниятъ, стремителенъ тонъ на изложение и стихъ въ байроничната поема у насъ е замѣненъ съ по-улегнало, почти спокойно разработване на темата. Само Ботевъ се доближава по тонъ и стилъ до нея. Субективностьта на Байрона, Пушкина и Лермонтова стига до сливане съ героя. У насъ тя се изразява въ интимность и разположение на поета къмъ него.

РОМАНЪ

Романътъ като епически видъ.

Романътъ е най-сложниятъ епически видъ въ съвременната литература. Явява се да замѣсти епопеята. Като центъръ тукъ изпъква личностьта, затова романътъ обикновено има форма на поетическа биография. Въ едни романи се проследява живота на героя отъ детинството до последни дни („Евгений Онегинъ“ отъ Ал. С. Пушкинъ), въ други—отъ момента, когато той излиза на жизненото си поприще („Рудинъ“ отъ Ив. С. Тургеневъ, „Подъ игото“).

Основа на романа е действието, борбата, противоположностьта на интереситѣ, контраста между желаното и осѫществимото. Жизнената сѫдба на героя се изобразява въ тѣсна връзка съ нѣкое събитие или важна случка отъ неговия животъ. Ала фабулата е повече срѣдство да се разкрие характеръ на лицето,—неговитѣ мисли, чувства и начинъ на действие. Априлското възстание е фонъ, върху който се развива личниятъ животъ на Бойча Огняновъ: младъ човѣкъ, идеалистъ, съ чувствително сърдце и твърда воля. Затова психологическиятъ анализъ представя една отъ главнитѣ особености на романа. Романистътъ трѣбва да бѫде наблюдателенъ и надаренъ съ проникване; само тогава ще може да разкрие вѫтрешната сѫщность на героя.

Характеръ на героя се проявява при дадени условия. По тази причина романистътъ изобразява и срѣдата—материална, обществена и духовна. Така романътъ добива широкъ обхватъ и става по-занимателенъ. Но романътъ не дава портрети на известни лица, нито снимки отъ живота. Иначе би се превърналъ въ обикновенъ биографиченъ очеркъ или журнална белетристика.

Въ характера на героитѣ наблюдаваме разнообразни черти: 1. чисто лични — присѫщи само на даденъ герой; 2. типични —присѫщи на известна обществена група (съсловие, класа, народъ); 3. общочовѣшки — които намираме у всички хора. Особениятъ тактъ, който Огняновъ проявява на изпита; хладнокръвието му при бѣгството отъ черква —

сѫ негови лични черти; въ подобенъ случай, може би, другъ не ще постѫпи така. Когато научава, че Соколовъ е арестуванъ заради него, Огняновъ решава да се предаде на властьта. Обграденъ отвредъ, той не иска милость, а съ мечъ въ ржка излиза срещу кръвожаднитѣ башибозуци. Решителностьта, храбростьта и себеотрицанието сѫ типични черти на българскитѣ революционери. Следъ бурята и геройството въ воденицата, изтощенъ нервно, презъ нощьта въ манастира, Огняновъ се изплашва отъ сѣнката на Мунча; когато забелязва, че Мердевенджиевъ го следи (при четенето на вестника), той трепва и побледнява — това сѫ общочовѣшки черти, защото на негово мѣсто всѣки би изпиталъ подобни чувства.

Представителитѣ на дадена срѣда въ художественото произведение се наричатъ типове. Често пѫти името на типичнитѣ лица става нарицателно (Бай Ганю; Плюшкинъ — въ „Мъртви души“). Истински художественъ типъ имаме, когато типичното върви редомъ съ характерното (единичното): полъ, възрасть, семейно положение, занятие и пр. Така героятъ се индивидуализира и прави впечатление на живо лице. Чрезъ отдѣлнитѣ лица се дава обрисовка и на външния битъ. Въ обстановката, при която живѣе дадено лице, въ неговото облѣкло и нрави ние виждаме нѣщо общо, типично за срѣдата и епохата. По такъвъ начинъ романътъ може да предава „нравитѣ въ движение“.

Откъмъ форма, романътъ съ отличава съ голѣмо разнообразие. Използуватъ се всички похвати за изложение: описание, разказъ, разсѫждение и характеристика. Външната форма е различна: въ стихове („Евгений Онегинъ“) или проза („Подъ игото“), въ писма („Страданията на младия Вертеръ“ отъ Гете), пѫтни бележки, спомени („Герой на нашето време“ отъ М. Ю. Лермонтовъ) и пр. Личи и авторски лиризъмъ, изразенъ въ съчувствие или антипатия къмъ изобразенитѣ лица и явления, или въ лирични отстѫпления („Евгений Онегинъ“). Романътъ съдържа и драматически елементи: а) борба на героя съ различни прѣчки (вѫтрешни и външни), б) диалогична форма. Много мѣста често иматъ характеръ на сцени. Съ тия си особености новиятъ романъ (на XIX и XX в.) се приближава до драмата.

Единство на романа придава постепенното развитие на фабулата, която има начало (Бойчо Огняновъ пристига въ Бѣла-Черква), срѣда (подготвя възстанието) и край (загива въ борба срещу враговетѣ). Ала романистътъ се ползува съ известна свобода: той често прекѫсва разказа и вплита епизоди, които, макаръ да нѣматъ непосрѣдна връзка съ главната нишка, но засѣгатъ и освѣтляватъ попълно известни страни отъ характера на лицето („Изпитъ“, „Представлението“ въ „Подъ игото“). Епизодитѣ внасятъ разнообразие и засилватъ впечатлението у читателя. Има и тъй наречени безфабулни романи; въ тѣхъ роля на центъръ играе главното лице или основната идея („Бай Ганю“, „Донъ Кихотъ“, „Мъртви Души“).

Като видъ, който стои най-близко до обикновения животъ, романътъ намира широко разпространение; той се явява не само „художествено познание“ на живота, но и неизчерпаемъ изворъ на естетическа наслада и дълбока мѫдрость.

Произходъ и развой на романа

Елементи на романа срѣщаме още въ поемитѣ на Омира, особено въ „Одисея“. Наредъ съ героичното, тамъ се изобразявъ сцени изъ обикновения животъ. Съчиненията на гръцкитѣ историци, Тукидитъ и Ксенофонтъ, приличатъ на романи. Въ „Киропедия“ (IV в. пр. Хр.) Ксенофонтъ излага, какъ Киръ билъ подготвенъ за царь. Прокарватъ се

две основни идеи: 1. участьта на държавата зависи отъ възпитанието на нейния владѣтель и 2. суровиятъ животъ прави народа силенъ и щастливъ, а изнѣженостьта го ослабва и води къмъ гибель.

Първа фаза въ историята на романа представя т. н. гръцки романъ. Въ III в. пр. Хр. се явяватъ разкази, предимно за любовни приключения. Действието се развива въ различни страни, ала фантастичниятъ елементъ затъмнява реалнобитовата и географска основа. Липсва психологически анализъ и обрисовка на характери. Назначението на тия разкази-романи било да служатъ за забава. Интересни сж творбитѣ на Музей Граматикъ („Херо и Леандъръ“) и Лонгусъ („Дафнисъ и Хлоя“). По-късно се създаватъ романи за Александра Велики, за Енея и Дидона, за троянската война, които се пренасятъ и у насъ чрезъ Византия.

По образецъ на александрийскитѣ романи изникватъ разкази и въ Римъ. Въ „Сатириконъ“[1] Петроний рисува нравитѣ презъ I в. (сл. Хр.). Апулей (II в. сл. Хр.) написва съчинение „Златното магаре“, въ което намираме хубавата приказка за „Амуръ и Психея“.

Сжщинско начало на романа се поставя презъ срѣднитѣ вѣкове, отначало въ стихове, а после въ проза. Възниква въ северна Франция на романски (старофренски) езикъ, отдето произлиза названието му. Романътъ изобразява живота и приключенията на рицаритѣ въ името на любовьта къмъ дамата, преданостьта къмъ сюзерена и християнството (защита на беднитѣ, слабитѣ и религията). Изпърво рицарскиятъ романъ се отличавалъ съ несъмнени художествени достоинства (напр. „Тристанъ и Изолда“). Отпосле (въ XV и XVI в.) той се изражда и превръща въ безвкусно описание на еднообразни и нелепи приключения, изпълнени съ ужаси и невѣроятности. За

[1] На български е преведсна само една часть — „Гощавката у Трималхиона“.

широкото му разпространение допринася твърде много книгопечатането (1455 г.). Увлѣчението отъ рицарскитѣ романи започва да се отразява зле върху лековѣрната публика, особено върху младежьта, у която се развива авантюристиченъ духъ, незачитане на гражданския редъ и пр. Ето защо противъ тази епидемия се опълчватъ всички здрави сили на обществото. Като сатира на рицарскитѣ романи се явява „Донъ Кихотъ“, творба на великия испански поетъ М. Сервантесъ (1547—1616). И следъ „Донъ Кихотъ“ липсата на реализъмъ, идеализацията на живота и фантастичното не изчезватъ отъ романа.

Презъ епохата на възраждането излизатъ редица романи съ ново жизнено съдържание. Въ „Гаргантюа и Пантагрюелъ“ френскиятъ сатирикъ Фр. Рабле (1495—1553 г.) осмива неджзитѣ на схоластичното възпитание и отживелицитѣ на застоялото срѣдновѣковно общество, като проповѣдва идеитѣ за свобода и хуманность, за разумно и природосъобразно възпитание. Англичанинътъ Томасъ Моръ (1478—1535), обхванатъ отъ дълбокитѣ социално — реформени стремежи на епохата, рисува устройството на новата, измислена държава въ „Утопия“ (1516). Споредъ него, общочовѣшкото щастие трѣбва да се изгради върху почвата на труда и равенството.

Въ XVI в. възниква т. н. мошенически романъ въ Испания. „Лазарильо де Тормесъ“ (1553) изобразява приключенията на единъ скитникъ, като засѣга едновременно и нравитѣ на обществото. Истински представитель на критическия XVIII в., Лесажъ (1668—1747) възпроизвежда духовито съвременната поквара („Куциятъ дяволъ“) и грубъ егоизъмъ („Жилъ Блазъ“).

Възраждането на лиризма въ Англия презъ XVIII в. засилва интереса къмъ вжтрешния животъ на човѣка. Романътъ става любимъ и популяренъ видъ.

Развива се сантименталенъ романъ, който рисува обикновения семеенъ животъ. Представители на тоя видъ сж: Ричардсонъ (1689—1761) съ „Памела", „Клариса" и „Грандисонъ"; Стернъ (1713—68) съ „Сантиментално пжтешествие изъ Европа" (1768) и др. Романиститѣ не възпроизвеждатъ само външната обстановка, но и чувствата и мислитѣ на лицата; по такъвъ начинъ психологичниятъ елементъ заема повече мѣсто. Оттамъ новото литературно направление, подъ името „сантиментализъмъ", минава и въ другитѣ страни.

Свежи струи въ романа внася фр. писатель Ж. Ж. Русо (1722—78), авторъ на „Новата Елоиза" (1761). Той защищава правата на сърдцето противъ тираниятa на предубежденията. Съ особена прелесть се отличаватъ описанията му на швейцарската природа. Въ такъвъ духъ сж написани и романитѣ на Гете (1749—1832) — „Страданията на младия Вертеръ" (1774) и „Сродни души" (1809). Въ писмата и дневника си Вертеръ излива нещастната си любовь и решение да тури край на живота си. Унизеното положение на жената и домогванията ѝ до свобода на мисъльта и чувството рисуватъ подробно и живо романитѣ на Мадамъ де Сталь (1766—1817) — „Корина", „Делфина" и Жоржъ Зандъ (1804—76)—въ „Индиана" и „Жакъ". Съ необикновена сила Толстой (1828—1910) разгъва предъ насъ страданията на женската душа, която жадува за истинска любовь, но забравя своя дългъ и, като разрушава семейното си огнище, търси успокоение въ смъртьта („Ана Каренина" — 1877).

Плодъ на интереса къмъ миналото се явява историческиятъ романъ. Първи образци отъ тоя видъ романъ написва Валтеръ Скотъ (1771-1832): „Айвенхо", „Мечтатель" и др. Възъ основа на документи и предания, той изобразява нравитѣ въ срѣдновѣковна Англия, като засѣга борбата

между отдѣлнитѣ народности и съсловия, вѣрванията и стремежитѣ на епохата. Въ широката рамка на историческия романъ В. Хюго (1802—85) възсъздава живота и духа на срѣднитѣ вѣкове въ „Парижката св. Богородица" (1831). Начало на историческата повесть въ Русия поставятъ Пушкинъ („Капитанска дъщеря")и Гоголъ („Тарасъ Булба"). Ала истински животъ на тоя литературенъ видъ дава Левъ Н. Толстой, който въ гениалното си творение „Война и Миръ" рисува епохата на френско-руската война въ началото на XIX в., като прави дълбокъ психологически и философски анализъ на събитията и лицата.

Въ първитѣ десетилѣтия на XIX вѣкъ рационализмътъ бива изгоненъ отъ философията; науката твърдо се опира на фактитѣ. Духътъ на позитивната философия (Огюстъ Контъ) прониква и въ литературата. Здрави основи на реалистичния романъ поставя Оноре Балзакъ (1799—1850). Пъленъ разцвѣтъ тоя новъ видъ достига въ втората половина на XIX вѣкъ. Като разновидность на реализма се явява натуралистичниятъ романъ на Емилъ Зола (1840—1903). Важна група въ свѣтовната литература образуватъ рускитѣ романисти.

Въ съвременната литература най-разпространенъ видъ е реално-психологичниятъ романъ Той рисува както лицата, тъй и срѣдата. Това се постига не само съ грижливо изучаване на условията, но и съ дълбокъ психологически, а намѣста и философски анализъ. Като отзвукъ на съвременния животъ, романътъ се отличава съ особенъ драматизъмъ. Художествената му форма е разнообразна; обикновено се пише въ проза — езика на действителностьта.

Видове романи.

Дѣлението на романитѣ може да стане по нѣколко признака: по време, по школи, по сюжетъ и пр.

Споредъ това, дали рисува миналото или съвременния животъ, романътъ бива исторически или съвременъ („Подъ игото“ и „Казаларската царица“ отъ Ив. Вазовъ)“.

Дѣлението по школи е твърде относително. Въ историята на литературата обикновено се различаватъ петь основни школи: класическа, романтическа, реалистическа, натуралистическа и символическа. Ала тѣхната смѣна обхваща само последнитѣ два вѣка. Въ такъвъ случай, кѫде ще отнесемъ гръцкиятъ романъ, срѣдновѣковниятъ и дори романа на XVII вѣкъ? Освенъ това, трудно е да се опредѣли, кой романъ да се нарече класически. Нѣма такъвъ романъ, който да наречемъ романтически. Романътъ на Хюго „Парижката св. Богородица“ не дава само необикновеното и фантастичното, а съдържа и реалистични елементи (обстановка, битъ). Правдивото изображение сѫщо така не е свързано съ една епоха: до известна степень реалистични сѫ и „Дафнисъ л Хлоя“ и „Тристанъ“. Брюнетиеръ намира, че натуралистическото изкуство изисква добросъвѣстна наблюдателность, съчувствие къмъ страдащитѣ и простота на израза, а Зола не отговаря ниито на едно отъ тия условия: търси грубото, проявява песимизъмъ, има артистиченъ похватъ. Особенъ символистиченъ романъ не сѫществува.

По-плодотворно за изучаване е дѣлението по сюжетъ: рицарски, разбойнически, авантюренъ, измамнически, исторически, етнографски, географски, пейзаженъ, екзотиченъ, морски, военененъ, углавенъ, детективенъ, спортенъ, аеро-романъ, градски, селски, женски, юношески, общественъ, философски, биографиченъ, личностенъ (Ich-Roman) и пр. Тукъ се натъкваме на голѣми трудности; колкото и да се разширява, този списъкъ никога нѣма да бѫде пъленъ, па и никога отдѣлнитѣ видове нѣма да се изключватъ единъ другъ. Напълно възможенъ е романъ философски — личностно — женски — градски или пейзажно — спортно — селско — юношески и т. н. Въ всѣка група сѫ възможни нови подѣления: рибарски, ловенъ, горски и н. т.

Споредъ това, кои страни на живота се изобразяватъ въ романа, различаваме следнитѣ главни видове: 1. авантюренъ, 2. психологиченъ (личностенъ), 3. реално-битовъ (нравописенъ, социаленъ, политически), 4. исторически, 5. хумористиченъ.

Авантюренъ романъ. Най-близко до народния епосъ стои романътъ на приключенията. Такъвъ е той у старитѣ гърци и презъ срѣднитѣ вѣкове. Възраждането внася въ романа нови жизнени елементи. Най-бележитъ отъ това време е романътъ „Донъ Кихотъ“ (1605, 1615). По форма наподобява рицарския романъ, но въ него вѣе съвсемъ новъ духъ.

Творението на Сервантеса е сатира противъ изроденитѣ рицарски романи. Страннитѣ приключения на героя сѫ изобразени, като несъвмѣстими съ духа на времето. Нѣкогашниятъ Амадисъ Галски, проспалъ нѣколко вѣка, се превръща въ карикатура. Въ напреднала възрасть, бедниятъ хидалго се въоръжава, като странствуващъ рицарь и тръгва да оправя свѣта. Ала скоро се сблъсква съ действителностьта и изпада въ редъ комични положения: борба съ вѣтърни мелници - великани, срещу стадо овци - неприятелска армия, и пр. Едва въ края на живота си Донъ Кихотъ съзнава своята заблуда и съжалява, че не му остава време да прочете нѣщо, което да просвѣтли душата му.

Сатиричната си задача авторътъ постига по реалистиченъ пѫть, като поставя героя при съвременна обстановка. Той проявява голѣма наблюдателность. Рисува близо 600 типа изъ разнитѣ слоеве:

дворяни, духовници, студенти, търговци, селяни и пр. Дава ни редица сцени изъ народния битъ (овчарски животъ, селска сватба), а сжщо така и природни картини. Предъ насъ възкръсва Испания презъ XVI в. Образитѣ сж живо очертани, като типове. Подробно е разкритъ душевниятъ животъ на лицата, особено на главнитѣ герои. Изложението е картинно и увлѣкателно, намѣста изпълнено съ драматизъмъ. Съ тия си особености „Донъ Кихотъ“ се явява не само предвестникъ на новия романъ, но и първи романъ въ съвременъ смисълъ на думата. Сервантесъ е истински родоначалникъ на художествения реализъмъ.

Сервантесъ нанася смъртенъ ударъ на рицарскитѣ романи. Затова съ право се казва: „Донъ-Кихотъ се яви, рицарството умрѣ, а Сервантесъ съ обезсмърти“. Но великиятъ писатель не се ограничава съ изобличително-художествената си задача. Неговата творба има общочовѣшко значение. Въ лицето на Донъ Кихота той създава образъ на дѣятеленъ идеалистъ, който вѣрва въ себе си и въ победата на доброто. Въ историята на оржженосеца виждаме ролята на идеализма, като творческа сила въ живота, двигатель на развитието.

Авантюрниятъ романъ е удобенъ да се прокарва известна тенденция. Такива сж романитѣ на Рабле и Томасъ Моръ (XVI в.), на Лесажъ (XVIII) и др. „Робинзонъ Крузо“ отъ Д. Дефо (1655 — 1781) представя популярно изложение на културно-историческото развитие, което внушава идеята, че съ трудъ и постоянство човѣкъ преодолява всички спънки и става господарь на природата. По-късно се явяватъ цѣла редица отъ научно-фантастични романи: „Квартеронка“, „Ловци на жирафи“, „Пълзачитѣ по скалитѣ“, „Огнена земя“ и др. отъ Майнъ Ридъ (1818 — 1883); „Отъ земята до луната“, „Пжтуването около земята“, „Капитанъ Немо“ и др. отъ Жулъ Вернъ

(1828 — 1905); „Луменъ“, „Краятъ на свѣта“ и др. отъ Камилъ Фламарионъ (1842 — 1926) и т. н.

Къмъ тази група спадатъ и тъй наречените криминални или сензационни, детективски романи. Изпълнени съ различни приключения, изненади, престжпления, ужаси и пр., тия романи обикновено сж лишени отъ художественость и развращаватъ въображението и вкуса на читателя: „Парижкитѣ потайности“, „Скитникътъ-евреинъ“ отъ Евгений Сю (1804 — 1857); „Графъ Монте Кристо“, „Тримата мускетари“, отъ Александъръ Дюма (1803 — 1870); „Шерлокъ Холмсъ“ отъ Конанъ Дойлъ (род. 1859) и др. Екзотичнитѣ романи сжщо иматъ авантюренъ характеръ: въ тѣхъ се описватъ приключения въ далечни чужди страни — „Исландски рибарь“, „Разочаровани“ отъ Пиеръ Лоти (1850 — 1923).

Психологиченъ романъ. Още презъ възраждането се явява интересъ къмъ душевния животъ на личностьта. По-късно психологичниятъ елементъ става присжщъ на всички видове романи. Ала най-добре застжпенъ е въ романитѣ на личностьта, дето подробно се разкрива вжтрешната история на героя.

Познати сж нѣколко разновидности на психологичния романъ: любовенъ, семеенъ, психологиченъ и морално-философски. Борбата на любовьта съ вѣковнитѣ предразсждъци намира отзвукъ въ редица романи: „Новата Елоиза“ отъ Русо (1712 — 1778) „Страданията на младия Вертеръ“ отъ Гете (1749 — 1832), „Адолфъ“ отъ Б. Констанъ (1845 — 1902), „Виктория“ отъ Кнутъ Хамсунъ (род. 1860 г.) и пр. Семейното положение на жената е обрисувано въ романитѣ на Мадамъ де Сталъ (1766 — 1817) и Жоржъ Зандъ (1804 — 1876). Психологичниятъ романъ има за предметъ болезнени типове и прояви. Най-добъръ представитель на тоя видъ романи е Достоевски

(1821 — 1881) съ „Престжпление и наказание", „Братя Карамазови" и др. Морално-философски теми разработватъ: Русо — въ реформено-педагогичния си романъ „Емиль", Гете— въ „Вилхелмъ майсторъ", Толстой — въ „Възкресение" и др.

Въ наше време образци отъ психологиченъ романъ даватъ П. Бурже (род. 1852 г.)— „Ученикътъ" и Хамсунъ (1860) — „Панъ", „Мистерии" и др.

Психологичниятъ романъ е богатъ съ лиризъмъ Обикновено има стегната форма; като изразъ на интимни преживявания, често използува формата на дневницитѣ и писмата („Вертеръ").

Характеренъ въ това отношение е романътъ „Герой на нашето време" отъ М. Ю. Лермонтовъ (1814 — 1841).

Романътъ се състои отъ петь глави, ала между тѣхъ има тѣсна, органична връзка. За обрисовка на главния герой се прилагатъ различни художествени похвати: разказъ на други лица, дневникъ, спомени. Печоринъ е типиченъ представитель на младото поколѣние отъ 30-тѣ години на XIX в. Съ повърхно възпитание и образование, неговитѣ душевни сили сж развити нехармонично. Живѣе повече съ ума отколкото съ сърдцето. Заетъ е само съ себе си, крие необятни сили, ала не умѣе да ги приложи. Затова се чувствува самотенъ и излишенъ.

Прозаичната речь на романа дава възможность за по-дълбокъ анализъ на душевнитѣ преживявания. Особено хубави сж страницитѣ, дето авторътъ изобразява нравитѣ на туземцитѣ и величественитѣ картини на кавказката природа.

Исторически романъ. Романтичниятъ интересъ къмъ миналото създава особенъ видъ романъ — историческия. Отъ основната му задача произтичатъ редъ особености: фактичность, обективность и пластика.

За да възкреси срѣдновѣковието, В. Скотъ (1771—1832) засѣга случки и прояви отъ всички страни на живота („Айвенхо"). Той се домогва да разкрие вжтрешния смисълъ на събитията, затова рисува лицата като типични представители на своето време и обществена срѣда (благородникъ, рицарь, лихварь, духовникъ, прислужникъ). Случки и лица се даватъ обективно, като се запазва историческиятъ и мѣстенъ колоритъ. Това не прѣчи на автора да използува техниката на авантюрния романъ: загадки, необикновени приключения и пр. Развитието на разказа е живо и картинно. Съ особенъ драматизъмъ се отличаватъ сценитѣ, особено масовитѣ (турниръ, обсада). Въ свръзка съ обстановката, при която ставатъ събитията, се отдѣля значително мѣсто за майсторски описания на природата.

Широката задача на историческия романъ опредѣля и неговата сложна форма: обикновено се състои отъ нѣколко тома. Поради това понѣкога се издига до сжщинска епопея („Война и Миръ" — въ четири тома).

У насъ историческиятъ романъ се представя главно отъ Вазовитѣ романи „Подъ игото" и „Светославъ Тертеръ".

Творчеството на Вазова се отличава съ широкъ обхватъ. Главното събитие се преплита съ редъ епизоди, та се разкрива картината на цѣлото ни историческо минало.

„Подъ игото" (1889) разработва единъ основенъ мотивъ — любовьта между Бойчо Огняновъ и Рада — въ свръзка съ освободителното движение презъ 1876 г. Рада обиква Огнянова, готова е да се жертвува, защото цени у него бореца за народното дѣло. Тази лична интрига е развита до широка картина на българския животъ. Въ романа сж дадени редъ моменти изъ семейния и обществения битъ,

представление, тлака и пр. Живо е нарисувано робското положение на българитѣ, подготовката на възстанието, неговото избухване и трагиченъ край. Едно следъ друго се нижатъ разнообразни сцени: вечеря, преследване, ужаси, възвишенъ героизъмъ, гротески, а сѫщо и много картини изъ българската природа.

Психологичниятъ анализъ е слабо застѫпенъ. Все пакъ романътъ превишава всичко създадено отъ по-раншнитѣ наши белетристи. По-голѣмо значение, като изобразително срѣдство, има драматическиятъ похватъ на Вазова. Естественостьта и живостьта на диалога, съединени съ духовитость, допринасятъ твърде много за изображението на бита и характеристиката на лицата.

Далечното ни минало е възсъздадено въ историческата повесть „Иванъ Александъръ“ и въ романа „Светославъ Тертеръ“.

„Светославъ Тертеръ“ изобразява борбата за освобождение отъ татарското иго въ връзка съ династическитѣ междуособици. Светославъ Тертеръ изпърво отстранява татарския намѣстникъ Смилеца, а после се опълчва срещу своя зетъ Чоки. Съ помощьта на стария боляринъ Балдю и на младия авантюристъ Радоилъ, той устройва заговоръ, изтрѣбва татарската орда начело съ Чоки и заема българския престолъ.

Типоветѣ, рожба на сурово време, сѫ обрисувани доста живо. Светославъ е силенъ характеръ. Хитъръ и упоритъ, той се вдъхновява отъ една страсть — честолюбието. Като негово допълнение се явява Балдю, въплощение на любовь къмъ отечеството и здравъ разумъ.

Реално-битовъ романъ.

Следъ френската революция (1789) се пробужда интересъ къмъ човѣшката личность. Освенъ това, съзнава се, че личността зависи отъ редъ условия. Първото довежда до демократизация на сюжетитѣ. Второто изтъква нова литературна задача: да се представи животътъ на човѣка въ връзка съ околната срѣда, като се почне отъ детинството и се мине къмъ професията, училището и пр.

Още Стендалъ (1783 — 1842) поставя задача на романа да бѫде вѣрно огледало на действителността („Червено и черно“). Истински създатель на реализма се явява Оноре Балзакъ (1799 — 1850). Той има за образецъ науката. Въ духа на съвременното естествознание (Сентъ Илеръ) написва цѣла серия романи подъ общо име „Човѣшка комедия“ (Comédie humaine). Като добъръ наблюдатель, той рисува всички слоеве на Франция отъ 30-тѣ и 40-тѣ години на XIX в. („Евгения Гранде“, „Дѣдо Горио“ и др.). Различнитѣ социални типове представя като видоизмѣнение на единъ и сѫщъ типъ подъ влияние на срѣдата (обществена и природна). Съ тънъкъ психологически анализъ и образцова форма на изложение се отличаватъ романитѣ на Густавъ Флоберъ (1821 — 1880), авторъ на „Саламбо“, „Мадамъ Бовари“ и пр.

Реалистичниятъ романъ се явява любимо срѣдство за художествено познание на живота. Развива се главно въ две посоки: битовъ и социаленъ романъ. Видни негови представители въ Англия сѫ: Текерей, Джорджъ Елиотъ, Дикенсъ; въ Франция — Хюго, Мопасанъ, Мирбо, Ан. Франсъ, Р. Роланъ, Барбюсъ; въ Германия — Готфридъ Келеръ, Шпилхагенъ, Томасъ и Хенрихъ Манъ, Келерманъ; въ Норвегия — Хамсунъ, въ Америка — Джекъ Лондонъ и пр.

Силно влияние върху развитието на романа презъ XIX в. упражнилъ Чарлсъ Дикенсъ (1812

— 1870). Неговитѣ романи иматъ социално-хуманенъ характеръ. Той пръвъ разработва темата за детството: семейно възпитание, училище и т. н. („Давидъ Коперфилдъ“, „Домби и синъ“). Присѫщъ елементъ на романитѣ му е хуморътъ (чуждъ на Балзака). Животътъ на „униженитѣ и оскърбенитѣ“ намира отражение и въ романитѣ на Хюго (1802 — 1885), особено въ „Клетницитѣ“ (Фантина, Козета, Гаврошъ).

Къмъ 70-тѣ години на XIX в. се утвърдява т. н. натуралистиченъ романъ. Емилъ Зола (1840 — 1903) се опитва да пренесе експерименталния методъ отъ науката въ поезията. Подъ влияние на Тена, той рисува живота на човѣка като резултатъ отъ механичното действие на две сили: наследственость и срѣда (въ широкъ смисълъ на думата). Споредъ него, писателтъ трѣбва да събира и изучава „човѣшки документи“. Това, обаче, довежда до фотографско-протоколно отражение на живота.

Романътъ на Зола изобразява предимно грубоматериалното, животинското у човѣка („Жерминалъ“ „Човѣкътъ-звѣръ“, „Тереза Ракенъ“). Такъвъ характеръ иматъ и романитѣ на Октавъ Мирбо („Градината на мѫкитѣ“), Станиславъ Пшибишевски („Децата на сатаната“) и др. Предпочитатъ се долнитѣ обществени слоеве, а това още повече стѣснява съдържанието на „експерименталния романъ“. Тукъ, изобщо, липсватъ герои: изобразява се предимно масата, тълпата. Главно внимание се обръща на съдържанието, формата се счита като нѣщо второстепенно („Добре пише оня, който се ржководи отъ истината“).

Особено интересно е развитието на романа въ Русия[1]. Начало на художествения реализъмъ по-

[1] Вж. Е. Николовъ. Нова руска литература. София. Изд. Факелъ, 1935 г.

ставя Пушкинъ съ романа си „Евгений Онегинъ“ (1823 — 1831). Изъ тоя пѫть тръгватъ Лермонтовъ („Герой на нашето време“) и Гоголь („Мъртви души“). Като пръвъ великъ руски романистъ изпъква Ив. С. Тургеневъ („Рудинъ“, „Дворянско гнѣздо“, „Навечерие“, „Бащи и деца“). Следъ него идатъ Толстой и Достоевски.

Евгений Онегинъ е битовъ романъ, съ статична фабула, построена върху паралелизъмъ (любовьта на Татяна — любовьта на Онегина). Поетътъ прекѫсва разказа и ни запознава съ миналото на героя. Лицата сѫ разкрити съ описателни характеристики. Инсценирани сѫ най-важнитѣ моменти: разговоръ̀тъ на Татяна съ дойката, отказътъ на Онегина, праздникътъ на Татяна, дуелътъ, любовното признание на героя. Останалото е предадено сумарно. Въ изложението намираме релистични описания на обстановка, битъ, портрети, природа; лиризъмъ (интименъ тонъ на поета, спомени, излияния, размисли — „лирични отстѫпления“); хуморъ. Пушкинъ рисува чрезъ контрасти типичното въ лицата: неподготвения за смисленъ животъ Онегинъ, въплощение на руския байронизъмъ и мечтателния, наивенъ романтикъ Ленски (излишни хора); сериозната Татяна, недоволна отъ битовата прозаичность — и жизнерадостната, повръхностна Олга.

Герой на нашето време е битово-психологиченъ романъ. Разнообразнитѣ похвати на изложение разкриватъ всестранно личностьта на Печорина. Ролята на женитѣ е композиционна: освѣтляватъ различнитѣ страни отъ характера на героя. И тукъ е използуванъ контрастътъ: Печоринъ — М. Максимичъ — Грушницки (пародия на Печорина). Реализмътъ личи въ изображението на бита и природата. Печоринъ е по-дълбокъ отъ Онегина. Той е раздвоено-трагична натура. Смѣлъ, уменъ, но самотенъ, песимистъ, изпълненъ съ студено презрение къмъ

живота и хората. Властна натура, съ силна воля, той търси изходъ отъ песимизма си въ дребнава егоистична борба съ околнитѣ, въ авантюри и опасни постѫпки, проявява демонизъмъ (активенъ байроничен герой), като причинява страдание на другитѣ. Той се разкрива чрезъ самоанализа и действия. Лермонтовъ изобразява човѣшката срѣда на Печорина: цѣлостнитѣ планинци, добродушния, простъ и общителенъ Максимичъ, суетния и ограниченъ Грушницки, надменната, но неинтелигентна Мери, малодушната Вѣра.

„Мъртви души“ е общественъ романъ, построенъ по типа на старинния плутовски романъ. Мошеникътъ Чичиковъ пѫтува по чифлицитѣ — авторътъ разкрива веселитѣ му прилуки. „Смѣхъ презъ сълзи“ е особеността на Гоголевия реалистиченъ хуморъ. Поетътъ очертава героитѣ си съ прѣка (Маниловъ, Плюшкинъ, Чичиковъ, Ноздревъ, губернскитѣ чиновници) и съ косвена (Собакевичъ, Коробочка) характеристика. Героитѣ на романа сѫ „мъртви души“: праздния, ленивъ Маниловъ; безогледниятъ, алченъ и практиченъ Собакевичъ; гостолюбивата, суевѣрна, тѫпа скѫперница Коробочка; буйния гуляйджия, прахосникъ, самохвалъ и лъжецъ Ноздревъ; жалкия вариклечко и нехайникъ Плюшкинъ. Разказътъ е изпъстренъ съ комични сцени и разговори, изложението се прекѫсва отъ лирични отклонения — за сѫдбата на Русия, за писателското дѣло, за живота изобщо.

„Навечерие“ е обществено-психологиченъ романъ. Недоволенъ отъ руската интелигенция, която се състои отъ Рудиновци (възторжени, но безволни идеалисти), Тургеневъ избира за герой българина Инсаровъ. Героинята Елена, жадна за дейность, предпочита волевия апостолъ на народното освобождение предъ сериозния, но затворенъ въ себе си младъ ученъ Берсеневъ и леконравния, непостояненъ Шубинъ. Тя е готова да последва болния, но готовъ за борба и жертви Инсаровъ. Тургеневъ е тънъкъ художникъ — реалистъ, съ идеална архитектоника на творбитѣ си и безукорно изпълнение, просмукано съ особено настроение. Неговитѣ романи сѫ драматични и богати съ необикновено хубави описания на природата.

Предимства на романа. Въ днешно време романътъ е най-популяренъ литературенъ видъ. Въ своя развой той е станалъ толкова гъвкавъ, че 1. засѣга всички страни на действителностьта; 2. служи не само на художествени, но и на практически цели (наука, политика); 3. има най-разнообразна форма. Ето защо почти всички писатели опитватъ сили въ тази область.

Романътъ е предназначенъ за единично четене и дава възможность на читателя да схване сложното му съдържание. Читателтъ се спира на отдѣлни мѣста — образи, картини, идеи и ги преживява по-пълно и по интензивно отколкото при епоса, кѫдето непрекѫснатото рецитиране му отнема тази възможность. Освенъ това, въздействието на романа е по-богато откъмъ поетическо внушение („Панъ“ отъ Кн. Хамсунъ — тънки преживявания въ свръзка съ природата, „Мистерии“ отъ сѫщия авторъ — дълбокъ анализъ на ирационалното, „Портретътъ на Дорианъ Грей“ отъ О. Уайлдъ — сложни морално-философски и художествени преживявания).

Съ най-разнородно съдържание, въ свободна и достѫпна форма, съвременниятъ романъ задоволява различни вкусове, затова е най-разпространенъ и любимъ литературенъ видъ.

Романътъ у насъ.

Вазовъ (1850—1921) е първиятъ по време и значителность романистъ на исторически („Светославъ Тертеръ“, „Подъ игото“, „Нова земя“) и съвременни теми („Казалар-

ската царица"). Романитѣ му се отличаватъ съ заплетена интрига, богата епизодичность, изобилие отъ лица, живъ диалогъ и художественъ стилъ. Историческиятъ романъ бива подхванатъ отъ Д. Ганчевъ („Борба за освобождение"). Съ особени художествени достоинства се отличаватъ „Записки по българскитѣ възстания" и „Христо Ботевъ" отъ Зах. Стояновъ (1851—89). Нѣкои отъ представителитѣ на историческия романъ пишатъ въ трилогии. Автори на исторични романи сж: Ст. Чилингировъ (1881) — „Хлѣбъ нашъ насущний", „Първата жертва"; Гр. Чешмеджиевъ (1879) — „Синоветѣ на Балкана", „Въ навечерието на хаоса", „Къмъ лобното мѣсто"; Д. Немировъ (1882)—„Братя", „Първи бразди", „Презъ огъня"; Ст. Загорчиновъ (1887) —„День Господенъ" ч. I, II и III; К. Петкановъ (1891) —„Старого време", „Хайдути", „Вѣтъръ ечи", „Морава звезда кървава", „Инджe войвода"; В. Узуновъ (1882) „Изгрѣва на свободата", „Ние"; Цв. Минковъ (1891) — „Царь Симеонъ", „Боянъ магесникътъ", „Раковски", „Левски"; М. Ралчевъ „Кръстенъ знакъ"; Ф. Попова — Мутафова (1902)—„Солунскиятъ чудотворецъ" (3 части); П. Карапетровъ (1890)—„Богомили", „Мечътъ на хановетѣ", „Последниятъ жрецъ", „Размирни години", „Дионисий"; Т. Анастасовъ (1889)—„Петъръ Делянъ"; Хр. Братановъ (1893)— „Тертеровци"; „Хубай ханъ"; Ил. Мусаковъ (1894) — „Кошмарътъ"; Д. Талевъ (1889) — „Усилни години" (Въ дрезгавината на утрото. Подемъ, Илиндень); Л. Стояновъ (1888) „Бенковски", Б. Савовъ (1885)— „Отецъ Игнатий", Д. Марчевски (1893) — „Свѣтълъ пжть", „Патриархъ Евтимий", „Въ ранни зори"; В. Каратеодоровъ (1909)—„Любенъ Каравеловъ", Г. Савчевъ (1888) —„Дяконъ Левски".

Битовиятъ романъ е застжпенъ отъ Д. Шишмановъ (1886)—„Хай-лайфъ"; Ив. Кириловъ (1878)—„Габаритѣ"; Тих. Павловъ (1885)—„Зовътъ на земята"; М. Андреева (1880) —„Светицата"; А. Каменова (1894) — „Харитининиятъ грѣхъ".

Обществено-реалистичниятъ романъ въ различнитѣ му разновидности се разработва отъ Д. Страшимировъ (1865) —„Срѣдъ мрака"; А. Страшимировъ (1870)— „Смутно време", „Среща", „Безъ пжть"; С. Чилингировъ— „Владо Булатовъ", Гр. Чешмеджиевъ—„Илю Болшевикътъ", Иорд. Иовковъ (1884)—„Чифликътъ край границата", А. Каменова —„Градътъ е сжщиятъ", К. Константиновъ (1890) — „Кръвь", Ив. Карановски (1881) —„Гордиянъ Лунатовъ", Ив. Хаджимарчевъ (1897) — „Братовчедкитѣ", „Маркизъ Етанъ", Вл. Поляновъ (1899) — „Слънцето угаснало", „Викъ", „Чернитѣ не ставатъ бѣли", Сим. Дановски (1898) — „Бедната улица", „Валентина", „Викъ на плътьта" и др., Орл. Василевъ (1904) —„Бѣлата пжтека", „Торъ"; П. Михайловъ (1897) — „Човѣкътъ отъ крайния кварталъ", Л. Вълчановъ(1890)—„Студенти", Ем. Кораловъ(1906)— „Великата жажда", „Човѣкътъ съ две лица", Ст. Мокревъ (1900) — „Дивото", С. Иовчева (1882) — „Отхвърленитѣ", Р. Зидигъ (1891) — „Призванитѣ", Н. Илиевъ (1882) — „Ирина", Д. Калиновъ — „Сивиятъ шинелъ".

Психологичниятъ романъ е сравнително най-малко разработенъ: Н. Райновъ (1889)—„Между пустинята и живота", Евг. Димитрова (1885—1930)—„Зара", Д. Немировъ — „Робъ", Дѣло № 9; Ст. Чилингировъ — „Шинелъ безъ погони", „Деца на ада", А. Карима (1871) „Чиста любовь", „Голгота", А. Протичъ (1875) – „Русалка", А. Златаровъ (1885) — „Градътъ на любовьта", Ц. Церковски — „Изъ гънкитѣ на сърдцето"; Тих. Павловъ — „Горчивъ смѣхъ", Ив. Кириловъ — „Преизподня", Д. Сяровъ (1880) — „Панъ", „Вълшебно царство", Кр. Кънчевъ — „Варна", Н. Къневъ — „Смѣхътъ на сатаната".

Екзотичниятъ и фантастиченъ романи сж най-слабо застжпени: Ч. Мутафовъ (1889)— „Дилетантъ", П. А. Шишковъ (1880)— „Пазачитѣ на фара", „Романътъ на единъ младъ морякъ"; Б. Савовъ — „Саули Бенгама", Г. Илиевъ (1886) — „О'корсъ", „Теутъ се бунтува", Б. Шивачевъ — „Изобретателтъ".

Хумористичниятъ романъ е застжпенъ отъ Ал. Константиновъ („Бай Ганю") и Хр. Д. Бързицовъ (1901) — „Въ пленъ на дявола."

Детско-юношескиятъ романъ е разработенъ отъ Калина Малина (1900) — „Златно сърдце“, „Сирачета“, К. Петкановъ—„Овчарь юнакъ“ и Дора Габе—„Мълчаливитѣ герои“.

Повесть (новела).

Повестьта е по-стара отъ романа: тя е неговъ зародишъ. Обгръща нѣколко момента, дава понѣкога и развитие на характеритѣ, па рисува и епоха или историченъ моментъ („Нещастна фамилия“, „Капитанска дъщеря“). Темпото на действието е бързо, стегнато: повестьта е разказана драма. Лицата се изобразяватъ безъ осложнени връзки съ свѣта, положенията сж дадени ограничено, епизодитѣ сж по-малко отколкото въ романа.

Старата повесть има религиозно-поучителенъ или авантюрно-сензационенъ характеръ. Бокачио (1313—1375) въ своя „Декамеронъ“ (1348—53) превръща новелата въ художествена творба. Негови последователи сж Чоселъ (1340—1400) съ своитѣ „Кентерберийски разкази“ и Маргарита Наварска (1492—1549) съ своя „Хептамеронъ“ (1558—59). Въ по-ново време повестьта има най-разнообразно съдържание и добива широка известность. Тя бива: авантюрна (М. Ридъ), сантиментална — „Павелъ и Виргиния“ (1778) отъ Б. де С. Пиеръ (1737—1814); историческа — „Тарасъ Булба“ отъ Толстоя и психологична — „Именското езеро“ отъ Т. Щормъ (1814-88).

Въ старобългарската литература намираме преводни повести: „Троянска притча“, „Повесть за падането на Цариградъ“, съ композиционни похвати и достоинства на народната приказка. Едва къмъ срѣдата на XIX вѣкъ се явяватъ у насъ преводни художествени повести, които пораждатъ стремежъ къмъ побългаряване. Този процесъ започва съ външна промѣна (имена, мѣста) и минава къмъ вжтрешна преработка на сантиментално-поучителни повести—

„Сирота Цвѣтана“, „Невѣнка, болярска дъщеря“, „Хубавинка Янка“.

Първата оригинална българска повесть е „Нещастна фамилия“ (1860). По неинъ примѣръ се зареждатъ: „Изгубена Станка“, „Злочеста Кръстинка“, отъ Ил. Р. Блъсковъ (1839—1913) — сантиментално-национални творби. У Друмева и Блъскова намираме тенденция да се разкрие тежката робска участь на народа. Композицията на тѣзи повести е осложнена, похватитѣ — сензационно-романтични (контрастно изображение на лицата, ужаси, трогателни сцени, изненади, случайности, ефектни моменти, таинственость, картини на природата, реторично-сантименталенъ стилъ).

Каравеловъ (1837-79), ако и не съвсемъ чуждъ на тия похвати, е предимно реалистъ, съ сантименталната тенденция, когато изобразява народа. Композицията му не е стройна. Той има слабость къмъ битови описания, публицистични разсжждения и странични епизоди, но проявява здравъ хуморъ, богата и вѣрна наблюдателность, умение да възсъздава типове, главно изъ еснафската, интелигентска и чорбаджийска срѣда. Най-хубавата му работа е „Българи отъ старо време“ —хумористично-идилична повесть

Вазовъ се издига съ „Чичовци“, „Немилинедраги“ и „Иванъ Александъръ“. Повеститѣ му сж завършени, разнообразни по съдържание, богати съ епизоди, съ живи образи и естественъ диалогъ.

Съ народенъ маниеръ и тънъкъ усѣтъ за композиция, разказва предимно битови трагедии Т. Г. Влайковъ (1865) — „Дѣдовата Славчова унука“, „Стрина Вѣнковица и снаха ѝ“, „Ратай“. Н. Начевъ (1859) написва историческитѣ повести „Бунтовници“ и „На Царевецъ“. А. Страшимировъ (1870) разкрива реалистично селската неволя и раздвоението у народническата интелигенция въ „Есенни

дни“ и „На кръстопѫть“. Ел. Пелинъ (1878) рисува разлагането на селското патриархално семейство подъ влияние на новитѣ условия—„Герацитѣ“ и пагубната алчность за имотъ—„Земя“. Иор. Йовковъ (1881) изобразява войната—„Земляци“ и селската вражда—„Жетварьтъ“. — Българската повесть се развива подъ перото на М. Кременъ (1884)—„Брѣгалница“; Вл. Мусаковъ († 1916) — „Кървави петна“; Н. Райновъ — „Петъръ Осоговецъ“; Д. Шишмановъ—„Депутатътъ Стояновъ“; Д. Немировъ — „Дѣлба“; Г. Райчевъ (1882) „Мъничекъ свѣтъ“, „Пѣсень на гората“; Ст. Загорчиновъ „Легенда за Св. София“; К. Петкановъ—„Бѣглецъ“; П. Михаиловъ—„Подъ земята“, „Нейниятъ пѫть“; Хр. Миндовъ (1888) — „Опиянение“; Т. Анастасовъ (1895) — „Банъ Янука“; Б. Савовъ „Бабекъ“; Цв. Петковъ (1890) — „Легенда за последната дъщеря на Петриловци“; П. А. Шишковъ (1880)—„Къмъ Америка“; Ф. Попова-Мутафова (1902) — „Недѣлка Стаматова“.

Разказъ (скица, очеркъ).

Основитѣ на разказа лежатъ въ народната приказка. Презъ срѣднитѣ вѣкове се развиватъ фаблйо, швенки, отначало въ стихове. Разцвѣтътъ на разказа пада едва презъ XIX в. Разказътъ е кѫса епична творба, въ която се излага една случка; оттамъ — малко лица и проста развръзка. Лицата се очертаватъ бѣгло, събитието се развива въ сбити сцени и диалози, изложението се свежда понѣкога до скица. Прелестьта на разказа лежи въ особената тънкость на настроението („Старопланински легенди“, „Женско сърдце“ на Йовкова). Разновидности на разказа сѫ идилията и хумореската. Свѣтовни майстори на разказа сѫ Мопасанъ, Хюисмансъ, Едгаръ По, Тургеневъ, Чеховъ.

Разказътъ у насъ се предхожда отъ дълга редица преводни и побългарени творби на второстепенни западноевропейски разказвачи. Положително и трайно е влиянието на руския разказъ—на Гоголя, народницитѣ Глебъ Успенски и Марко-Вовчокъ. Л. Каравеловъ (1837-1879) съ право се смѣта създатель на българския разказъ: политически и битовъ („Нено“ и „Слава“). Външенъ реализъмъ, странични мотиви, тенденциозность, понѣкога разсѫдъченъ стилъ отличаватъ творбитѣ на тоя добъръ хумористъ, но и злъченъ разказвачъ. Неговото влияние върху Вазова, Влайкова и Страшимирова е несъмнено. Вазовъ е най-плодовитиятъ и соченъ разказвачъ, майсторъ на скицата и завършения разказъ— „Една българка“, „Иде ли?“, „Дѣдо Йоцо гледа“, „Пейзажъ“, „Бикоглавъ“, „Вълко на война“, „Ново преселение“ и пр. Белетристичната вещина на Вазова личи въ разграничаването на моментитѣ, диалога, гъвкавия му, подвиженъ стилъ. Влайковъ разказва простонародно, безинтрижно, живота на малки герои на труда и търпението, особено жени („Седѣнка“, „Кандидатъ за лакей“). Ц. Гинчевъ (1832 — 94) оставя скромно име съ своитѣ сложно композирани разкази на диалектиченъ езикъ („Ганчо Косерката“, „Зинала стена“). Мих. Георгиевъ (1854—1916) е авторъ на хуморески и идилии, често на шопски диалектъ („Пенчо преброява населението въ Глиенъ долъ“, „Молла Мутишъ бегъ“, „Меракътъ на чичо Денчо“). А. Страшимировъ се доближава до Влайкова и Вазова съ злободневната си тематика (селската неволя—„На нивата“ и еснафския битъ—„Черню“). Предпочита скицата, наситена съ тѫжни размисли за житейскитѣ неправди и несретна сѫдба на героитѣ. П. Стаматовъ (1869)е най-темпераментниятъ разказвачъ, сатирикъ и психологъ, склоненъ къмъ натуралистично изображение. Стегнатъ до схематичность, никога не описва, а съ две-три черти нахвър-

ля образъ и обстановка, предпочита диалога предъ повествованието. Разкрива тъмното, отрицателното, смѣшното у човѣка („На село", „Голгота", „Шурочка", „Лида Дроганова"). Героитѣ му сѫ интелигенти, бюрократи, момичета и невѣрни жени. Стилътъ му е сбитъ, афористиченъ, духовитъ, жилавъ и внушителенъ.

Въ реда на българскитѣ белетристи особено мѣсто заема П. Ю. Тодоровъ (1879—1916) като майсторъ на идилията. Теми и образи той взима отъ народната поезия и битъ. Основното жизнерадостно чувство се изразява въ воля за живота и младость, противъ ограниченията на традицията. Така се зараждатъ идилиитѣ на индивидуалистични теми, чиито герои и героини скѫсватъ съ срѣдата и заживяватъ съ своята любовь, творчески блѣнове или оставатъ чужди на семейнитѣ радости („Мечкарь", „Гусларева майка", „Отъ прозореца"). Любовьта е друга тема на идилиитѣ му, въ които чувството се разкрива въ своята възвишеность и копнежъ по лично щастие („Овчари", „Надъ черква", „Змейно", „Сѣнокосъ"). Романтичната основа на идилиитѣ му е подчертана въ най-хубавата му работа „Слънчева женитба", дето се разкрива трагедията на гения: да радва чуждитѣ души съ своето творчество, а него да нѣма кой да стопли и затова да бѫде осѫденъ на самотность. — Идилиитѣ на П. Тодоровъ иматъ бедна фабула. Богати съ описания на природата, съ идеализация на тихото всѣкидневие, което поетътъ основно познава, тѣ сѫ облъхнати отъ нѣженъ, сподавенъ лиризъмъ. Изискани откъмъ композиция, тѣ отразяватъ дълбоко влиянието на народната пѣсень. Речьта му е ритмически — напѣвна, подигната и обработена въ духа на народната пѣсень. Стилнитѣ му похвати издаватъ поетъ-романтикъ: той е повече символистъ, отколкото битописатель-реалистъ.

Н. Висковски (†1897) дава оригинални сатирични очерки изъ живота на интелигенцията и погорнитѣ срѣди. К. Величковъ пише сантиментално-хуманни („Нѣма Македония") и битови разкази („Таласъмъ"). Ел. Пелинъ рисува идиличното и неволята въ село: „Вѣтрена мелница", „Самодива", „Андрешко", „Стариятъ волъ", „На оня свѣтъ", „Печена тиква", „Пролѣтна измама". Непринуденъ хуморъ облъхва ония разкази, въ които разкрива комичното у селяни, дребни чиновници и духовници съ човѣшки слабости. Ц. Церковски (1869 — 1925), народенъ поетъ, описва селската радость и тегло („Недоучилъ" „Гърбушка"). Хр. Д. Максимовъ (1867—1902) въ сбирката „Тъменъ свѣтъ" разработва битови и народнически теми. Мих. Кременъ (1884) изобразява комичната дребнавость и духовна пустота на провинциалното всѣкидневие въ „Схлупени стрѣхи". Н. Яневъ (1888-1921) се опитва въ библейски и психологични теми. Ил. Ив. Черенъ (†1912) минава отъ реалистичната скица къмъ религиозно философски разкази въ „Свѣтлина отъ изтокъ". Реалисти сѫ: А. Карима (1871), Н. П. Филиповъ (1867) Ст. Руневски (1877-1919), Н. Г. Данчевъ (1878), Ал. Кипровъ (1880—1932), Евг. Марсъ (1878), Ив. Карановски (1882), Д. Немировъ, Л. Стояновъ (1888), С. Чилингировъ. — Йор. Йовковъ (1884) е най-значителниятъ разказвачъ днесъ. Въ своитѣ сборници „Разкази" (1917 — 18), „Последна радость" (1926), „Старопланински легенди" (1927), „Вечери въ Антимовския ханъ" (1930), „Пѣсеньта на колелетата" (1930), „Женско сърдце" (1935), той изобразява войната или довоенния битъ на златна Добруджа. Двигателна сила на повечето му разкази е любовьта, а общиятъ тонъ е облъхнатъ съ човѣчность и вѣра въ доброто. Той разказва бавно, подробно, съ подкупващо настроение, внушително и често съ ефектенъ завършекъ.

Отъ съвременнитѣ разказвачи изпъкватъ като белетристи на селския животъ: Н. К. Петкановъ, А. Каралийчевъ, М. Миневъ, Ил. Воленъ; на градския животъ: В. Узуновъ, С. Йовчева Д. Калфовъ, Б. Боневъ (1889), П. Михайловъ, К. Константиновъ, Вас. Ивановъ, Вичо Ивановъ, Вл. Поляновъ, К. Мутафовъ, К. Гълъбовъ, Б. Свѣтлиновъ, Н. Ношковъ, Ст. Олчевъ, Н. Орловъ, Вл. Пѣевъ, Т. Анастасовъ; на историческата легенда: П. Карапетровъ, Ил. Мусаковъ, Ф. Попова-Мутафова, Д. Марчевски, Н. Райновъ (1889) — въ „Богомилски легенди", „Видения изъ древна България", „Книга за царетѣ". Своеобразни откъмъ теми и разработка сж разказитѣ на Н. Райновъ („Сиромахъ Лазаръ"), Г. Райчевъ (1882), Ч. Мутафовъ (1889),—„Марионетки", Цв. Петковъ, Св. Минковъ (1902) — „Игра на сѣнкитѣ", „Автомати", „Дамата съ рентгеновитѣ очи", Ю. Казаскаи др

ДРАМА

Общи понятия.

Драмата е най-висшиятъ родъ на поезията. Тѣсно свързана съ театъра, тя обединява всички изкуства. Сценичната обстановка обгръща архитектурата, живописьта и скулптурата. Музиката се проявява въ темпото, интонацията и мелодията на словото, особено когато е въ стихове. Поезията се съдържа въ самия текстъ на произведението.

Сценичното изпълнение упражнява сложно и многостранно въздействие. Представяната драма се възприема чрезъ висшитѣ сѣтива — зрение и слухъ. Словесно — идейното съдържание се изразява чрезъ видимото, което добива символиченъ смисълъ.[1] То възбужда чувствата и мисъльта, та об-

[1] Клитемнестра въ „Агамемнонъ" (Есхилъ) заповѣдва да простратъ пурпурни килими въ честь на пристигащия Агамемнонъ; това предвещава символично предстоящето кръвопролитие.

хваща изцѣло душата на зрителя. Играта на актьора дава пълнота на двойното въздействие чрезъ говоръ, жестове, пози и мимика. Съвокупностьта отъ сценичната обстановка и срѣдства, говора и движенията на артиста създава сценичната измама: зрительтъ вѣрва, че вижда предъ себе си истински животъ.

Драматическата поезия се явява доста късно. Въ стара Гърция тя наследява епоса и лириката, като тѣхно продължение и синтезъ. Достига разцвѣтъ въ V в. пр. Хр., когато самиятъ животъ се изпълва съ напрежение поради гръко-персийскитѣ войни. Интересътъ къмъ събитията и душевния животъ на личностьта обуславя значителния епически и лиричен елементъ въ класичната трагедия. При общественъ и духовенъ подемъ никне драмата и въ ново време. Борбата за морско надмощие и създаването на английска народна драма подготвя творчеството на Шекспира. Следъ епичнитѣ борби съ мавритѣ въ Испания се явяватъ Лопе де-Вега и Калдеронъ. Френската класична драма се създава въ XVII в., когато „кралтъ — слънце" туря край на религиознитѣ и политически борби. Въ епоха на национално възраждане (XVIII в.) се поставя начало на гражданската драма (Лесингъ, Шилеръ и Гете). При културенъ подемъ се явява и норвежкиятъ драматургъ Хенрихъ Ибсенъ.

Особености на драмата.

Сжщность на драмата. Думата драма (δρᾶμα) произлиза отъ действувамъ (гр. δράω). Подъ драма старитѣ гърци разбирали всѣка словесна творба, която е отредена за театъръ (гр.théatron — зрелище).

Драмата се отличава както отъ епоса, така и отъ лириката. Епикътъ разказва (изобразява) събитията като нѣщо минало, а драматургътъ го

представя въ действие, което се извършва предъ зрителитѣ въ сегашно време. Тукъ на преденъ планъ изпъква характерътъ на лицата; затова драмата се опредѣля като поезия на личноститѣ, за разлика отъ лириката — поезия на личността. Докато лириката има за цель да разкрие вжтрешния миръ на човѣка, драмата го засѣга, само доколкото той се изразява въ думи и постжпки.

Задача на драмата не е самото събитие, а неговата психологична основа — причината и формата, въ която се извършва, т. е. пжтя, по който се заражда и развива борбата: не какво, а какъ и защо. Това се постига чрезъ словото. Следователно, драмата изобразява човѣшкия животъ чрезъ подражателно действие, съпроводено съ думи. Тя дава направо съдържанието си, което се изнася, „играе“ отъ лица.

Драматична форма. Драматическата поезия се крие въ драматичния похватъ, който е вроденъ у човѣка. Говоръть е „игра“ — интонация, поза, мимика, жестове. Самата дума е волевъ актъ, действие, постжпка—ритмизувана, поетически преобразена. Всѣки отъ насъ е, въ известенъ смисълъ, актьоръ: преструва се, подражава чужди дѣла и думи — „играе роля“.

Драматичниятъ похватъ изпъква особено ясно въ диалога. Диалогътъ е първоначална форма на драмата и най-важната ѝ съставна часть. Той е „драма въ миниатюръ“, борба на две воли. Диалогътъ внася движение и стремителность въ развоя на драмата.

Драматическа тема. Въ драматична форма може да се изобрази само такова действие на човѣка, което: а) се поражда отъ борба противъ прѣчки, та налага напрежение на волята и колебливость на изхода; б) насочена е къмъ известна цель и свършва съ опредѣленъ

край — благоприятенъ или не за дадено лице. Душа на драмата е борбата: тя буди интересъ къмъ действието — неспокойно очакване на края. Интересътъ ни кара „да влизаме въ ролята на лицето“, да участвуваме въ борбата му. Борбата се води подъ натиска на чувства, страсти, инстинктъ и дългъ. Въ борбата на героя се разкрива сериозниятъ и възвишенъ смисълъ на човѣшкия животъ.

Борбата въ драмата е двояка: външна и вжтрешна. Въ първия случай човѣкъ се бори съ обстоятелствата или съ други хора — съперници или врагове, въ втория — съ себе си. Исакъ въ „Иванко“ отравя Сима, убива пратеника, отстранява Петра отъ Търново. Вжтрешната борба е тежка и мжчителна; склонноститѣ на героя не се съгласуватъ, или страстьта му противоречи на неговата съвѣсть или на изискванията на дълга: у Медея — майчината любовь и бѣсната ревность; у Родриго — съзнанието за дългъ и любовьта къмъ Химена; у Макбета и Иванко — властолюбието и съвѣстьта. Вжтрешниятъ драматизъмъ се изразява най-често въ монолозитѣ на героя.

Външниятъ и вжтрешниятъ драматизъмъ поставятъ героя въ особено, т. н. драматично положение, когато той трѣбва да избира: Иванко избира между властолюбие и съвѣсть (I д. 1 сц. Явл.).

Драматично действие. Въ драмата душевнитѣ преживявания се изразяватъ въ думи и дѣла. Сблъскването на тия думи и дѣла образува драматичната борба, която се развива въ органически завършено действие. То се състои отъ два противоположни процеса: действие (акция) и противодействие (реакция). Макбетъ взема престола съ престжпно действие—убийството на краля. Неговото действие предизвиква противо-

действието на кралскитѣ синове, както и на Макдуфа и Росе, които се готвятъ да го поразятъ.

Действието въ драмата трѣбва да бѫде единно. Единство на действието означава ограничаване задачата на драматурга въ изображение само на една страсть или решение: властолюбието на Макбета, дългътъ у Родриго и Химена.

Драматична техника. Написана драма не е още сѫщинска драма. Нейната жизненость се провѣрява на сцената. Затова театърътъ вѫтрешно е свързанъ съ драмата. Съчетанието на драмата съ сцената дава драматичната техника. Сценичното изпълнение на драмата строго опредѣля както вѫтрешния ѝ обемъ, тъй и композиционнитѣ ѝ похвати.

Въ зависимость отъ психофизиологичната издържливость на публиката, вечерь, драмата е кѫса: трѣбва да се изиграе въ 2—3 часа. Нуждата отъ почивка за публиката налага да бѫде разчленена на завършени актове (3—5), вѫтрешно свързани помежду си. Кѫсата форма изисква крайна икономия на срѣдствата. Всичко случайно, епизодично, излишно отрупва действието и разсѣйва зрителя. Драмата предава събития, станали въ течение на години, въ нѣколко часа и затова засѣга най-характернитѣ моменти. Тя има свой стилъ: сбитъ, енергиченъ, изразителенъ.

Композиция на драмата.

Драма и сцена. Развитието на драмата зависи отъ формитѣ на сценичното поставяне. Изпълнението на една драма обхваща играта на артиститѣ и околната имъ сценична обстановка (декорациитѣ). Играта на артиститѣ се състои отъ говоръ и движения. Говорътъ на сцената бива монологъ и диалогъ. Монологътъ е говоръ на актьора, когато нѣма други лица, т. е. той не е насоченъ къмъ никого. Понѣкога монологъ се произнася и предъ други лица

и е насоченъ къмъ нѣкого (душевни излияния, разказъ, проповѣдь) — Чацки предъ Фамусовъ („Отъ много умъ“).

Диалогътъ е словесна размѣна между две лица. Съдържанието на диалога се състои отъ въпроси и отговори, препирни и т. н. Диалогътъ изразява непосрѣдствено сблъскване на двама събеседници. Новата драма познава и кръстосанъ диалогъ — разговоръ между три и повече лица.

Отдѣлнитѣ кратки изказвания на събеседницитѣ се наричатъ реплики. Говорътъ се придружава отъ игра, т. е. движения. Всѣко изказване се придружава отъ мимика, т. е. отъ известна игра на лицевитѣ мускули. Тази игра хармонира съ емоционалното съдържание на произносимото. Мимиката на лицето се придружава отъ мимически жестове — движение на рѫцетѣ, главата, цѣлото тѣло, съответно емоционалнитѣ моменти на говора.

Освенъ такива изразителни движения, играта на артиститѣ може да възпроизвежда битови постѫпки. Лицата на сцената се обличатъ, ядатъ, пиятъ, биятъ се, убиватъ, крадатъ, умиратъ и пр. Тази игра е тематическа и заема самостоятелно мѣсто въ фабулата.

Представлението се запълва съ декорация, съ реквизитъ — бутафория, т. е. съ мъртви явления, които участвуватъ въ действието. Редомъ съ тия предмети въ представлението се въвеждатъ т. н. „ефекти“ — зрителни, напр. разсъмване, палене и гасене лампитѣ; слухови — гръмъ, шумъ, дъждъ, звънци, гърмежи и пр.

Текстътъ на драматическото произведение се разпада на две части: говоръ на героитѣ и ремарки. Първиятъ се предава изцѣло отъ артиститѣ. Вторитѣ улесняватъ режисьора[1] да постави пиесата. За нуждитѣ на представлението режисьорътъ е свободенъ да измѣни литературния текстъ.

Класическа трагедия. Аристотель излага теорията на античната трагедия въ съчинението си „Поетика“. Той опредѣля изкуството като подражание и казва, че трагедията е подражание на важно и

[1] Режисьоръ — който поставя драми въ театъра.

завършено действие, което възбужда състрадание и ужасъ. Чрезъ тия чувства трагедията действува очистително върху човѣшката душа („катарзисъ“ — очистване). Ужасъ възбужда злото, когато е последица отъ нещастно стечение на обстоятелствата, напр когато близки си причиняватъ страдание („Едипъ царь“). Най-силно действува престѫплението, когато се извърши безъ омисълъ и после се разкрие и узнае (Едипъ). Състраданието се поражда отъ злочестина, която може да сполети и насъ или нашъ близъкъ. За да преживѣемъ едновременно състрадание и страхъ, необходимо е лицето да не бѫде нито възвишенъ герой („Ифигения въ Авлида“), нито пъкъ злодей („Медея“), а нѣщо срѣдно: човѣкъ нравствено добъръ, който все пакъ може да сгрѣши. Ако героятъ е съвсемъ невиненъ, неговото страдание, като плодъ на несправедливость, ще ни възмути; когато пъкъ страда напълно заслужено, неговата гибель нѣма да възбуди у насъ трагическо впечатление.

Въ състава на трагедията Аристотель различава: действие, характеръ, разбиране, слово (речь), пѣсень и сценична наредба.

1. Основа на трагедията е действието (митъ). То трѣбва да бѫде едно. Между отдѣлнитѣ моменти трѣбва да има вѫтрешна връзка; тогава действието ще представя стройно органично цѣло съ свое начало, срѣда и край. Не бива да се допуска случайностьта (deus ex machina), понеже развръзката е неестествена („Медея“). Въ трагедията Аристотель различава два момента: завръзка и развръзка. Завръзката започва отначало и върви до прехода (перипетията) къмъ щастие и нещастие. Развръзката обхваща развоя на действието отъ началото на тоя преходъ до края.

2. Характеритѣ се разкриватъ чрезъ действие (динамично), въ процеса на неговото развитие. Не бива да се рисуватъ отдѣлно — за себе си: тѣ даватъ художествена завършеность на трагедията.

3. Умъ, разбиране. Всѣко лице има свой начинъ да мисли, чувствува и действува. Особеното разбиране (духовенъ строй) трѣбва да хармонира на неговата възрасть, полъ,

обществено положение и пр. Трагедията, обаче, трѣбва да разкрие такива черти, които сѫ характерни не само за едно лице, а за цѣла група.

4. Словото (речьта) е срѣдство да се предаде драматичното съдържание. Хубостьта на израза трѣбва да служи на действието — душа на трагедията. Блѣскавата и прекалено реторична речь заглушава очертанието на характеритѣ и разкриването на тѣхния душевенъ животъ.

5. Пѣсеньта (музикалниятъ елементъ) сѫщо така е въ подчинено отношение; тя е срѣдство за по-съвършенъ изразъ и за по-пълно художествено въздействие.

6. Сценичната наредба играе важна роля. Трагедията трѣбва да бѫде представена на сцената, за да следимъ непосрѣдствено хода на действието. Ала поетътъ трѣбва да възбужда състрадание и страхъ не толкова чрезъ сценичность, а чрезъ съвокупностьта на действието. Ето защо, въ сценичната наредба трѣбва да се пази умѣреность; разкошната обстановка отвлича вниманието на зрителя и му прѣчи да изпита особеното удоволствие, което е присѫщо на трагедията.

Новата драма. Засилването на драматизма води до по-сложно вѫтрешно разчленяване на действието. Испанската драма е раздѣлена на три по-малки действия (актове): завръзка, развой на действието и развръзка. У Шекспира, Корнейля, Молиера, Шилера, Ибсена, поради осложнение на вѫтрешния драматизъмъ, намираме петь такива части, съ следната схема: експозиция, повишение, връхна точка, понижение, развръзка.

1. Експозиция (уводъ) сѫ ония сцени, които разкриватъ обстоятелствата на борбата и отношенията между действуващитѣ лица. Въ нея се изтъква основниятъ двигателенъ мотивъ на действието.

Моментътъ, когато героятъ решава да действува, поради възникнали за волята му прѣчки, е

завръзка. Тя е отклонение на събитията отъ естествения имъ ходъ. Завръзката обикновено се дава въ експозицията.

2. Повишение. Борбата съ прѣчкитѣ засилва волевото напрежение на героя. Тукъ се развива интригата, действието се повишава.

3. Връхна (кулминационна) точка е моментътъ, когато волевото напрежение е най-силно.

4. Понижение. Засилването на противодействието ослабва положението на героя.

5. Развръзка. Краятъ на борбата образува развръзката на драматическото действие. Преди самата развръзка борбата става напрегната и сочи нѣколко възможни изхода.

Развръзката не съвпада всѣкога съ завършека. Понѣкога има две развръзки („Едипъ царь“, „Тартюфъ“, Ревизоръ“).

Дѣление на драмата.

Старитѣ гърци познаватъ само трагедия и комедия. Въ XVIII. в. се явява т. н. драма.

1. Трагедия. Трагедията изобразява борба на значителни характери въ името на голѣми, широки цели. Героятъ на трагедията превишава срѣдното равнище на човѣшкото, проявява черти на изключителность.

Макбетъ, човѣкъ съ огроменъ запасъ отъ душевни сили, се бори да вземе властьта и да я задържи. Необикновено сложна и тънка натура, Хамлетъ иска да отмъсти за баща си. Родриго е волевъ и героиченъ младежъ, защитникъ на родовата честь. — Тѣ влагатъ въ борбата всичкитѣ си душевни сили срещу сждба, съвѣсть, общество и пр.

Трагедийниятъ герой въплъщава общочовѣшки, а не типически черти. Хамлетъ е повече носитель на идеята за борба съ злото, отколкото типиченъ представитель на възраждането или изпълнитель на синовенъ дългъ. Затова трагедийниятъ герой рѣдко бива взетъ отъ срѣдното или нисше съсловие. Най-удобни извори за трагедията сж историческитѣ събития, въ които се проявяватъ необикновени страсти и значителни характери — Мария Стюартъ, Борисъ Годуновъ.

Трагизъмъ. Необикновенитѣ прѣчки нарушаватъ душевното равновесие на героя. Стремежътъ му да го възстанови го тласка къмъ голѣма беда или гибель. Думитѣ на Тирезия разстройватъ Едипа. Борбата му за истината го вкарва въ злочестие. Драматичното положение, което тласка героя къмъ беда или гибель, се нарича трагическо, а злополучниятъ край — катастрофа. Затова трагедийното действие разкрива страстно напрегната борба и дълбоки душевни страдания („Медея“).

2. Комедия. Комедията има за предметъ смѣшното у човѣка и въ обществото. Смѣшно е всичко, което отстжпва отъ приетитѣ норми, обичаи, навици на обществения животъ. И комедията е борба. Комедийната борба разсмива. Затова 1. тя не трѣбва да възбужда състрадание, да ни вълнува дълбоко. Страданието въ комедията не бива да буди у насъ съжаление. Тонътъ на комедията е бодъръ, мажоренъ. 2. Комедийната борба се води съ нелепи или унизителни срѣдства, или едновременно съ нелепи и унизителни. Градоначалникътъ въ „Ревизоръ“ говори и върши глупости. Заблуждението, непохватнитѣ хитрости, които не довеждатъ до цельта („Голѣмановъ“), сж срѣдства на борбата.

Комедийната сцена се построява върху контраста въ положения и лица. Комедийниятъ диалогъ се крепи и върху недоразумението (страхътъ на Хлестакова и градоначалника въ хотела). Репликата е смѣшна, когато издава глупостьта на борещия се съ опасностьта герой, и разсмиваща, когато разкрива глупостьта на оногова, комуто противникътъ се смѣе.

(„Подофицершата сама се е била“). Комедията засѣга дори низки прояви на живота. Борбата се води за придобиване на материални блага, удовлетворение на суетни стремежи (Голѣмановъ иска да стане министъръ).

Езикътъ на комедията е особенъ. Той носи върху си понѣкога печата на улицата.

Комедията бива: 1. комедия на интригата — „Службогонци“ отъ Иванъ Вазовъ; 2. психологична — комедия на характеритѣ — „Скжперникътъ“ отъ Молеръ; 3. битова (комедия на нравитѣ) — „Свекърва“ отъ А. Страшимировъ и 4. социална — „Ревизоръ“.

3. Драма. Като особенъ, срѣденъ видъ, драмата възниква въ XVIII в. Тя има за предметъ всѣкидневнитѣ борби въ семейството и обществото. Затова въ нея се изобразяватъ срѣдата, обществото, които се противятъ на неудържимия стремежъ на личностьта да имъ се наложи (Мила и Христофоровъ се борятъ съ Драгоданоглу, Елисавета и д-ръ Чипиловски за своето щастие). Въ драмата се изобразява външниятъ и вжтрешенъ битъ на обществото. Целитѣ и срѣдствата за борба на срѣдата трѣбва да бждатъ характерни. Драгоданоглу предлага сестра си на Чипиловски отъ практически съображения, като се опитва съ насилие да я отвърне отъ Христофорова. Колкото повече сж битовитѣ краски въ драмата, толкова тя е по-убедителна.

Гръцка трагедия.

Произходъ. Гърцитѣ не познавали названието драма. Драматическата поезия у тѣхъ е известна като трагедия и комедия.

Наченкитѣ на трагедията намираме въ дионисиитѣ—праздненства въ честь на Диониса—Бакхусъ, Вакхъ. Той е богъ на пролѣтьта, на лозата, сжщо

и на труда и веселието[1]. Дионисий е синъ на Зевса и смъртната жена Семела. Праздненствата въ негова честь съдържали хорà (танци), пѣсни и жертвоприношения, и ставали пролѣть и зиме.

Участницитѣ въ праздненството се обличали въ козлови кожи[2], нареждали се въ кржгъ при жертвеника, танцували и пѣели хвалебни пѣсни въ честь на Дионисия, наречени дитирамби. Водачътъ на танца, корифеятъ, предрешенъ като Дионисия, пѣелъ, разказвалъ тжжни и весели случки изъ живота му съ съответни жестове, действия и мимики. И участницитѣ придружавали пѣенето съ съответни тѣлодвижения.

Отъ тѣзи тѣлодвижения се зародило действието. Между корифея и участницитѣ се завръзвалъ разговоръ: въпроси и отговори (зародишъ на диалога). Въ жертва билъ принасянъ козелъ — τράγος.[3] Приключенията на бога-герой, страданията и бедитѣ му съдържали борбата на значително лице съ прѣчки. Бедитѣ му възбуждали у народа съчувствие (състрадание).

Въ култа на Дионисия личатъ елементитѣ на драмата: действие, диалогъ, борба, съчувствие. Действието възниква отъ стремежа да се илюстриратъ (опредметятъ) епическитѣ разкази на корифея, и отъ лирическитѣ дитирамби на хора, който изразява съчувствие и облича думитѣ си въ съответни движения.

Поетътъ Тесписъ (VI в. пр. Хр.) отдѣлилъ отъ хора едно лице — актьоръ, който говорѣлъ и играелъ вмѣсто другитѣ лица и затова изпълнявалъ нѣколко роли. Диалогътъ на актьо-

---

[1] Вакхъ — шуменъ.

[2] Така напомняли сатиритѣ, които придружавали Дионисия въ скитанията му.

[3] Думата трагедия е съставена отъ τράγος и φδή (пѣсень). Тълкува се или като пѣсень на козли или въ връзка съ сатирското облѣкло на участницитѣ.

ра съ корифея сложилъ начало на драматическото представление. Тесписъ разработвалъ митове и за други богове. Отсетне Фринихъ (476) въвелъ и женска роля, изпълнявана отъ единствения актьоръ[1]. Фринихъ разширилъ тематиката на трагедията. Той разработвалъ и съвременни теми — „Падането на Милетъ".

По-сложна и завършена форма добива гръцката трагедия у великитѣ поети Есхилъ (525—456), Софокълъ (496—406) и Еврипидъ (480—407).

Особености. Гръцката трагедия запазва своя религиозно-възвишенъ характеръ и рѣдко засѣга обикновената действителность („Перси" отъ Есхила). Като продължение на епоса, тя черпи теми отъ митологията и героичнитѣ предания (историята): легендата за Прометея, за Едипа и аргонавтския походъ („Медея"). „Моитѣ трагедии сж само трохи отъ изобилната трапеза на Омира", признаваЕсхилъ. Опитътъ на Еврипида да отрази съвременната психология, нрави и въпроси, внася раздвоение въ трагедиитѣ му.

Героитѣ, богове и царе, се рисуватъ едностранчиво, съ малко, но ярки и характерни черти, необходими за действието. Затова оставатъ непромѣнени. Прометей е величественъ, суровъ, гордъ и човѣченъ. Едипъ е смѣлъ, избухливъ, подозрителенъ, лекомисленъ. Лицата на Еврипида се отличаватъ съ силни чувства и страсти.

Религиозната основа на трагедията личи и въ особената роля на сждбата. Тя е грозна и неумолима сила, властна надъ богове и хора у Есхила (Прометей, Ио). Софокълъ разкрива характера, душата на героя, чиято силна личность (Едипъ, Антигона) се бори съ сждбата. За него тя е нравствена сила, която управлява свѣта („Антигона"). У Есхила сждбата е сведена до случайность — призракъ, безъ особено значение за човѣшкия животъ. Нейната намѣса е вече обикновенъ драматиченъ похватъ (deus ex machina)[1].

Митологията и миналото поставятъ религиозна и политическа цель на трагедията. Тя развива, закрепва традиционната вѣра и религиозното единство на народа, или разширява и задълбочава привързаностьта къмъ родината и националния духъ (школа за религиозно и национално възпитание): свърхчовѣшкитѣ усилия, страданието и гибелта сж свойствени само на величави, значителни характери. Въ неравната борба съ сждбата нѣма мѣсто за смѣшното, затова трагедията запазва своя възвишено-сериозенъ, изключителенъ трагически характеръ. Съ тази особеность тя възбужда у зрителя трагически чувства и действува нравственоочистително върху него.

Гръцката трагедия разработва митологията и историята въ духа на времето: идеята за човѣчность и развоя на човѣшката култура („Прометей"), любовьта къмъ родината и борбата за свобода („Перси"), непостоянството на щастието („Едипъ царь"), целебната сила на страданието („Едипъ въ Колона"), идеята за нравствения дългъ („Антигона"), гибелното действие на страститѣ („Медея").

Драматическото действие е кжсо, просто и непрекжснато. То започвало непосрѣдствено преди катастрофата. Сцената била непромѣнна: предна часть на дворецъ, съ три врати, срѣдната за царя. Хорътъ заемалъ постоянно мѣсто около жертвеника, предъ сцената. Всичко това налагало тритѣ единства: на действие (най-важно), време и мѣсто. Трагедията се разчленява на петь епизода. Еврипидъ въвелъ прологъ и епилогъ. По-сложно действие се обработвало въ трилогия[2].

[1] Всички женски роли въ старогръцкия театъръ се изпълнявали само отъ мжже.

[1] Медея бива отнесена отъ крилатата колесница на слънцето.

[2] „Прометей Огненосецъ", „Прикованиятъ Прометей" и „Освободениятъ Прометей".

Предметъ на трагедията е душевната драма на героя. Случкитѣ се предаватъ съ вестители. Това ослабвало външния драматизъмъ. Поради връзката на драмата съ обредитѣ, сценичната жестокость (убийство, ослѣпяване, отравяне) се избѣгва.

Хорътъ, останалъ отъ дионисиитѣ, взема особено участие въ строежа на трагедията: разграничава моментитѣ, спира вѫтрешния развой на дѣйствието. Той внася лиризъмъ въ трагедията. У Есхила е главно лице, заема трета часть отъ пиесата, при все че той въвежда втори актьоръ и засилва диалога. Софокълъ прибавя трети актьоръ. У Еврипида хорътъ има само лирическо и декоративно значение — изказва чувства, мнение или нравствена поука. — Хорътъ се състои отъ 12 лица, споредъ ролята: символъ на нѣжность и невинность (океанидитѣ въ „Прикованиятъ Прометей“), житейска опитность (старейшинитѣ въ „Едипъ царь“) или съчувствие (коринтянкитѣ въ „Медея“).

Гръцката трагедия е писана въ стихове, шестостѫпни ямби. Връзката ѝ съ дитирамбитѣ се запазва въ стила — напрегнатъ и повишенъ. У Есхила той е величавъ, смѣлъ, донѣкѫде суровъ; у Софокла е изпълненъ съ движение и музика; у Еврипида се отличава съ нѣжность и поетическа сила

Гръцката трагедия упражнила влияние, както съ формата си, така и съ своето общочовѣшко съдържание и безсмъртни образи, върху по-късната европейска драма.

Старогръцка комедия.

Комедията се развила сѫщо отъ веселитѣ дионисии въ края на зимата. Тѣ имали буенъ характеръ и завършвали съ гощавки и тържествено шествие, свързано съ игри, весели пѣсни (фалически), съ шеги, закачки и насмѣшки. Това шествие се нарича-

ло κῶμος,—оттамъ комедия, „пѣсень, която придружава тържествено шествие“.

Сузарионъ (VI в.) пръвъ обработилъ пѣснитѣ и създалъ комедийния диалогъ. Комедията разцъвтява въ Атина.

Въ развоя на старогръцката комедия се различаватъ три фази: древна, срѣдна и нова. Древната (до IV в. пр. Хр.) има злободневна политическа тематика. Тя грубо осмива събития и лица, често съ собственитѣ имъ имена. Срѣдната комедия (IV в. пр. Хр.) съвпада съ залѣза на Гърция. И тя е обществено-политическа, но прибѣгва до общочовѣшки типове и алегории и си служи съ измислени имена. Новата комедия (III в. пр. Хр.) е битова, осмива отрицателнитѣ страни на семейния и частенъ животъ въ типични образи; по характеръ се доближива до съвременната. Неинъ виденъ представитель е Менандъръ (340 — 293).

Гениаленъ представитель на старогръцката комедия е Аристофанъ (445—380), единъ отъ всемирнитѣ комически поети. Написалъ 54 комедии, отъ които оцѣлѣли 11. Тѣ сѫ сатири на злободневни теми: миръ и война — „Ахарняни“, политическа демагогия — „Конници“, женско равноправие — „Женска управия“. Най-хубавата му комедия е „Облаци“ (423). Въ нея Сократъ е осмѣнъ като софистъ.

Героитѣ си Аристофанъ взема отъ всички обществени срѣди: селяни, политици, лихвари, софисти. Той изобразява живо характеритѣ и ги дава често като типове.

Аристофанъ е неизчерпаемъ изобретатель на комични положения и сцени. Понѣкога е рѣзъкъ, дори грубъ и ругателенъ.

Дѣйствието е сравнително по-сложно и позаплетено: Аристофанъ „черпи съ цѣли шепи отъ морето на живота“. Отношението му къмъ тритѣ единства е по-свободно. Въ срѣдата на дѣйствието има

т. н. парабаза — авторътъ обяснява комедията си или разкрива нѣкои свои идеи на публиката.

Хорътъ играелъ отначало твърде важна роля, като давалъ понѣкога и името на комедията— „Облаци", „Жаби", „Птици"; състоялъ се отъ 24 души. Хоровитѣ пѣсни сж възвишено лирични, богати съ свежи поетични образи (особено въ „Облаци").

Речьта на комедията е стихотворна — въ шестостжпни ямби, само че съ повече разнообразие и свобода. Като отражение на древностьта и съкровищница на богата поезия, старогръцката комедия се цени и въ ново време.

СРѢДНОВѢКОВНА ДРАМА.

Презъ срѣднитѣ вѣкове се явява литургичната драма — инсцениране известни моменти отъ живота на Спасителя като допълнение на богослужението. Отпосле драмата бива пренесена въ черковния дворъ, на площадитѣ, а изпълнението ѝ се възлага на еснафитѣ (Христови братства). Тя познава нѣколко вида: мистерия (служебна драма), миракълъ (чудо) и моралите (религиозно-поучителна, алегорична драма). Участието на свѣтски лица внася свѣтски, народнобитовъ, дори комедиенъ елементъ въ нея. Народната комедия — фарсъ има крайно злободневенъ характеръ. Грубиятъ комизъмъ бива пренесенъ отъ цирковетѣ. Нѣкои драматурзи запазватъ смѣшника, като носитель на грубия, но духовитъ комизъмъ — „Краль Лиръ", Фалстафъ въ „Хенрихъ IV" у Шекспира).

Шекспирова драма.

Драмата на Шекспира (1564 — 1616), изниква върху богата почва. Жизненото съдържание на народно-битовата драма и изисканата форма на придворно-класичната се съчетаватъ у него въ художествено единство.

Започналъ съ поеми и сонети, Шекспиръ написва 37 драми, които се дѣлятъ на четири групи: 1. драматизирани хроники — „Ричардъ II" и „Ричардъ III" (1593), „Хенрихъ IV" и др. (10 драми); 2. римски драми — „Кориоланъ", „Юлий Цезаръ" „Антоний и Клеопатра" — (3 драми); 3. трагедии — „Ромео и Жулиета" (1592), „Хамлетъ" (1602), „Отело" (1604), „Макбетъ" (1606), „Краль Лиръ" (1607) и др. — (8 трагедии); 4. комедии — „Безплодни усилия на любовьта", „Сънь въ лѣтна нощь" (1595), „Венециянски търговецъ" (1596), „Много шумъ за нищо" (1599), „Както обичате", „Буря", „Зимна приказка" и др. (16 комедии).

По съдържание шекспировата драма се отличава съ епическа широта „Сцената трѣбва да бжде огледало на живота" (Хамлетъ). Той черпи сюжети отъ различни времена и страни, драматизира действителность и измислица. Действието у него е сложно, понѣкога съ две нишки („Краль Лиръ"). — Героитѣ, предимно изъ висшето съсловия, сж дадени като хора, разкрита е дълбочината и значителността на човѣшкото у тѣхъ: жажда за власть — престжпление, гибель („Макбетъ"); скрѣбъ, съмнение, песимизъмъ (Хамлетъ). Наредъ съ аристокрацията се изобразяватъ лица отъ другитѣ съсловия, а сжщо и чужди народности. Това прави Шекспира универсаленъ поетъ.

Драмата му е отражение на човѣшкото: духътъ на съмнението (Хамлетъ), избликътъ на любовьта (Ромео и Жулиета), човѣчностьта (Краль Лиръ), борбата за власть (Макбетъ, Юлий Цезаръ). Това разнообразие отъ типове и прояви му дава възможность да развие редъ морално-философски идеи: страданието прераждa (Лиръ), страститѣ рушатъ живота (Макбетъ), великото и прекрасното е осждено на гибель (Хамлетъ, Корделия, Дездемона).

Основна идея на Шекспира е, че всѣки човѣкъ е творецъ на сждбата си. Затова действието на драмитѣ му почива върху характеритѣ. Лицата сж изобразени многостранно, като живи личности (Хамлетъ — синъ, престолонаследникъ, студентъ, любовникъ, приятель, мислитель); Макбетъ — васалъ, роднина, съпругъ, приятель, властолюбецъ, престжп-

никъ, тиранинъ). Положителнитѣ и отрицателни черти се размѣсватъ (правдоподобность). Лицата разкриватъ чертитѣ си въ процеса на действието, развиватъ се (властолюбието превръща Макбета въ кръвожаденъ тиранинъ). Характеритѣ се очертаватъ като общочовѣшки, вѣчни типове. Шекспиръ разкрива сложнитѣ мотиви, които обясняватъ постѫпкитѣ на лицата, или психологията на тълпата.

Шекспиръ е реалистъ. Той представя не само героичното, но и обикновеното, чисто човѣшкото. Наредъ съ трагичното върви комичното. Дава мѣсто на контраститѣ: интелигентность и простащина (Хамлетъ—Полоний), трагизъмъ и груба действителность („Макбетъ"). Реализмътъ личи и въ изобразяване на душевнитѣ състояния (халюцинациитѣ на Макбета, духове и вещици като символи на душевното).

Действието се развива въ опредѣлена исторична и мѣстна обстановка. Шекспиръ въвежда природата — ту като фонъ на действието, ту като символъ на душевнитѣ преживявания. Драматичната техника е свободна (спазва се само единство на действието). Действието е богато съ конфликти и епизоди, напрегнато (Хамлетъ влиза въ конфликтъ съ себе си, майка си, краля, Офелия, Полония, Лаерта). Драматизиратъ се всички важни моменти (уговаряне убийцитѣ на Банко, убийството, съобщение за убийството, халюцинациитѣ). „Сценичната жестокость" се допуща.

Драмата на Шекспира е съвършена и откъмъ форма. Тя се отличава съ стройна, симетрична постройка: всѣки моментъ е художествено и композиционно осмисленъ. Стилътъ е метафориченъ. Езикътъ е простъ, езикъ на всѣкидневието, но разнообразенъ и изразителенъ. Речникътъ му е богатъ. Речьта му е стихотворна (бѣли петостѫпни ямби).

Шекспиръ обновява английската поезия. Освобождава я отъ подражателность, внася дълбочина и националенъ духъ въ нея, издига я чрезъ общочовѣшкия елементъ до всемирна. Възраждането намира въ негово лице своя гениаленъ представитель: буйна жизнерадость, възвишена хуманность, кипежъ на страститѣ и песимизъмъ. Въ развоя на драматичната поезия Шекспировата драма представя втори етапъ. Той утвърдява драмата на характеритѣ, осложнява техниката и създава безсмъртни образи: Хамлетъ, Корделия, Лиръ, Макбетъ.

Сравнение на Шекспировата драма съ старогръцката.

Старогръцката трагедия взема теми само отъ митологията и историята на гръцкия народъ. Тематиката на Шекспира не позиава граници между народи и епохи. Гръцкитѣ трагици изобразяватъ предимно живота на аристокрацията. У Шекспира тя заема само първо мѣсто, но той изобразява всички останали съсловия, дори и тълпата.

Античната драма опростява характера на героя, кара го да се проявява само въ границитѣ на ролята; Шекспиръ представя характеритѣ многообразно, като личности, които се развиватъ. Въ старогръцката трагедия сѫдбата играе главна роля. У Шекспира потикътъ на действието иде отъ самия герой, отъ неговия характеръ. Старогръцката трагедия е строго трагична, тя представя само възвишено — героичното (Прометей), изключителното (Медея), необикновеното (Едипъ, Антигона). У Шекспира наредъ съ трагичното върви комичното, наредъ съ възвишеното (Хамлетъ) върви и просташкото (Полоний). — Гръцката трагедия има идеалистиченъ характеръ. Исторически и национални особености почти не се изтъкватъ. Шекспировата драма е реалистично изкуство. Въ нея лицата сѫ дадени въ опредѣлена предметна обстановка, действието е представено съ характерни подробности. Гърцитѣ почти изключватъ природата. Шекспиръ я дава не само като обстановка на действието, а съ нейния особенъ животъ — като ехо на трагедията въ

човѣшката душа—бурята презъ нощьта на убийството въ „Макбетъ“.

Действието въ старогръцката драма е просто и кжсо. У Шекспира действието е заплетено, осложнено, дълго. Старитѣ гърци спазватъ тритѣ единства, съ което намаляватъ вжтрешния обемъ на драмата. Античната драма започва непосрѣдствено преди катастрофата, у Шекспира тя дълго се подготвя. Шекспиръ разширява съдържанието и засилва драматизма на действието — като премахва единствата на време и мѣсто. Старогръцката драма е лирична, съдържа повече музикаленъ елементъ (пѣснитѣ на хора). Лиризмътъ у Шекспира е запазенъ само въ монолозитѣ на героитѣ.

Сценичното движение въ античната драма е слабо поради малкия брой на лицата и поради липсата на епизоди. Гръцката трагедия разкрива вжтрешната драма на героя. Шекспиръ влага въ своитѣ драми изобиленъ външенъ и вжтрешенъ драматизъмъ. Гърцитѣ предаватъ случкитѣ и сценичнитѣ жестокости чрезъ вестители (епиченъ елементъ). Шекспиръ инсценира всички важни моменти.

Впечатлението отъ старогръцката трагедия е по-тежко и гнетително, понеже сждбата се схваща като неумолима сила, а страданието — като неизбѣжно. Шекспиръ представя човѣка като творецъ на сждбата си. Неговата драма ободрява духа, буди вѣра въ човѣка и стремежъ къмъ съвършенство.

Френска класическа драма.

Презъ XVI в. въ Франция се утвърдило влиянието на античната литература. Явили се множество сухи, безжизнени драми, които подготвили тематически и композиционно разцвѣта на френската драма. Погрѣшното тълкуване на Аристотеля и законодателството на критика Буало (1636 — 1711) затвърдили литературния абсолютизъмъ, изразенъ въ L'art poéthique на последния.

Най-велики представители на френската класична трагедия сж П. Корнейлъ (1606 — 1684) и Ж. Расинъ (1639—1699). Основенъ принципъ на

творчеството имъ билъ: Rien n'est beau que le vrai-достойно за изображение е само истинското и прекрасното (Буало).

Тематиката на френскитѣ трагици не била национална. Тѣ черпѣли сюжети изъ класическата (гръко-римска) и източната (турска история), понѣкога изъ испанската литература. Корнейлъ величае героизма, властолюбието, дълга и честьта. Расинъ изобразява чувството, любовната страсть, ревностьта. Френската трагедия съвсемъ не била историческа и внасяла раздвоение въ впечатлението на зрителя. Драматурзитѣ още нѣмали усѣтъ за миналото. Отъ друга страна чуждестраннитѣ имена и облѣкла противоречели на понятията и нравитѣ на героитѣ, които всѣкакъ се проявявали като хора отъ времето на Людовика XIV.

Достойни за трагедийни герои Корнейлъ и Расинъ смѣтали само представителитѣ на аристокрацията. Характеритѣ били опростявани дотолкова, че изпъквали само основнитѣ имъ черти, които драматурзитѣ идеализирали. Поради това изглеждали като въплощения на известни морални идеи или символи на нѣкоя страсть: Родриго — на дълга и честьта, Федра — на любовьта и ревностьта. Героитѣ изпъквали като доблестни натури, движими отъ идеални подбуди. Дори и женитѣ сж мжжествени (Химена, Андромаха). Въ еднообразната психология на героя господствува разумътъ. Оттука изобилната разсждъчность, изразена и въ самия стилъ (диалозитѣ между Родриго и Химена), за смѣтка на чувството. У Расина чувството е застжпено по-широко.

Литературниятъ абсолютизъмъ на епохата се изразилъ и въ техниката. Действието се опростявало и свеждало до проява само на една страсть (дългъ, любовь, властолюбие, ревность), било разчленено на 5 акта, съ точна схема. За основа на

драматичния ритъмъ служила антитезата. Тритѣ единства безусловно се спазвали. Това налагало ролята на вестители, довѣрени лица (любимци), които предавали съ надуто-декламаторски разказъ известни моменти. Въ историческитѣ трагедии действието не могло да се разкрие напълно. За да се ускори ходътъ на действието, то било прекжсвано съ разкази (бойниятъ подвигъ на Родриго). Много моменти отъ действието били само загатвани (любовьта на Елвира къмъ Родриго), а не драматично разработени. Действието започвало въ навечерието на катастрофата, развивало се стремително, безъ странични епизоди.

Като идеалистиченъ видъ изкуство, френската трагедия избѣгва реалната предметна обстановка. Действието се развива въ дворцитѣ и замъцитѣ. Природата, като нѣщо грубо, народно, липсва.

Религиозното чувство не е засегнато. Споредъ Буало, християнството е толкова възвишено, че въвеждането му въ поезията би го понижило. Националното чувство не се проявява широко и пълно, защото било засѣнчено отъ съсловното. Поетитѣ изобразявали бита и психиката на аристокрацията, пренебрегвали останалитѣ съсловия, които били дълбоко свързани съ националната традиция.

Трагедиитѣ били писани въ изящни александрийски стихове. Стилътъ билъ еднообразенъ, надутъ, често пжти сухъ, разсждъченъ и общъ.

Френската класическа трагедия била пренесена въ другитѣ страни, дето станала образецъ на всички европейски драматурзи презъ XVII и XVIII в.

Френска класична комедия.

Създатель на френската комедия е Жанъ Б. Молиеръ (1629—73), най-великиятъ комедиенъ поетъ на новото време. — Молиеръ черпи теми отъ живота, отъ испанскитѣ и италиански поети (comedia dell arte[1], Плавта и Рабле, отъ френскитѣ фаблйо, като ги разработва въ френски духъ. Осмива пороцитѣ и опачинитѣ на всички обществени срѣди: лицемѣрието („Тартюфъ“), покварата („Донъ Жуанъ“), суетностьта („Благородникътъ“), предвзетостьта и душевната пустота („Смѣшнитѣ фантазьорки“), шарлатанството на лѣкаритѣ („Мнимиятъ боленъ“).

Едничъкъ Молиеръ отъ голѣмитѣ френски писатели на XVII в. е свързанъ съ френската литературна традиция. Неговитѣ предходници и образци сж предимно французи (Рабле и Ренье). Отъ тѣхъ той взема свободата на своитѣ похвати, начина на наблюдението, липсата на всѣкакъвъ предвзетъ моралъ.

Молиеръ разработва всички видове комедии: на интригата, фарса („Насила ожененъ“, „Мнимиятъ боленъ“), на нравитѣ („Благородникътъ“), на характеритѣ („Скжперникътъ“, „Тартюфъ“, „Мизантропъ“).

Основа на комедиитѣ му е характерътъ. Поради силата на рисунъка неговитѣ характери сж типове. Нѣкои отъ тѣхъ сж общочовѣшки (Тартюфъ, Харпагонъ). Други възпроизвеждатъ обществото на XVII в. Молиеръ проявява необикновена наблюдателность. Действието у него е по-сложно, отколкото у Корнейлъ и Расинъ. Често свършва съ изкуствени, неправдоподобни развръзки („Тартюфъ“). Осмива снизходително, безобидно. Комедиитѣ си пише въ стихове или проза. Стихътъ му е гъвкавъ и богатъ. Стилътъ му е специфично комедиенъ. Молиеръ индивидуализира речьта на лицата си, споредъ положението и характера имъ. Той е чуждъ на морализуването. Комедиитѣ му будятъ нерадостно впечатление.

---

[1] Италианска комедия, въ която важна роля играе слугата — смѣшникъ, наречень Арлекино.

Ревизоръ

Гениалната комедия на Гоголя изобразява чиновническия битъ въ затънтената руска провинция къмъ срѣдата на XIX в. Недобросъвѣстни въ службата си, подкупни, отдадени на комаръ и гуляи, чиновницитѣ треперятъ при мисъльта, че може да ги навести ревизоръ. Страхътъ отъ ревизора ги кара да повѣрватъ мълвата на двамата градски клюкари Бобчински, Добчински, че пристигналиятъ дребенъ чиновникъ и контето Хлестаковъ, който „не плаща", е очакваниятъ ревизоръ. Комедийното действие се развива така: подготовка за посрѣщане на ревизора, извиненията на градоначалника предъ Хлестакова, лъжитѣ на пийналия герой, докладъ на чиновницитѣ и оплакване на търговцитѣ, сгодяване на Хлестакова за дъщерята на градоначалника, разкриване на истината (комедийна катастрофа).

Гоголь самъ казва, че главно лице въ комедията му е смѣхътъ. Тя изобилствува съ смѣшни положения, блести съ своя живъ диалогъ и езикъ (монологътъ на Остапа). Действието се развива бързо и живо — за единъ день. — Въ лицето на Хлестакова Гоголь изобразява дребния, наивенъ, лекомисленъ и полуинтелигентенъ чиновникъ, който обича „да се покаже". Въ пийнало състояние, ограденъ отъ особено внимание, той изказва гласно мечтитѣ си за голѣмство. Такава е психологичната основа на лъжата му — да се покаже нѣщо повече отъ това, което е въ действителность. Градоначалникътъ е типъ на закоравѣлъ въ порочнитѣ си навици чиновникъ, тѫпъ, но хитъръ, за когото държавната служба е изворъ на лични облаги. Сѫдията Ляпкинъ-Тяпкинъ е ограниченъ свободомисленикъ, небреженъ къмъ службата си, подкупва се на дребно — взема ловжийски кученца. Училищниятъ настоятель Лукичъ е въплотено невежество, чуждъ на просвѣтата. Управительтъ на богоугодитѣ заведения, Земляника, е герой на злоупотрѣбата съ държавнитѣ срѣдства, доносчикъ и самомнителенъ.. Началникътъ на пощата е любопитенъ и страхливъ човѣкъ, който разтваря частнитѣ писма. Жената на градоначалника, Любовь Андреевна, е застарѣла и оглупѣла кокетка, която съперничи на дъщеря си. Мария Антоновна е празднa, ограничена госпожица, която чете леки романи. — Комедията на Гоголя е духовита сатира срещу пороцитѣ и недѫзитѣ на тогавашното чиновничество, поради което възбудила недоволството на засегнатитѣ.

Гражданска драма.

Родоначалникъ на гражданската драма е англійскиятъ писатель Джорджъ Лило (1693—1739), който написалъ „Джонъ Барнвелъ, лондонски търговецъ". Тази поучителна драма изобразява наказаното престѫпление противъ добритѣ нрави. Увлѣченъ отъ една лека жена, Барнвелъ ограбва господаря си и убива чича си, за да забогатѣе. Двамата престѫпници биватъ наказани съ смъртъ. Енциклопедистътъ Дидро (1713—1784) създалъ теорията на новата драма, като въвелъ термина „драма", за да означи срѣденъ видъ между трагедията и комедията. Написалъ две драми на злободневни морални теми. По-видни представители има новата драма въ Германия: Лесингъ, Шиперъ, Гете.

Лесингъ преобразувалъ нѣмската литература съ своитѣ естетически идеи и драматични творби. Драмитѣ му „Мина фонъ Барнхелмъ (1767) и „Емилия Галоти" (1779) сѫ образци на новата, самобитна, национална нѣмска драма.

Характерна като образецъ на гражданска драма е „Емилия Галоти". Темата ѝ засѣга живота на аристокрацията при сатирично освѣтление.

Разпустнатиятъ гвасталски князъ се влюбва въ Емилия Галоти, която ще се вѣнчава за графъ Аппиани. Коварниятъ му съветникъ Маринели се опитва да отстрани графа, за да се осуети сватбата. Като не сполучва, той наема разбойници да нападнатъ сватбеното шествие и да отвлѣкатъ Емилия. Графътъ бива убитъ, Емилия отвлѣчена. Бащата на Емилия, полковникъ Одоардо, пристига изненаданъ и възбуденъ. Отхвърлената отъ княза Орсина разкрива истината. Сама Емилия се чувствува безсилна да се бори съ съблазнитѣ. Бащата решава да спаси честьта и невинностьта на дъщеря си и слага край на живота ѝ.

„Емилия Галоти“ има трагедиенъ характеръ: величавость на героитѣ (Одоардо), трагическа развръзка. Лицата сѫ обрисувани отъ гледището на добродетелята и порока. Емилия, поради погрѣшното си възпитание, е слаба да устои на житейскитѣ съблазни, но смѣла да завърши живота си гордо и честно. Одоардо въплощава възвишената морална идея, споредъ която добродетелята трѣбва да възтържествува дори съ цената на живота. Князътъ съчетава въ себе си качествата на леконравенъ тиранинъ, за когото честьта е нищо. Маринели е демониченъ типъ, интригантъ, безъ съвѣсть, въплощение на тържествуващия порокъ. Орсина е благородна, разсѫдлива, открита. Майката е ограничена, суетна жена, която не може да различава добре порока отъ добродетелята.

собености на гражданската драма.

Гражданската драма е срѣденъ видъ; тя съдържа трагедийни и комедийни елементи. Задачата ѝ е да възсъздава действителностьта. Изобразява предимно живота на обикновения човѣкъ — търговци, селяни, слуги и пр.

Двигателитѣ на действието сѫ добродетели и пороци, национално чувство, любовь, свобода. Висшето съсловие презъ тия чувства се изобразявя съ своитѣ отрицателни черти (Леди Милфордъ, президентътъ, князътъ въ „Коварство и любовь“ отъ Шилеръ, Маринели и князътъ въ „Емилия Галоти“).

Действието се крепи върху характеритѣ. Тѣ сѫ изобразени многостранно, съ положителни и отрицателни черти. Драматичната борба изхожда отъ вѫтрешни подбуди — чувства и страсти. Сѫдбата на героя е необходима последица отъ действия, действията — отъ страсти, страститѣ отъ характери. Действието се развива прагматично: всѣки следващъ моментъ произлиза отъ предния, като следствие отъ причина. Героятъ не е нито съвсемъ невиненъ, нито пъкъ злодей. Емилия не е искрена напълно къмъ годеника и баща си, а това докарва гибелта ѝ. Коварниятъ Маринели се опитва да се самоубие следъ престѫплението си.

Реализмътъ позволява да се даде мѣсто на сатиричния и комедиенъ елементъ въ драмата. Тя е поучителна, посочва идеалитѣ на нравствения животъ, Предпочитатъ се добродетелни герои и героини: Фердинандъ и Луиза въ „Коварство и любовь“, Одоардо и Емилия въ „Емилия Галоти“.

Гражданската драма се развива подъ влияние на Шекспировата, изхвърля единството на мѣсто и време, понеже ограничаватъ действието и лицата. Действието е сложно, развива се бързо. Подъ единство на действието тукъ се разбира единството на идеята. Допуска се сценична жестокость.

По стилъ и езикъ гражданската драма се приближава до живота. Стилътъ се отличава съ простота, непринуденость и поетична свежесть. Героитѣ говорятъ на индивидуаленъ езикъ. Предпочита се прозаичната речь.

Гражданската драма разширява съдържанието на литературата и внася нови елементи въ художествената форма. Като драма на действителностьта, тя намира добра почва за развитие у всички народи.

Романтична драма.

Борбата противъ френския класицизъмъ се изразила особено ярко въ романтичната драма. Тя се развила предимно въ Франция и Германия. Общата склонность на романтизма къмъ изключителното, фантастичното, ефектното се отразила върху подбора на темитѣ, характера на героитѣ, техниката (композиционнитѣ похвати) и стила.

Пръвъ теоретикъ и майсторъ на романтичната драма е В. Хюго (1802—1885). Първата му драма „Кромвелъ“ (1827) съдържа програмата на романтизма. „Хернани“ (1830) напълно съкрушава класицизма.

Темата на драмата е взета отъ испанската история. Благородникътъ Хернани, лишенъ отъ права, става разбойникъ. — Хернани и Донъ Карлосъ сж влюбени въ Дона Солъ, годеница на чича си Донъ Гомесъ. Двамата врагове и съперници се срѣщатъ при Дона Солъ, но кралтъ отказва да се дуелира съ разбойника Хернани. На следната вечерь, уговорена за бѣгство, Донъ Карлосъ се опитва да отвлѣче Дона Солъ, но Хернани се явява и я спасява. — Шайката му е разбита. Предрешенъ като поклонникъ, той се промъква въ замъка на Донъ Гомеса, който го сварва въ обятията на Дона Солъ. Двамата сключватъ договоръ за борба съ краля. Хернани се задължава да умре, щомъ Гомесъ го повика съ рога си.—Презъ нощьта заговорницитѣ биватъ заловени въ гробницата на Карла Велики. Избранията за германски императоръ Донъ Карлосъ прощава на враговетѣ си. Възстановенъ въ правата си, Хернани празднува сватбата си. Но тъкмо въ края на пира сждбоноснията рогъ го извиква. Хернани и Дона Солъ изпиватъ отровата предъ жестокосърдечния старецъ, който сжщо се самоубива.

Особености. Темата отразява интереса къмъ необикновеното (конфликтъ между краль и разбойникъ въ „Хернани“, между личность и общество въ „Разбойници“), къмъ чуждото и далечно по време и мѣсто („Хернани“, „Кромвелъ“). Темата обикновено е историческа, понеже дава просторъ на творческото вдъхновение, а историческитѣ личности излизатъ извънъ нормалния редъ на хората.

Броятъ на лицата се увеличава. „Вмѣсто 5 — 6 лица, защо да не се извадятъ много повече— 20, 40, 50, и то отъ всѣкакъвъ видъ и величина, цѣла тълпа, която по-рано е стояла на заденъ планъ, служейки само за фонъ на действието?“ (Хюго). Съ голѣмия брой лица се създавала възможность за осложнена и заплетена фабула. Героитѣ сж необикновени личности, понѣкога титанични фигури („Гецъ фонъ Берлихингенъ“ отъ Гете, „Рюи Блазъ“ отъ Хюго). Тѣ се отличаватъ съ силни чувства и стихийни пориви и смѣло се противопоставятъ на пръчкитѣ.

Романтичната драма не е реалистична. Романтицитѣ ненавиждатъ еднообразната, спокойна всѣкидневность и предпочитатъ яркитѣ и изключителни прояви на живота. Любовьта и ревностьта, честолюбието и омразата, безпжтството и порокътъ се отличаватъ съ чудовищна сила. Хюго казва, че драмата трѣбва „да събира и сгжстява лжчитѣ, да обръща слабата свѣтлина въ пламъкъ“.

Основни принципи на тази драма сж свободата (която стига до произволъ и безредие) и разнообразието на поетическото творчество (обща черта на романтизма). Творчески идеалъ за тѣхъ е природата. „Всѣко ограничение на творческата фантазия е унижение и ограничение на човѣшката природа, на вродената ѝ безграничность.“ „Нѣма вече правила и образци“, казвали романтицитѣ, при все че повечето отъ тѣхъ имали за идеалъ Шекспира. Тѣ искали да внесатъ повече жизнена правда и естественость. Оттамъ и едновременното изображение на възвишеното и смѣшното, на великото и грозното: „Отъ великото до смѣшното има само една крачка“. При изображе-

нието се стремѣли да спазятъ историческа и мѣстна багра. Понѣкога рисували и хубави природни картини.

Въ романтичната драма неограничено господствувала фантазията. Това се отразило върху изображението на лицата и върху техниката. Липсвало проучване на хората, типоветѣ, преживяванията. Затова героитѣ се отличавали съ крайно беденъ духовенъ животъ. Дългитѣ монолози били декламативни, а не психологически. Липсата на вѫтрешенъ драматизъмъ била замѣнена съ изобилно сценично движение, интриги, необикновени събития и невѣроятни положения (Хернани и Дона Солъ се самоубиватъ, тъкмо когато имъ предстои щастие).

Драматичната техника имала за задача да подържа напрежение и възбуда у зрителя съ всевъзможни срѣдства: изкуствени интриги, тайни врати, маски, отрова, музика, изненади, случайности, ефектни сцени и обстановка.

Единствата на време и мѣсто били безпощадно изхвърлени. „Съ ножицитѣ на единствата сѫ отрѣзали крилетѣ на най-великитѣ наши поети“ (Хюго). Широката рамка и сюжетътъ на действието изисквали повече време и промѣна на мѣстото, за да се развиятъ всички конфликти и да се проявятъ многобройнитѣ лица.

„Благороднятъ“ стилъ на френската класична драма отстѫпилъ, донѣкѫде, на естествената речь, въ която не се прави разлика между благородни и неблагородни думи. Езикътъ се обогатилъ съ елементи отъ живата речь, станалъ по-правдоподобенъ и живописенъ. Стилътъ се отличавалъ съ реторика (антитези, възклицания, хиперболи), а нѣкѫде съ истински лиризъмъ (последната сцена отъ „Хернани“). Речьта била стихова или прозаическа.

Фаустъ.

Особено мѣсто въ мировата поезия заема философската трагедия на Гете — „Фаустъ“ (1790 — 1832), въ две части. Въ първата се разкрива историята ва Фауста и на Маргарита. Фаустъ иска да проникне въ абсолютното, да открие тайнитѣ на битието. Моменти: упование въ науката и разочарование отъ нея; предаване на магията; съзнание за противоречие между стремежъ и възможность, духъ и тѣло, безсмъртно и смъртно у човѣка („Ахъ, две души живѣятъ въ мойта гръдь!“); отчаяние и опитъ за самоубийство; пробуждане на жаждата за животъ (изразена въ договора съ Мефистофеля и символичното подмладяване); увличане на Маргарита и отвращение отъ постѫпката си. Историята на Маргарита е: първа среща; първо сърдечно вълнение; упорство противъ изкушението; довѣряване на Марта; тайни срещи; грѣхътъ; смъртьта на майката и брата, детеубийство; смъртна присѫда.

Фаустъ е вѣчно недоволенъ отъ науката и отъ живота, защото има егоистични стремежи. Въ втората часть той се прониква отъ общочовѣчностьта на гръцката култура и се отдава на обществено-практическа дейность, въ която открива призванието на човѣка. Едва сега той изпитва удовлетворение, постига смисъла на живота и умира.

Въ образа на Фауста Гете въплощава трагедията на XVIII в. — вѣрата на рационализма да разреши загадкитѣ на битието и благородното недоволство и устремъ къмъ съвършенство. Затова Фаустъ е отражение на епохата и вѣченъ типъ на „фаустовското“ начало у човѣка. Вагнеръ е негова противоположность — самодоволенъ, ограниченъ молецъ на науката, за когото знанието е цель, а не срѣдство. Мефистофелъ представя благотворното отрицание, живоносната критика. Той е до-

пълнение на Фауста. Демоничното у него е изразено съ скептицизъмъ къмъ науката и хищничество къмъ живота. Гретхенъ е съвършенъ типъ на добродетелна, чиста и наивна жена, която любовьта заслѣпява и превръща въ неволна престѫпница.

Историческа драма.

Начало и представители. За пръвъ пѫть Шекспиръ въ своитѣ хроники („Хенрихъ IV“, „Ричардъ III“) драматизира родното минало съ оцвѣтъ на времето и правдоподобность на типоветѣ. Гете въ нѣколко драми възкресява родната и чужда история. И на двамата се удава да сведатъ общественитѣ конфликти до лични.

„Гецъ фонъ Берлихингенъ (1773) е първата оригинална нѣмска драма[1]. Отражение на „бурята и натиска“, тя представя борбата на свободолюбивия индивидуалистъ рицарь Гецъ († 1562) противъ тиранията на свѣтскитѣ и духовни властелини надъ беззащитнитѣ селяни. Борбата на нидерландцитѣ противъ деспотизма на испанския краль Филипа е обезсмъртена въ „Егмонтъ“.

Шилеръ (1759—1805) е истински класикъ на историческата трагедия. Всичкитѣ му драми сѫ въ стихове, разработени съ похвата на т. н. класическа идеализация.

„Донъ Карлосъ“ е трагедия на идеализма. Донъ Карлосъ и маркизъ Поза, „адвокатътъ на човѣчеството“, загиватъ, защото времето имъ още не е узрѣло за свобода. Трагедията „Валенщайнъ“ представя гибельта на властолюбеца. „Мария Стюартъ“ разкрива гордото страдание на героинята и примирението ѝ съ неизбѣжната сѫдба. „Орлеанската дева“ загива, защото измѣня на таинствената си любовь къмъ родината съ своята любовь къмъ врага — англичанинъ.

[1] „Минна фонъ Барнхелмъ“ (1763—67) отъ Лесингъ е първата оригинална нѣмска комедия.

Най хубавата драма на Шилера е „Вилхелмъ Телъ“ (1804), възвишенъ химнъ на свободата. Народъ и личность тукъ сѫ органически свързани въ единно действие.

Действието се развива въ широко и строго целесъобразно разчленение. Съ сцени и драматични разкази Шилеръ разкрива конфликта между Геслера и народа и мотивира решението за възстание: гавра съ семейната честь (Баумгартенъ), физическо насилие и грабежъ (Мелхталъ), морално ограничение и насилие (Щауфахеръ), шапката, отродяването на Руденцъ.

Този конфликтъ се осложнява и сплита съ конфликта Геслеръ—Телъ (ябълката). Жестокото отмъщение на Геслеръ, задето се уплашилъ отъ Телъ въ гората, му спечелва още единъ врагъ — Телъ. Случката съ Армгардъ подтиква Телъ да го убие. Гибельта на Геслера е начало на освобождението. И Руденцъ се опомва, като узнава, че Геслеръ е отвлѣкълъ годеницата му Берта. Той застава начело на народа.

Срещата Парицида—Телъ изяснява идеята на драмата. Телъ е националенъ герой, въплощение на народната воля. Парицида е вулгаренъ властолюбецъ и убиецъ.

Шилеръ изобразява поразително вѣрно епохата швейцарския животъ и отдѣлнитѣ типове отъ народа.

Пушкинъ написва „Борисъ Годуновъ“, дето въ Шекспировски духъ е разкрита една отъ най-бурнитѣ епохи на руската история.

Особености. Задача на историческата драма е да драматизира миналото. Това създава редъ трудности. Историческитѣ събития съдържатъ повече материалъ за разказъ, отколкото за драматически конфликти. Освенъ това, двигатели на събитията сѫ маси, чиито прояви мѫчно се пода-

ватъ на драматизация. Обикновено драматизацията на историята се свежда до личенъ конфликтъ.

Борбата между царската власть и болярството, което иска да запази своята независимость и по-голѣмъ дѣлъ отъ властьта поради заслугитѣ си въ възстанието, се превръща отъ Друмева въ конфликтъ между Асена и болярина Иванко.

За по-голѣма правоподобность, историческата драма разработва и любовенъ мотивъ: любовьта на Мария и Тодорка къмъ Иванко, любовьта на Марина къмъ Самозванеца. Понѣкога историческата тема се превръща въ лична драма („Смъртьта на Ив. Грозни“ отъ А. К. Толстой) или е проникната отъ патриотични мотиви (хроникитѣ на Шекспира; „Къмъ пропасть“).

Съвременна (нова) драма.

Гражданската и романтична драма издигатъ искането за сближаване съ действителностьта. По примѣра на романа въ XIX в. драмата си поставя ш и р о к и з а д а ч и: да отрази голѣмитѣ въпроси, които вълнуватъ обществото. Оттукъ произлиза богатата пъстрота въ нейното съдържание и стилъ: любовни, семейни, морални, социални, религиозни конфликти. Борбата съ външния битъ е основа на б и т о в а т а, чисто реалистична драма („Тъкачитѣ“ отъ Хауптманъ). Борбата съ вѫтрешния битъ (понятия, предразсѫдъци, условности) — на п с и х о л о г и ч н а т а. Христофоровъ и Мила загиватъ въ борбата си съ назадничавитѣ разбирания на срѣдата. Чисто психологичната драма разкрива конфликти, които лежатъ въ самия строй на човѣшката душа. „Слѣпитѣ“ отъ Матерлинкъ отразява трагичното противоречие на човѣка между стремежъ и ограниченость на душевнитѣ сили.

Новата драма се стреми да разкрие живота. Тя избѣгва всичко условно (хóра, стихотворната речь, изкуственитѣ похвати на романтизма). Действието се развива просто и естествено и произтича отъ характеритѣ, освѣтлени отъ психологично – обществено гледище. Езикътъ на лицата е индивидуаленъ. Тя смѣсва сериозното съ смѣшното.

Реалистична драма. Най-видни представители на тази драма сѫ А л. Д ю м а - с и н ъ (1824—1895), Х. И б с е н ъ (1828—1907) и Г. Х а у п т м а н ъ (1862).

Стремежътъ къмъ характерното и жизнената правда доближава реалиститѣ до близката съвременность, отъ която черпятъ своитѣ теми. Съ развито чувство за живота (sens de la vie), тѣ разкриватъ разнообразнитѣ страни на д е й с т в и т е л н о с т ь т а.

Реалистичната драма играе важна роля въ борбата съ ония предразсѫдъци и условности, които сковаватъ личностьта или спъватъ развоя на обществото. Д-ръ Стокманъ въ „Народенъ врагъ“ отъ Ибсена се опълчва противъ лъжата, която трови душата на съвременния човѣкъ и смѣло разбулва истината. Борбата съ обществитѣ предразсѫдъци е тема и на „Дамата съ камелиитѣ“ отъ Дюма-синъ.

Брачната проблема получава ново освѣтление въ „Нора“ на Ибсена. Смѣтана като безлично сѫщество отъ мѫжа си, Нора напуска своя домъ, за да разбере, кой е правъ: тя или обществото.

Натурализмътъ е отраженъ доста ярко и внушително въ две драми. Наследственостьта, съ всичкитѣ ѝ ужасни последици за потомството, се явява като мрачна сѫдба, която предивременно убива младия гениаленъ художникъ Освалдъ, чийто баща е прекаралъ безпѫтенъ животъ („Призраци“ отъ Ибсена). Алкохолизмътъ е представенъ като сѫдба за потомството, което е осѫдено на изграждане („Предъ изгрѣвъ слънце“ отъ Хауптмана). Безпѫтниятъ животъ убива гения на художника и учения („Краятъ на Содомъ“ отъ Зудермана).

Главни герои на новата драма сѫ силни, волеви личности, които не отстѫпватъ предъ нищо, за да запазятъ докрай своята индивидуалность, какъвто е Брандъ на Ибсена. Понѣкога героятъ е високо интелигентна личность — Иоханесъ Фокератъ (въ „Самотни хора“) . Често се рисува тълпата, множеството („Тъкачитѣ“ — Хауптманъ).

Основна задача на реалистичната драма е да възпроизведе вѣрно бита. Тя се доближава до реалистичния романъ. „Силата на мрака“ отъ Толстоя разкрива не само сложната душевна драма на Никита, който не може да намѣри миръ следъ престѫплението си, но изобразява и тъмната селска срѣда, чийто моралъ е понизенъ.

Езикътъ на реалистичната драма е близъкъ до разговорната речь, понѣкога дори диалектиченъ. Диалогътъ е енергиченъ, естественъ, особено у Ибсена.

Обикновено драмитѣ сѫ въ прозаична речь. Повишеното настроение налага стихотворната речь („Брандъ“).

Задъ покривката на реалистичното съдържание откриваме глѫбината на идеализма, възвишенитѣ пориви на човѣчеството. Тази особеность е характерна най-вече за Ибсена, който се издига до изразитель и идеологъ на своето време.

Символистична драма. Символистичната драма възниква въ края на XIX в., като реакция срещу реалистичната и натуралистична драма. Неинъ създатель и най-бележитъ представитель се явява белгийскиятъ поетъ М. Материнкъ (1862). Съ особено ценни творби въ тази область изпъкватъ сѫщо Ибсенъ и Хауптманъ.

Задача на символистичната драма е да предаде трагизма на всѣкидневието. Тя е по-близко до трагедията. Най-обикновенитѣ житейски прояви добиватъ въ нея особенъ, таинственъ смисълъ. Затова тя пренася центъра на действието въ човѣшката душа и дири тамъ тъмното и загадъчното. То именно се явява като сѫдба за човѣка, преследва го навредъ, държи го въ властьта си и буди страхъ и смутъ. Това особено личи въ драмитѣ на Материнка.

Символистичната драма засѣга религиозни и философски проблеми. Истината се постига не чрезъ опитното знание, а непосрѣдствено, чрезъ интуицията. „Езикътъ на душитѣ е мълчанието“ (Материнкъ). Особено любима тема въ нея е смъртьта, която се открива като непостижима тайна.

Символистичната драма рисува характернитѣ прояви въ живота на човѣка, безъ да рисува характери. Образитѣ въ нея се очертаватъ като символи съ твърде широко значение. Бледни и неясни, тѣ внушаватъ най-разнообразни идеи. „Слѣпитѣ“ сѫ хората, изгубили пѫтя си, защото водачътъ имъ е умрѣлъ. Сами и безпомощни, тѣ тръпнатъ предъ ужаса на неизвестното. Въ „Смъртьта на Тентажиля“ сѫдбата е символизирана въ желѣзната врата. „Синята птица“ отъ сѫщия авторъ загатва за копнежа на човѣка по щастие. Ибсенъ е написалъ редъ символистични драми: „Дивата патица“, „Майсторъ Солнесъ“. „Дивата патица“ символизира свободата и самобитната човѣшка личность, които заглъхватъ въ атмосферата на житейската дребнавость и лъжа. Кулата въ „Майсторъ Солнесъ“ напомня творческия подемъ на голѣмия художникъ, който е издребнѣлъ въ борба съ своитѣ съперници и така е убилъ своя свободенъ творчески духъ. „Потъналата камбана“ на Хауптмана напомня гласа на земята, на традицията, която спъва и сковава творческитѣ сили на художника.

Природата въ символистичната драма е одухотворена по особенъ начинъ. Всѣки предметъ,

всѣка тварь има своя душа, живѣе свой животъ („Синята птица“).

Символистичната драма е почти лишена отъ външно действие. Обикновено драматичното съдържание е стегнато въ рамкитѣ на единъ моментъ, много отъ драмитѣ на Матерлинка сж само въ едно действие („Неканената“, „Вжтре“, „Слѣпитѣ“).

Диалогътъ е отривистъ: всѣка дума е загадка, крие особенъ смисълъ. Стилътъ на символистичната драма е лиричен ъ. Тя буди своеобразно настроение. Драмитѣ сж ту въ стихове („Потъналата камбана“), ту въ ритмична проза („Слѣпитѣ“, „Аглавена и Селизета“).

Символистичната драма е по-пригодна за четене, като драма безъ външно действие и пропита съ настроение. Изпълнението ѝ на сцената изисква условна постановка („Възкресението на Ханеле“ отъ Хауптманъ).

Символиститѣ докосватъ непознати, загадъчни струни на човѣшката душа. Тѣ усъвършенствуватъ художествената проза, като се домогватъ до първичното значение на думитѣ и така освежаватъ поетическия езикъ.

Драмата у насъ.

Начало на драматическа форма у насъ намираме въ диалозитѣ, пренесени отъ Гърция и Сърбия. На училищнитѣ забави въ края на годината или по-голѣми праздници се произнасятъ и диалози, преведени или съчинени отъ учителитѣ. Патриотични, просвѣтни, дидактични или битови по тема, тѣ разкриватъ живо и внушително нѣкоя идея. Такива сж писали П. Р. Славейковъ, Д. Войниковъ. Н. Бозвели сжщо обработва тоя литературенъ видъ съ национално-обществени задачи. Раковски написва

диалога „Иступленій дервишъ“, въ който осмива стремежа на Турция къмъ преобразования[1].

Първитѣ драми у насъ сж преводни, а отсетне побългарени. Най-популярна е „Геновева“, играна за пръвъ пжтъ въ Ломъ на 12. XII. 1856 г. подъ режисурата на Кр. С. Пишурка. Оттогава започва историята на българския театъръ. „Геновева“ е възпитала предиосвобожденското поколѣние.

Преправка на драма отъ Фр. Хебелъ (1813—63), тя се е превърнала въ слъзлива драма съ дидактична тенденция: порокътъ бива наказанъ, а добродетелта — тържествува. Романтичниятъ злодей Голосъ се опитва да прелъсти вѣрната съпруга на графа — Геновева, когато той е на война. Озлобенъ отъ несполуката си, той я наклеветява съ писмо въ измѣна. Графътъ поржчва да я погубятъ. Следъ войната, въ време на ловъ, той намира жена си и детето си въ гората. Узнава истината, отвежда ги тържествено въ Зигфрида града и хвърля Голоса въ окови.

Родоначалникъ на българската драма е Добри Войниковъ (1833 – 78). Своитѣ драми играе съ трупата си предъ българската емиграция въ голѣмитѣ ромънски градове: „Райна княгиня“ (1868), „Покръщение на Преславския дворъ“ (1869), „Велеслава“ (1870), „Възцаряването на Крумъ Страшни“ (1876). Така той създава историческата драма у насъ. Задачата му е да драматизира важни моменти отъ историята на първото българско царство — обединението на заддунавска и отсамдунавска България при Крума, покръстването, заробване на България отъ руситѣ (Светославъ). Драмитѣ му сж наивно и нестройно фабулирани низове отъ сцени и разговори, несвързани органически въ единно действие. Вмѣсто драматични конфликти и живи лица,

[1] Въ ново време диалогътъ, като поетически видъ, въ който се прокарватъ естетико-литературни схващания, се разработва отъ Н. Атанасовъ и К. Гълъбовъ.

мотивирани интриги, завършени сцени и стегнати диалози, Войниковъ дава блудкаво-ефектни интриги и сцени, игри, пѣсни,забулвания, отвличания, изненади и случайности на еднообразенъ, бледъ езикъ, безъ драматично напрежение и сила. Войниковитѣ драми сѫ били високо възпитателно срѣдство на времето и дълго следъ освобождението, и иматъ несъмнено историко-литературно значение. — Тематиката и похватитѣ имъ влияятъ върху Друмева и Вазова.

Родéнъ драматургъ е Василъ Друмевъ (1841—1901). Единствената му драма „Иванко“ (1872) се отличава съ ценни художествени достоинства. Историческиятъ конфликтъ между Асена I и болярството е сведенъ къмъ личенъ конфликтъ между царя и Иванко, насърдчаванъ къмъ престола отъ пленения гръкъ Исака. Така сѫ разработени две теми: междуособнитѣ борби въ България и интригитѣ на Византия. Действието се развива въ две посоки: драма на властолюбието и на съвѣстьта.[1] Исакъ е центъръ на действието: той скроява обвинението противъ Петра, за да го обезвреди, убива византийския пратеникъ, за да не разкрие заговора, подстрекава непрекѫснато Иванко къмъ престѫплението чрезъ любовьта му къмъ Тодорка и властолюбието му. Интересна е двуличната роля на Иванковия братъ Драгомиръ, пръвъ царевъ съветникъ, който е заговорникъ, а ловко заблуждава царя съ своята вѣрность. Драматично е замѣсенъ въ действието и Милко, отхвърленъ отъ Мария и пренебрегнатъ отъ Асена. Срещу заговорницитѣ действува главно енергичниятъ родолюбецъ отецъ Иванъ, който организира противозаговора и подбужда Петра къмъ действие.

[1]) Въ обработката на сюжета Друмевъ се влияе отъ „Макбетъ“, „Борисъ Годуновъ“ (драми на властолюбието) и „Хамлетъ“ (колебливиятъ характеръ на Иванко и полудѣлата Мария).

Друмевъ заплита умѣло действието, което не всѣкога се опира на характеритѣ. Външниятъ драматизъмъ върви редомъ съ вѫтрешния (монолозитѣ на Иванко, Мария, Милко, Исакъ). Характеритѣ сѫ дадени готови (Исакъ, Асенъ, от. Иванъ). Известно развитие претърпяватъ Иванко, Милко, Петъръ и Мария. Нѣкои отъ тѣхъ сѫ обрисувани тенденциозно (Исакъ — романтиченъ злодей, безъ съвѣсть и човѣщина, от. Иванъ — смѣлъ вождъ, високомораленъ патриотъ), а други недостатъчно и неправдоподобно (Асенъ и Петъръ). Лицата сѫ дадени като контрасти (Исакъ — Иванко, Асенъ — Иванъ, Мария — Тодорка). Драмата е сензационно-романтична отъкъмъ похвати и нѣкѫде реторично-сантиментална по стилъ (обяснението между Петъръ и Асенъ). Действието се гради върху случайности, изненади, ефектни сцени (тайни врати, преобличания, гробища, подземия), изобилствува съ епизодични лица (Мария, баба Кера, Милко) и сцени. Диалогътъ е драматически подвиженъ. „Иванко“ е една отъ най-хубавитѣ драми у насъ.

Историческата драма намира своя възторженъ майсторъ въ лицето на Ив. Вазовъ (1850—1921). Той пише два типа исторически драми: първоначални — „Бориславъ“ (1909), „Ивайло“ (1910), „Престолътъ“ (1921) и драматизации на свои белетристични работи — „Хъшове“ (1894), „Къмъ пропасть“ (1910), „Казаларската царица“. Той продължава традицията на Войникова и Друмева.

Вазовъ съчетава личната интрига съ историческо събитие: любовьта на Борислава и Тамара съ заговора срещу Иванъ Асена II; Ивайло и Кремена и възцаряването на Ивайло; Ивайло и Ефросина и смъртьта на Ивайло; любовьта на Владиковъ и Евгени и живогътъ на българската емиграция въ Ромъния; любовьта на Ив. Александра и Сара и борбата на болярството срещу брака имъ. Наредъ съ тази лична интрига Вазовъ въвежда и втора, като нейно съот-

ветствие (Зоя и Гаврилъ, Радъ Лупу и Сара). Често осложнява действието съ заговоръ (Гаврилъ и Киръ Тодоръ въ „Бориславъ"; Теодора, Радъ Лупу и Красимира — въ „Къмъ пропасть".

Историческитѣ драми на Вазова почиватъ върху интригата, която е отрупана съ много странични епизоди и лица. Преобладава външниятъ драматизъмъ. Действието се движи не толкова отъ характеритѣ, колкото отъ случайностьта. Лицата не всѣкога сж обрисувани правдоподобно и пълно. Сценичното движение на драмитѣ му се дължи и на ефектнитѣ и напрегнати сцени. Вазовата драма е патриотична по духъ.

Съ значителенъ художественъ замисълъ е разработената темата за борбата на еснафството съ чорбаджиитѣ къмъ срѣдата на XIX в. въ „Първитѣ" на П. Ю. Тодорова. Интересна по тема и обработка е „Боянъ магесникътъ" (1910) отъ К. Христовъ. Съ повече реализъмъ сж написани „Омортагъ-ханъ" на К. Мутафовъ (1879), „Имало едно ареме" отъ Н. Райновъ (1888), „Симеонъ" отъ Ст. Л. Костовъ, „Предъ възхода на зората" на Ив. Кириловъ, „Хайдути" отъ М. Неволинъ (1881), „Камбанитѣ на Свети Климентъ" отъ Д. Сяровъ и особено стиховитѣ драми „Томирисъ", „Гибелта на Раковица" и „Антигона" отъ Л. Стояновъ (1888).

Втора посока въ развоя на нашата драма е битовата драма. Първо мѣсто въ това отношение се пада на П. Ю. Тодоровъ (1879—1916). „Зидари" (1899) е масова драма, въ която битовитѣ явления (съперничеството между Дончо и Христо за Рада) се разкриватъ върху исторически фонъ (кържалийското време), съ дълбокъ културно-исторически смисълъ — градената черква е символъ на национално единство. „Самодива" (1903) разкрива конфликта между волната личность и битовата традиция. „Змеюва сватба" (1910) представя трагедията на възмогналия се индивидъ (Змеятъ, Цена) въ борба съ обществото. Драмитѣ на Тодоровъ сж предимно психологични въ основата си, написани на хубавъ стилъ въ духа на народната пѣсень и съ битовъ диалогъ.

Плодовитъ и като драматургъ, А. Страшимировъ (1870) опитва силата си и въ битовата драма „Вампиръ". Въ областьта на битовата драма се проявяватъ А. Карима (1871) съ „Надъ зида", Ц. Церковски (1869 — 1925) — „Подъ нашето небе", особено даровитиятъ Ил. Енчевъ (1889), чиито драми сж проникнати съ морализъмъ — „Тъмни зори", „Забравенъ грѣхъ", „Дѣлба", Р. Стояновъ (1883) — „Майстори", Св. Камбуровъ (1885) съ своитѣ битово-фантастични драми „Магията", „Чумави", Ст. Чилингировъ — „Моста на Струма", Ив. Грозевъ — „Златната чаша", Д. Караджовъ — „Светица", Д. Бабевъ (1881) — „Секулова невѣста", Д. Немировъ (1882) „Тъмни души", Ст. Савовъ (1888) — „Йончови ханове", „Люти клетви" и Йовковъ съ своитѣ художествено изпълнени драми „Албена" (1929) и „Боряна" (1932). Съвременни градски теми разработва П. К. Яворовъ (1878—1914) въ творбитѣ си „Въ политѣ на Витоша" (1911) и „Когато гръмъ удари" (1912). Въ първата изобразява лична интрига (любовьта на Христофоровъ и Мила) въ атмосферата на партизанскитѣ нрави (Драгоданоглу) и лични интереси (д-ръ Чипиловски). Втората е предимно психологична — борбата между духовния и физически баща за сина. Яворовъ проправя новъ пѫть на българската драма.

Съвременни теми разработватъ П. Джидровъ (1876) въ „По широкъ пѫть", „Подъ сѣнката на закона", „Тритѣ хълма", „Проклетиятъ градъ"; Ст. Савовъ — „Драгойци"; Н. Атанасовъ (1877) —

„Огнището угаснало“, „Ена“, Ив. Балкановъ — „Калната топка“, Г. Даневъ — „Обикновена история“, Вас. Ивановъ (1888) — „Кикотъ на живота“, А. Карима — „За свободата“, „По-силниятъ“, „Пробуждане“, „Предатель“, Д. Сяровъ — „Трагедията на Боровъ“, Ив. Карановски — „Тунджанската хризантема“. Съвременни патриотични драми пишатъ: К. Христовъ — „Охридска девойка“, „Ржченица“, „Стариятъ воинъ“; С. Чилингировъ — „Не билъ достоенъ“, К. Мутафовъ — „Пленникътъ отъ Трикери“, Д. Талевъ (1899) — „Подъ мрачно небе“, Г. Спировъ и др.

Комедията у насъ започва съ „Михалъ“ отъ С. Доброплодни и „Ловчанскиятъ владика“ (1863) отъ Т. Икономовъ (1836—71). П. Р. Славейковъ написва битовата комедия „Малаковътъ“ (1864), въ която се осмива слабостьта къмъ модата. Д. Войниковъ пише „Криворазбраната цивилизация“ (1864) противъ смѣшното поевропейчване на еснафството. А. Страшимировъ излиза и съ хубавата битова комедия „Свекърва“ (1906). Сочни сж комедиитѣ на Вазова: „Чорбаджи Михалаки“ (1882), „Службогонци“ (1903), „Кандидатъ на славата“ (1905) и „Вестникарь ли?“ (1910). Истински майсторъ на комедията е Ст. Л. Костовъ (1879) съ злободневни теми, живо действие, комедиенъ хуморъ и правдиво обрисувани типове: „Мжжемразка“ (1912), „Златната мина“ (1925), „Голѣмановъ“ (1928), „Морската болесть“ (1929), „Скакалци“ (1931), „Чл. 223“ (1931) „Вражалецъ“ (1932). Други автори на комедии сж Йовковъ — „Милионеръ̀тъ“, Д. Калфовъ (1888) — „Тигърътъ, Л. Стояновъ „Аполонъ и Мидасъ“.

Детската драма се разработва отъ Д. Немировъ, Н. Беневъ, К. Сагаевъ, Д. Марчевски.

СЪДЪРЖАНИЕ

Стр.

Предговоръ 3

Изкуство . . . . . 5— 26

Сжщность на изкуството. Що е изкуство (5). Художествена творба (5). Въздействие (7).

Сродни области. Изкуство и действителность (8). Изкуство и наука (12). Изкуство и нравственость (12). Изкуство и занаятъ (13).

Значение на изкуството (15).

Видове изкуства. Дѣление на изкуствата (18). Особености на пластичнитѣ изкуства (20). Връзка между изкуствата (23). Мѣстото на поезията всрѣдъ изкуствата (24).

Поетика . . . . . 27— 40

Литература (27). Критика (28). Поетика (30). Ипполитъ Тенъ (35). Брюнетиеръ (37). Ж. Ренаръ (39). Б. Кроче (39). Българската поетика и критика (40).

Поезия . . . . . 41— 52

Произходъ и сжщина (41). Езикъ и поезия (42). Първи поетични форми (44). Синкретизъмъ (47). Дѣление на поезията (49)

Лирика . . . . . 53—114

Лириката като поезия (53). Видове лирика (59). Чиста лирика (60). Лирика на възторга (60). Лирика на размисъла (61). Условия на лиризма (62). Композиция на лиричната творба (65) Развой на лириката (73)

Елегия Елегия у гърцитѣ (77). Елегията въ Римъ (78) Съвременна елегия (79). Елегията у насъ (80)

Сатира. Ямбична лирика (82). Сатирата въ Римъ (83). Ново време (84). Нашата сатира (87).

Ода. Ода у гърцитѣ (91). Одата въ Римъ (92). Съвременна ода (93). Одата у насъ (95).

Лирична пѣсень у старитѣ гърци (97), у римлянитѣ (98), презъ срѣднитѣ вѣкове (98), въ ново време (100). Символизъмъ (102).

Лириката у насъ (105—114).

Стр.

ЕПОСЪ

Произходъ на епоса (115). Видове епосъ (118).

Народенъ епосъ . . . . . 120—132

Възникване и разпространение на народния епосъ — теории (121). Съдържание и особености на народния епосъ (122).

Епопея. Възникване на епопеята (127). Илиада (127). Одисея (128). Пѣсень за Ролана (128). Пѣсень за Нибелунгитѣ (128). Особености на епопеята (129).

Личенъ епосъ . . . . . 132—150

Лична поема (132). Енеида (133) Божествена комедия (135). Кървава пѣсень (137). Херманъ и Доротея (140).

Лироепическа поема (141). Чайлдъ Харолдъ (143). Байронизъмъ въ Русия (145). Български лирични поеми (146).

Романъ . . . . . 150—172

Романътъ като епически видъ (150). Произходъ и развой на романа (153). Видове романи (158). Авантюренъ романъ (159). Психологиченъ романъ (161). Исторически романъ (162). Реално-битовъ романъ (165). Предимства на романа (169).

Романътъ у насъ (169).

Повесть (172). Нашата повесть (173).

Разказъ (скица, очеркъ) (174). Разказътъ у насъ (175).

Драма . . . . . 178—222

Общи понятия (178). Композиция на драмата (182). Дѣление на драмата (186)..

Гръцка трагедия (138). Старогръцка комедия (192).

Шекспирова драма (194). Сравнение на Шекспировата драма съ старогръцката (197).

Френска класическа драма (198). Френска класическа комедия (200).

Ревизоръ (202).

Гражданска драма (203) Романтична драма (206). Фаустъ (209). Историческа драма (210). Съвременна (нова) драма (212). Реалистична драма (213). Символистична драма (214).

Драмата у насъ (216).