ЛИТЕРАТУРНА ГОДИНА ОСЕМНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1974

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ОСЕМНАДЕСЕТА • 1974

СЪДЪРЖАНИЕ

Полемика

Атанас Натев — Прагът на чоглавото 3
Огнян Сапарев — Импресионистична и/или аналитична критика 18
Бележка на редакцията 23

* * *

Любен Георгиев — Поетическата полемичност на Димитър Методиев 26
Стоян Илиев — Естетиката на символизма 32
Кирил Топалов — Някои проблеми на комичното и възрожденската ни проза 51
Донка Петканова-Тотева — Реторическата проза през средновековието 62
Людмила Григорова — Проблемът за художника и за изкуството в литературата на немския романтизъм 76

Научни съобщения

Афродита Алексиева — Атанас Богориди и списание „Ермис о логиос“ 91

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от СССР, Полша, Югославия, ГДР, ГФР, Франция, Дания 97

Преглед

Йордан Василев — „Проблемы поэтики и истории литературы“, сборник 124
Атанас Свиленов — „Живот с книги. 1942—1972“ от Тодор Боров 130
Йорданка Кузева — „Въпроси на литературната теория“ от Иван Попиванов 132
Стефан Коларов — „Път размирно метежен“ от Симеон Правчанов 136
Симона Георгиева — „Литературни статии“ от Петко Тотев 139
Христо Йорданов — „Октомври и българо-съветските литературни връзки през тридесетте години“ от Любомир Павлов 141
Николай Дончев — „Sainte Beuve et le XVIII-ème siecle ou comment les revolutions arrivent“ от Roger Fayolle 144

Хроника

Й. А. — Международна конференция „Актуални проблеми на съвременната българска литература“ 149
Ил. Т. — Съвещание на текстолози-слависти 150
Литературоведски книги, излезли през 1974 г. 153
Годишно съдържание за 1974 г. 156

СОДЕРЖАНИЕ

Полемика

Атанас Натев — Порог необычного 3
Огнян Сапарев — Импрессионистическая и/или аналитическая критика 18
Примечание редакции 23

* * *

Любен Георгиев — Поэтическая полемичность Димитра Мефодиева 25
Стоян Илиев — Эстетика символизма 32
Кирил Топалов — Некоторые проблемы комического в прозе Болгарского Возрождения 51
Донка Петканова-Тотева — Риторическая проза средневековья 62
Людмила Григорова — Проблема художника и искусства в литературе немецкого романтизма 76

Научные сообщения

Афродита Алексиева — Атанас Богориди и журнал „Ермис о логиос“ 91

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов СССР, Польши, Югославии, ГДР, ФРГ, Франции, Дании 97

Рецензии и рефераты

Йордан Василев — „Проблемы поэтики и истории литературы“, сборник 124
Атанас Свиленов — Тодор Боров: „Живот с книги. 1942—1972“ 130
Йорданка Кузева — Иван Попиванов: „Въпроси на литературната теория“ 132
Стефан Коларов — Симеон Правчанов: „Път размирно метежен“ 136
Симона Георгиева — Петко Тотев: „Литературни статии“ 139
Христо Йорданов — Любомир Павлов: „Октомври и българо-съветските литературни връзки през тридесетте години“ 141
Николай Дончев — Roger Fayolle:„ Sainte Beuve et le XVII-ème siècle ou comment es revolutions arrivent. 144

Хроника

Й. А. — Международная конференция „Актуальные проблемы современной болгарской литературы“ 149
Ил. Т. — Встреча текстологов-славистов 150
Книги по литературоведению, вышедшие в 1974 г. 153
Содержание журнала за 1974 г. 156

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ПРАГЪТ НА ЧОГЛАВОТО

Атанас Натев

За равнището на литературната критика не бива, мисля, да се съди на първо място по това, доколко умело тя изразява и обосновава най-приемливото, сиреч най-лесно разпространимото становище за художествената творба. Същинското равнище на критиката зависи от способността ѝ да оползотвори мнението на малцинството.

Бих искал да наблегна на „оползотвори". Не става дума просто за търпимост към гледища, които са ни още непривични. Подобно изискване е толкова насъщно, че би трябвало да сме сериозно обезпокоени, когато се налага да го припомняме. Литературната критика обезсмисля обществено-естетическото си предназначение, щом се вкопчи във формулата „или-или" и иска да узакони, даже да йерархизира своите оценки.

Веднъж постигнато, признанието на художествената творба наподобява брачна любов: ако постоянно не се извоюва отново, превръща се в етикеция, във въпрос на благоприличие.

А кой друг би подпомогнал постоянното обществено прераждане на творбата, ако литературната критика упорствува на вече приетите оценки, ако се пази от гледища, които поставят на изпитание досегашните ни представи? Много е лесно да потърсим за съдружник инертността в мисленето. Тогава всяка нова гледна точка ще ни изглежда уязвима поради туй, че не е общоприета. Но според мен не бива да оспорваме пълноценния художествен живот дори на произведения, отличени с награда. Особено когато са значителни.

Известни са ми опасенията, да не би прекалените дискусии да объркат литературните оценки. Ала намирам тези опасения напълно безпочвени. Тъкмо отбягването на дискусията е най-удобно за своеволие и безразборност в оценките. Няма да соча примери, защото на всеки от нас се е случвало да разлиства рецензии в литературния ни печат.

Любопитно е наистина да се чете статията на уважаван наш критик, в която той не дава да се продума срещу „монолитността" на Хайтовите герои, но сам забелязва и раздвоение, и драматизъм у тях. Обезпокоително е обаче, че се опитваха предварително да осуетят спора, а след като той все пак се състоя в Литературния институт, от страниците на в. „Пулс" бяхме смъмрени за това.

Критиката е винаги с недоказани пълномощия. С всяко свое съждение тя се самоподлага на изпит за правоучастие в литературния живот. Ето защо не бива да се изненадваме, че породеният сякаш случайно (най-малкото — необичайно) спор за една „ясна" белетристична книга ни отведе до най-неизяснените и щекотливи въпроси на съвременното литературознание.

Нека приемем твърдението на някои участници в нашето обсъждане, че Тончо Жечев неоснователно окачестви като структуралистична статията на Никола

Георгиев за „Диви разкази“ (Литературен фронт, бр. 24, 1973 г.). Би било повърхностно да смятаме обаче, че така Жечев се улесни в своята полемика. Тъкмо обратното — той си навлече много упреци, загдето омаловажава и опростява системно-структурния подход към литературното творчество. Критикът не е могъл да не предвиди този риск. Въпреки туй му бе нужен такъв опонент. Едва ли само с кокетство може да се обясни и обстоятелството, че Жечев полушеговито причисли себе си към „консервативните“ критици.

Да не пропуснем и другата страна. Никола Георгиев не се задоволи да отхвърли обвинението в структурализъм. Той на свой ред си създаде също противник в лицето на „антипозитивизма“ и неудържимо се нахвърли срещу него. Защо, ако спорът обхваща само различни, при това — както твърди Ванда Смоховска — взаимно допълващи се гледища за разказите на Николай Хайтов?

Наистина изглежда доста пресилено да намесваме чак Кант, когато разискваме как и нашето повествователно изкуство смъква на света потурите. Нека обаче отсеем — доколкото е възможно — полемическите пристрастия. Да изчистим нашето обсъждане най-вече от прокрадналите се тук-таме намеци, напомнящи един литературен жаргон, в който думите служат за уловка и „тежат“ повече от смисъла, влаган в тях. Какво ще изпъкне тогава? Даже двете мнения за разказите на Хайтов да се окажат съвсем несъчетаеми, остава открит въпросът: мигар сме задължени да признаем гражданственост само на едното от тях? Никой подход към художественото творчество не е сам по себе си основание за изводите, които се правят с негова помощ. Но когато се канонизира, той би могъл да се превърне в спънка за *научното* осмисляне и оползотворяване на *противоречивите* възприятия, чрез които се осъществява творбата като „отворено понятие“ (ето че дойде редът на Кант).

Кръстьо Куюмджиев ни запозна подробно със своята представа за нравственото сътресение у оня кундурджия, който забогатял с „офицерска бира“. Не ми стана ясно с кого спори нашият критик, когато ни увещава, че в разказа нямало „абстрактни пещерни хора“. Не виждам обаче какво може да се възрази на Куюмджиев, когато той набляга не върху икономическата разруха на майстора, а върху неговата вътрешна съпротива срещу обезличаващата, обезодухотворената промишлена стока. Това видимо съвпада със замисъла на Хайтов — иначе не би ни поднесъл така пластично замогването на преобразения в кебапчия свой герой.

Но какво да правя, след като оттук нататък моята представа за предприемчивия собственик на фирмата със свети Георги, хванал „пенлива халба в едната си ръка, а в другата — шашка, а със шашката набол кебапче“, явно не се покрива с представата на Кръстьо Куюмджиев?! „Обърканият кундурджия се приспособява към новите времена. Но *само житейски*“ — пише критикът. Дали?

Насмешливият начин, по който героят разказва за житейските си патила, ни подсказва наистина, че той недраговолно се нагажда към света, който си събува потурите. Но той с насмешка говори и за лековерието на младите папукчии, които, вместо да се вслушат овреме в предупрежденията на Алито („адам-акъллия“), се нахвърлят да давят обущарите в реката. Нещо повече — отблагодарява се на дрипавия турчин, като му дава машата.

Зад самоиронията в разказа Куюмджиев долавя „скритите въздишки и сълзи“ на героя. Това е вече лично впечатление. Не бих се наел да го опровергавам. Бих му противопоставил само собственото си впечатление — признавам, лишено от сантиментална влага. Преди туй обаче бих помолил Куюмджиев да не „дописва“ разказа, както се заканва в следващия пасаж. Още повече, че — според неговите думи — „това ще бъде една буржоазна история, една балзаковска история, величие и падение на Цезар Бирото или нещо подобно“. Имам право да го помоля, след като той така искрено и убедително се застъпва за „историзъм на мисленето“.

Съгласете се, че няма да ни е съвсем лесно да приемем един . . . станимашки Цезар Бирото.

Най-напред не бива според мен да се уеднаквяват нравствените колизии в разказите „Когато светът си събуваше потурите“ и „Дърво без корен“. Във втория разказ Гатю *напуска* една среда, която — да си послужа с определенията на Куюмджиев — е не само „непривична“ и „неудобна“ за него, но е и с „друга нравствена система“. Бившият папукчия в първия разказ — напротив — *се впуска* напористо, съобразително в този първоначално враждебен нему свят. Той жъне успехи, които — колкото и да накърняват съкровените му представи за красота и смисъл — забележимо гъделичкат чувството му за достойнство. Тъщата си „глътна езика“, жената получи купешки плат за копринена рокля, която ще шие при уж най-добрата градска модистка, и т. н. Не е ли това предостатъчно основание да прозрем един друг аспект на стълкновението между изящните папуци и примамките на цивилизацията?!

Разбира се, героят на „Когато светът си събуваше потурите“ е подложен на вътрешно изпитание. Нещо повече — при него то в по-голяма степен се пренася „навътре“, отколкото при Гатю, който не е принуден да пригажда поведението си към изродени норми за „достойнство“ и обществена „значимост“, намира дори малък отдушник на нравствената си съпротива — пряко спори с овеществената душевност на децата си (с „хладилниците“), накрая забягва на село. Любопитно е, че във филма „Дърво без корен“ на режисьора Христо Христов е направен предпазлив опит да се продължи драмата на Гатю — да се пренесе „по“-навътре. Някои епизоди във филма ни дават, мисля, основание да предполагаме, че героят ще се чувствува *вече* и на село „задминат от времето“. Но тази допълнителна тема бе само загатната във филма. Жалко, защото според мен образът би. . . Не, не върви да „дописвам“ чужди произведения, след като преди малко помолих Куюмджиев да не върши това. Важното в случая е, че разказът на Хайтов оставя на стария Гатю смътната надежда да възвърне нравственото си равновесие в обезлюдената селска къща. Така този образ и по своя „тип“, не само по историческото поле на действие, се различава съществено от образа на самоиронизиращия се кебапчия.

Героят-разказвач в „Когато светът си събуваше потурите“ възкликва в началото: „По-хубави ли беха? Не! Къде може да се сравняват обувките с папуците!“ Накрая на разказа обаче не мога да си представя този герой обут в папуци. Картината на свети Георги, пробол с шашка кебапче, ми допадна толкова много, защото ми се струва, че отвежда мисълта ни и към онези преображения на набързо огражданения вкус, които пряко уязвяват усета за красота у героя. Нещо повече — покварят го. Трябва ли да припомням панаирджийските гипсови зайчета, иглениците като сърце, креватните ковьорчета с лебеди и елени? Или бихте могли да си представите бита на новозамогналия се кебапчия без този аксесоар — на същия тоя герой, който бе готов да се сражава заради красотата на собственоръчно изработените папуци?!

Спрях се на този момент, защото Кръстьо Куюмджиев подчертава у героя „чувството и копнежа по красотата“. С основание. Трябва обаче да се продължи тази мисъл. Драмата на папукчията не се простира между неговия „съхранен“ стереотип и външното, „само житейското“ (?!) приспособяване към събулия папуците си свят. Напротив — тя според мен се проецира в онова неизбежно опустошаване на съкровените му представи за света, от което никаква себеирония не може да го избави. Куюмджиев с право отбелязва, че героят се чувствува ограбен не само естетически; накърнена е преди всичко радостта му от труда, в който се влага „толкова човешко майсторство и душа“. За сметка на това себеизявата на неговото „достойнство“ ще се мери вече по купчината звонкови монети, по купешкия плат за рокля, по табелата със свети Георги. Не е нужно да пояснявам,

че така героят не влиза в пряк сблъсък с една враждебна нему действителност, а се заселва като узаконен обитател в нея, което го обрича на самоотчуждение. „Той не може да се примири с. . . бездушните предмети“ — подхвърля Куюмджиев. Според мен неговата драма е тъкмо в това, че той *трябва* да се примирява с тях, *трябва* да ги наложи на своя стереотип. Без това насилие над себе си той би бил неприспособим към живота. Битката от отправната точка на предишното си достойнство той загуби със закупуването на кебапчийска скара. Хайтов ни запознава с него в оня момент, когато му предстои нерадостна равносметка със самия себе си от позициите на новопридобития обществен статут. Това е, мисля, завоевание в стила на писателя, към което Никола Георгиев насочи по косвен път вниманието ни с първата си статия за „Диви разкази“. Ала на този въпрос ще се спра по-нататък в своето изказване.

Нека сега се върна към онази мисъл, която ме накара да взема за пример гледището на Кръстьо Куюмджиев за разказа „Когато светът си събуваше потурите“. Ставаше дума за литературната творба като „отворено понятие“. Нямам самоувереността на литературен критик и не настоявам непременно да се съгласите с мнението, което тук нахвърлих. Готов съм дори да приема, че романтизираната представа за един герой, който и пред кебапчийската скара би опазил напълно своя духовен статут, може да раздвижи плодотворно въображението на критика. Още повече, че други разкази на Хайтов (например „Горски дух“, „Пътеки“) предлагат повече материал за сходно тълкуване на конфликта: героят остава сякаш нравствено непоклатим при сблъкновение с „цивилизацията“. Тук усилията ми бяха насочени само към това, да посоча, че все пак коментарът на Куюмджиев за „Когато светът си събуваше потурите“ не е нито задължителен, нито единствено възможен прочит на творбата. А защо тогава са наложителни споровете върху критически оценки? Какво подтикна двамата опоненти (Тончо Жечев и Никола Георгиев) да се въдворяват един-другиго на местожителство в противостоящи методологически школи, в които всеки от тях не си вижда мястото?

Нашият спор докосна един от крещящите парадокси на съвременното литературознание, който има дълга предистория. Още Кант в „Критика на съдната способност“ настояваше, че за изкуството могло да има не наука, а *само критика*. (Напоследък в западногерманското списание „Акценте“ Ханс Майер отбеляза по аналогичен повод, че това били остатъци от естетиката на романтизма, която изисквала от критиката да наподобява литературната творба. Но дали е така?) Любопитно е във всеки случай, че противната тенденция — чрез математизация на художествени знакови системи да се постигне „екзактна“, точна наука за тях — води началото си пак от Кантовата теория. И от учебниците е известен възгледът на кьонигсбергския мислител за изкуството като вид формотворчество (поточно като „игра на форми“). А подялбата, която той извърши между описуемото (феномена) и неразтълкуемото (ноумена), бе отправна точка на всички течения в изкуствознанието, довели до омаловажаване на „старата“ критика, на художествения коментар за сметка на структуралното описание като уж по-точно и надеждно.

През 1969 г. публикувах книгата си „Литературознание и изкуствознание — методологически въпроси“, в която се опитах да разгледам основната дилема пред съвременната литературна наука и критика. Сега няма да злоупотребявам с тази трибуна, за да си навлекам недостига на читатели, като преповторя някои от съображенията, изложени в книгата. Ще добавя само следното.

За нас, противно на Кант, няма никакво съмнение, че е възможна и нужна *наука* за изкуството — за особеното му обществено предназначение, за своеобразната му историческа динамика. Вярно е, чуват се все още гласове, които предупреждават да не сме се „предоверявали“ на художествената *специфика*. Но те са ехо на отдавна преминал период. Наскоро прочетох интересната книга на В. Н.

Волошинов „Марксизм и философия языка“ (1930), която все по-често се цитира. Още при първите страници добих чувството, че чета познат текст. Щом стигнах до главата „Език и надстройка“, се сетих, че тази книга ми напомня друга, която по време на моето студентство трябваше едва ли не да заизустяваме „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ от Й. В. Сталин. Там се съдържаше изричното твърдение, че за науката спецификата на изучаваните явления е важна повече от всичко друго („более всего“). Припомням това, за да подчертая, че авторите, които до днес не могат да приемат художествената специфика като *същинския* носител на обществения смисъл на изкуството, ни дърпат много назад — към времето преди споменатата книжка на Сталин.

Един от най-невралгичните въпроси в преддверието към художествената специфика е несъмнено въпросът, дали коментарът, критическата „парафраза“ на творбата е *необходимо* условие за *научното* обяснение на литературата. Смущението идва от обстоятелството, че всеки, и най-вещият коментар на художествените образи е приблизителен и незадължителен. Че без него не може да се мине, това доказват дори структуралните или феноменоложките разбори на литературни творби. Когато Леви-Строс и Якобсон се заеха да уловят художественото обаяние на стихове от Бодлер, а Емил Щайгер интерпретираше чрез описание творби на Готфрид Келер и фон Брентано, техните анализи „страдаха“ не помалко от приблизителност, отколкото сполучливите артистични парафрази на други стихотворения. Дори „екзактното“ проучване на „синтагмите“ (на знаковите съчетания) би могло да се използува само в подкрепа на впечатления, добити *непосредствено* от творбата. Другото е семиотика, на свой ред *незадължително* за възприемателя на художествената образност. Какво от туй, че някой би определил от точно по-точно цялата стилистика на класицизма в драмите на кардинал Ришельо, ако сега за нас не би могъл да ги възкреси *художествено*?!

Наплашени от приблизителността на коментара, някои днешни теоретици, без да отричат „известно“ значение на критиката, все пак се решиха да я отделят от *науката* за литературата. Така постъпи например Ролан Барт в спора си със „старата“ критика. На свой ред привържениците на „артистичната парафраза“ (закъснели приемници на романтизма, както би ги нарекъл Ханс Майер) решиха, че ще са по-добре подслонени под покрива на изкуството. Но това ни най-малко не ги спаси от упрека, че всяко художественоподобно преповторение на творбата е разминаване с нея — или е бледо и поради туй ненужно копие на първообраза, или е самостоятелна творба, отчуждена от предишната.

Как да се избегне противоречието между приблизителността на критическия коментар и научното обяснение на литературата? Според мен бедата е именно в това, че ни се иска да го избегнем, вместо да го приемем като вътрешна пружина на диалектичното литературно познание. А се опитваме да го избегнем по най-неползотворния начин — като представяме критическия коментар за единствен източник на истината или като отделим от него изучаването на „втвърдените знакови образувания“, което по обратен път потвърждава пак правото на читателя да ги „запълва“ с различни значения.

Кант нямаше право да отрича науката за изкуството, но имаше сериозно основание да подчертае особеното значение на критиката. Тя единствена, именно като приблизителна и незадължителна в своите съждения, е способна да се доближи до *композицията* на литературния образ. А композицията не е „синтагматична“ особеност на творбата, нито би могла да се улови извън художественото въздействие. Тя винаги предполага съкомпозиращата дейност на един възприемател — изявява се, когато пробужда особена обществена потребност у него акумулирайки неговото отношение към и със света. Но нали тази възможност се съдържа все пак в „синтагматичния скелет“ на творбата? И да, и не. Да, защото знаковите съчетания са условие за препредаване на произведението. Не, защото

композицията обхваща и нещо извън тях — начина на въздействие и възприятната потребност, пораждани в общественото движение на творбата. Така знаковите съчетания не просто се запълват със смисъл, а променят и своята „синтагматика“.

Кръстьо Куюмджиев, както вече знаем, вижда в „Когато светът си събуваше потурите“ драмата на един нравствено непоколебим, макар все пак „житейски“ приспособен едноборец срещу света на „Бакиш“. Затова „знаковите образувания“, които биха отвели мисълта ни към самоотчуждението на героя (заставя тъща си „да си глътне езика“ от удивление пред паричния му „удар“, облича жена си купешки, съжалява, загдето овреме не е послушал Алито и пр.), са за критика очевидно неважни, случайни в текста. С други думи, особената нравствено-естетическа потребност, която удовлетворяваме у себе си, възприемайки разказа, ни заставя да прекрояваме „синтагмите“, да пренареждаме „знаковите съчетания“. Без това асоциативната дейност на читателя не би прераснала в *съкомпозиция*, а възприятието му не би било *художествено*.

Какво обаче би попречило и на структуралния метод да предвиди разместимостта на знаковите съчетания във веднъж дадения, в заварения текст? На пръв поглед — нищо. Привържениците на този метод се занимават подробно с многозначността на творбата, с различните равнища и пластове в нея. Лотман дори изрично подчертава: „Спецификата на художествените комуникации се състои в това, че кодът на възприемащия в една или друга степен се отличава от кода на предаващия.“ И все пак тук структурализмът неволно може да попадне в собствената си клопка. Ако постави изучаването на „синтагмите“ в зависимост не от *дадения* текст (в неговата „непроменливост“ — както навремето умно и откровено предупреждаваше Роман Ингарден[1]), а от динамичните превъплъщения на творбата, от коментара и съкомопозиращата дейност на възприемателя, тогава би трябвало да се откаже от най-силния си коз — че е в състояние да ни достави *точни* знания за литературата.

Много добре разбирам желанието на Искра Панова да ни предпази от опростените представи за системно-структурния подход в литературознанието. Непростимо е да замижаваме пред научните му успехи, да премълчаваме развитието му през последните десетилетия. Тъкмо сериозните въпроси, които Панова зачекна в своето изказване обаче, ни задължават да държим сметка и за противоречивостта на това развитие.

В стремежа си да превъзмогнат предишните недъзи на своя метод структуралистите често му пришиват ярки кръпки от друга материя; позволяват си еклектични заемки на проблеми, които са непосилни за *текстовия* анализ като сам по себе си важен и — трябва да признаем — неотменим дял на литературознанието.

---

[1] Произведението съществува дотолкова — пише Ингарден, — доколкото „не се подлага на каквито и да е промени — и тогава, когато са произлезли множество негови конкретизации. В *същността* на литературното произведение няма нищо, което да налага някаква промяна. Необходимо е било само това, че то веднъж се е изобщо появило, и тази необходимост може да се установи въз основа *единствено на неговия строеж*“ (Roman Ingarden. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960. S. 369, к. м.). За да не се помисли, че се има пред вид само външната материална „черупка“ на творбата, Ингарден предупреждава още в началото на цитираната книга: „Духовните (идеалните) предмети не могат да се променят, макар досега да не е изяснено на какво се дължи непроменчивостта им“ (S. 7). Това — от една страна. От друга страна обаче, между първомайсторите на структурализма няма друг, който тъй недвусмислено като Ингарден да разграничава *дадената* творба от образа за нея у възприемателя. Вторичния образ той обозначава като „естетически факт“. Как да си обясним този парадокс? Въпросът заслужава очевидно специално разглеждане. Сега можем само да подчертаем, че „делението“ далече не е толкова наивно, колкото може да се стори на пръв поглед. По този начин Роман Ингарден просто разграничава това (*дадената творба*, респ. нейната недопускаща промени същност), което според неговата теоретическа школа подлежало на *точно* (сиреч „научно“) описание, от онова (конкретизациите на творбата, нейните превращения в редица „естетически факти“), за което структурализмът не разполага с научен инструментариум.

Някои днешни семиотици прозорливо се въздържат от подобно разширяване на изследователския терен. Ала научната практика си има своя логика, която невинаги се съгласува с най-далновидните опасения. Веднъж възприета, всяка научна методика или методология се стреми да изпробва своята приложимост върху много по-широк кръг от явления, отколкото е по силите ѝ да поема. Именно така се установяват максималните граници на нейното действително приложение. Очевидно структурализмът със своите разновидности се намира сега в този етап на методологическо изпитание. Ето защо и най-доброжелателните ни очаквания от него не ни освобождават от грижата да разчовъркваме неговите засечки и противоречия, зад каквито и уговорки да са барикадирани. Още повече, че той не е единствената алтернатива, която ни предлага днешната методологическа дискусия в литературознанието.

Искра Панова обърна внимание на една твърде съществена особеност в методологията на Жан Пиаже. Системно-структурният подход у него се свързва с максимата, че цялото е винаги повече от сбора на своите части. Много плодотворна мисъл, която собствено води началото си още от „аналитиките“ на Аристотел. При какви условия обаче приложението на този принцип осигурява успешен път към художествената специфика? Знае се, че преди време Люсиен Голдман възприе системно-структурния подход на Пиаже, като го съчета с литературно-социологическите възгледи на Георг Лукач. Изкуството се разглежда като част от една „глобална обществена структура“, която — тъй като цялото от гледище на системата е определящо спрямо съставните си части — ни обяснявала насоките на развитието му. За типичен пример Голдман взема драмите на Расин. Те трябвало да се разгледат като трансформация на янсенизма, който тогава е бил съществен елемент на „глобалната обществена структура“.

Няма да припомням доказателствата на автора, защото без друго ги приемам за убедителни. Ала как трябва да постъпим, ако ни интересува не историческият генезис на Расиновите драми, а друго — защо те са именно *драми* и защо те именно като прояви на художествената мисъл могат да се възприемат днес от хора, които нито знаят, нито биха искали да знаят нещо за янсенизма? Разбира се, всеки метод си има своите коронни „хватки“. Веднага може да ни се препоръча да сменим равнището, т. е. да разгледаме творчеството на Расин в контекста не на „глобалната обществена структура“ от онова време, а на драматургията като вид изкуство. Добре, но с това въпросите за отношението между драматургия и историческа действителност, между „текст“ и „рецепция“ ни най-малко не се обезсилват. А те са почти същите, които главоболят литературознанието отдавна — още преди да бъде въведен системно-структурният подход в днешната му редакция.

Не е странно, че застъпниците на семиотичното направление във „френския“ структурализъм бяха отначало явно неблагосклонни към опитите на Голдман да сроди по такъв начин метода на Пиаже с литературно-социологичните възгледи на Лукач. Не защото и от зрителния ъгъл на знакознанието не биха могли да включат в определенията си една „глобална обществена структура“ — теоретическата терминология е (слава богу?) достатъчно еластична за това. В по-горе споменатата книга на Волошинов „Марксизм и философия языка“ например се взема за отправна точка езикът като „идеологически знак“, за да се изтъкне както неговата постоянна обществена заангажираност (от функционална гледна точка), така и (вече от гледище на собствената му система) неговата неутралност спрямо целите на конкретната му употреба. Спомним ли си условията, при които е писана книгата (края на 20-те години), лесно ще се досетим, че Волошинов (=Бахтин?!) е търсил диалектичната съединителна брънка между „формалния“ подход, въведен от опоязовци, и „социологическия“ подход към езиковите явления, който достигна своята крайност в небезизвестния маризъм. Подобен стремеж

личи собствено и в друга книга от онова време, свързана пак с името на Бахтин — „Формальный метод в литературоведении“ от П. Н. Медведев (Ленинград, 1928). И именно в този стремеж се крие, мисля, основната предпоставка за възобновения интерес към двата труда.

Ако въпреки туй френските семиотици не можеха отначало да се съгласуват с Голдман, те имаха сериозна причина за това: трябваше на „нов етап“, т. е. с оглед на стремителното развитие на знакознанието, да повторят опита на опоязовците в Русия. Трябваше сиреч да съсредоточат усилията си върху структурата от *по-частен разред* — върху собствената „текстова система“ на художествената литература, върху нейните тъй наречени синтагматични и парадигматични „оси“ и пр. Там чувствуваха своята сила, там се надяваха да уловят своеобразието на художествеността. Те, разбира се, предвидливо си оставяха отворена вратичка и за структурите от друг разред, включително и за „глобалната“. Днес, както знаем, Лотман вече смело вмъква като съставка на своята *текстова* теория на изкуството и въпроса за „извънтекстовата структура“. Преждевременното приемане на Голдмановия „модел“ обаче съдържаше сериозна опасност — би издал слабостта на структурализма, неспособността му да пререши старите методологически въпроси за живия живот на „текста“, а следователно дори за обществените причини на неговото „системообразуване“.

Впрочем тези разсъждения биха ни отвели твърде далеч. Явно, въпросите, които Искра Панова подхвана в своето изказване, изискват да се връщаме друг път и нееднократно към тях. Във връзка с правото не, а със задължението на критическия коментар да прекроява „синтагмите“ в текста изразих убеждението си, че структурализмът би попаднал в собствената си клопка, ако си присвои и този въпрос на литературознанието. Бих искал да се подкрепя с един пример, тъй като въпросът има пряко отношение към нашето обсъждане.

Моля Искра Панова да ми повярва, че се връщам към книгата на Юрий Лотман „Структура художественного текста“ всякога с оня искрен и непредубеден интерес, за който тя апелира. Извънредно много занимава мисълта ми например твърдението на автора:

„Важно средство за информационната активизация на структурата е *нейното нарушение*“ (с. 363).

Лотман отнася това главно към работата на твореца. Не е трудно обаче да разберем, че същото важи и за „коментатора“, който се опитва да преструктурира (да превърне в критически „текст“) известна възможност за обръщението на творбата в определен исторически промеждутък. Ето защо трябва да се попитаме: ако своеобразието на литературата се определя чрез нейния *текстов* анализ, как ще си обясним нарушенията на текста, които Лотман правилно окачествява като „важно средство за информационна активизация“?

Верен на възприетия от него метод, Лотман отбелязва, че нарушението „е може би елемент на неизвестна нам структура. В такъв случай ни предстои да изработим за него съответна кодираща система.“ С други думи, всяко прекрояване на „синтагмите“ в дадената творба (било от автора или от критика, който „прекодира“ една от възможностите за нейното възприемане) изисква да се съставят множество „кодови системи“, които ще ни позволят да определим поотделно всяко от забелязаните нарушения. Много добре, нека се съгласим напълно с това, колкото и отчайващо трудна да ни изглежда тази работа. Не е тайна, че всяко от нарушенията може да ни отведе до напълно разнородни „кодови системи“—като започнем от митологията, от нравствените, религиозните и пр. предубеждения, та стигнем чак до „прагматичната система“, от която се ръководят в дейността си редактори, издатели и т. под. Но за нас все пак по-важен, *решаващо* важен е друг въпрос: в какво се състои и от какво се определя *художествената* адекватност на тези нарушения?

Крайно любопитно ми се струва едно положение в книгата на Лотман. След като авторът надълго и много проникновено анализира редица *отделни* особености, които *безспорно* се срещат в „текстовете“ на поезията, киноизкуството, театъра и пр., накрая определя художествеността чрез чиста негация, при това със странична помощ — с помощта на машините, способни да моделират изкуствено стихотворения. Ето какво пише той на с. 357:

„За известен етап на науката ще се наложи навярно критерият за художествеността на съвременното изкуство да бъде формулиран така: 'Система, която не се поддава на механическо моделиране'.“

Ами ако се окаже, че на механическо моделиране не са поддава и текстът на популярната у нас песничка „Моя страна — рози и море“?! А почти със сигурност можем да предвидим, че тъкмо поради своята алогичност и неподражаема изобретателност доста явления на „паралитературата“ не ще подлежат на програмиране и при най-съвършената кибернетична техника. Тогава? Нима ще им присъдим художественост съгласно цитирания по-горе временен, валиден за сегашния етап на науката „критерий“?!

Подобни контрадоводи не са, разбира се, достатъчно сериозни за действително научна полемика. Ала от уважение към Лотман не бих се заел да оборвам с по-„тежки“ аргументи едно явно неиздържано и незащитимо определение, особено когато то е попаднало на „възлово място“ в негова книга. Още повече, след като авторът сам ни дава обилни доказателства, че долавя и редица особености на художествената динамика, които надхвърлят всеки критерий, извлечен чрез съпоставяне, респ. противопоставяне на определен вид „текстово моделиране“. (Така например Лотман приема, че „в определени историко-литературни ситуации“ даже „нехудожествени текстове — текстове, по вътрешната си структура противопоставени на художествените“, биха могли да се използуват „във функции на произведения на изкуството“.)

Справедливо Искра Панова изтъкна в изказването си, че съвременният структурализъм прави твърде много, за да се изтръгне от „проклятието на синхронията“, за „да се приближава все по-плътно до генезиса, до диахронията и историзма“. Друг (а в случая според мен по-съществен) е въпросът, дали той би могъл да постигне това, без да признае ограничената приложимост на своята методология. Колкото и да набляга на трансформируемостта на структурите, негова истинска стихия си остава все пак синхронията — отправна точка са относително трайните „текстови“ образувания.[1] Същото се отнася и до историко-социологичния подход. За да се отърси от „проклятието на опростителството“, той на свой ред трябва да преглътне костилката на „текста“, на относително трайните и повторими (на „инвариантните“) белези на художествеността, които надхвърлят силовото поле на собствената му отправна точка — *външните* фактори за общественото движение на изкуството. Това, което е нужно, за да се отстранят надвисилите се „проклятия“, не би се постигнало чрез разширяване на синхронията по посока на диахронията или обратно. Липсва диалектичното съединително звено между повторяемо и изменчиво в литературата. Без него, от гледна точка било на дадената (макар и призната за трасформираща се) структура, било на външните фактори за постоянното ѝ изменение, литературните процеси могат да

---

[1] В това отношение намирам много логично и показателно ограничението, което Умберто Еко — един от най-известните днес представители на „текстовата теория“ в изкуствознанието — прави относно предмета на своите изследвания: „Семиотиката не се стреми да сведе качественото до количественото, понеже не смята за необходимо да прибягва към всяка степен на анализа. Тя обаче редуцира трайното до система от различия и така се добира *отвъд виталността* (в немската публикация: jenseits der Vitalität) до непосредствения процес на културата, която е систематизирала начините на мислене и на отношение към света в *начини на изказ на изразяване*.“ (Sprache im technischen Zeitalter, 27/1968, S. 252, к. м.).

бъдат само констатирани, описани и съпоставени („йерархизирани"), но не и обяснени.

Впрочем обещах да не повтарям съображенията, изказани в книгата ми „Литературознание и изкуствознание — методологически въпроси" в подкрепа на възгледа за общественото самодвижение на изкуството като отправна точка, която би позволила не еклектично, а на „монистична" основа да се обединят различните (социологически, структурални, психологически и пр.) подходи към художествените явления. Каквото възнамерявам да допълня и поправя в предишното си изложение, ще оставя за друг случай. Колкото и от чисто професионална амбиция да ми е неловко това, не мога да не призная, че теоретическите разсъждения са безплодни, щом се озоват в покрайнините на „оперативното" литературознание. А нашата дискусия по повод на „Диви разкази" ни внушава по недвусмислен начин колко много усилия трябва да положим, за да постигнем онова съединяване на общометодологическите дирения с конкретната работа на литературознанието изобщо и в частност на литературната критика, което очевидно ни е така потребно.

Литературната критика упражнява незаместима дейност, без която не бихме обхванали общественото самодвижение на художествените творби. Помощните науки (социология, семиотика, психология и т. н.) ни доставят знания и за обществената обстановка, при която се създава или възприема творбата, и за знаковите системи, благодарение на които тя е препредаваема, и за душевните подбуди на творец или възприемател, без които е немислима каквато и да е „активизация" на художествената „информация". Без обсъждането, съпоставянето и оползотворяването на критическите коментарии обаче литературната наука не би се добрала до *специфичното* им обществено движение в реалните му измерения. Както и да окачествява динамиката на изкуството („многозначност на тескта", „отражение на историческия процес", „напрежение между кода на писателя и кода на читателя", „борба на мотивацията" и т. н.), определението на теорията си остава тавтологично — не казва нищо повече от това, че творбата е „по принцип" изменчива. Когато литературната история прибягва към „глобални" характеристики, т. е. съпоставя в общ план литературните течения и направления с целокупното обществено развитие, на нея неминуемо ѝ убягва движението на творбите извън обсега на техния генезис. Ето защо литературната критика е нужна далече не само в прагматичните си функции — да насочва в известен смисъл писатели и читатели. Тя е наистина *необходимо* условие за *научното* обяснение на живия литературен процес. Решаващ в този случай е преходът от коментара към обобщението, от повече или по-малко убедителната частна интерпретация към закономерностите, които позволяват на произведението да прерасте от индивидуален творчески опит или от „документ" за странична (историческа, общоидейна и пр.) информация в художествена обществена потребност. Едва тогава литературната критика би могла да се чувствува предпазена от своеволие при упражняване и на прагматичните си функции; предпазена особено от претенцията на „парафразата" да *дублира* творбата.

Трябва, мисля, откровено да признаем, че тук се крие най-досадната слабост на съвременното ни литературознание. Затова Тончо Жечев препрати Никола Георгиев към структурализма. Затова Никола Георгиев искаше на всяка цена неговият опонент да бъде „антипозитивист". Който от нас да бе на тяхно място, би постъпил по горе-долу същия начин. Така „компенсираме" (разбира се, психически, не и научно) методологическата недостатъчност в нашите обсъждания — заменяме нерешените въпроси с укори към вече познати гледища, загдето не са ги решили. Жалко е не това, че Жечев и Георгиев си разменихa несправедливи обвинения. Пресилването на различията се побира в етиката на всяка препирня. То може да се окаже дори полезно, ако спорът е конструктивен и увлеченията

помогнат да се открояят по-ярко проблемите, респ. пътищата, за по-нататъшната им разработка. Освен туй сме виждали къде-къде по-пристрастни полемики! Жалкото е, че споменатата компенсация на методологическа недостатъчност ни пречи много често да започнем нашето обсъждане оттам, където съществува модус за това. Предлагаха ли ни различните мнения на Жечев и Георгиев такъв модус? Според мен — да. Заслуга на нашето обсъждане е, че той бе налучкан, макар и не докрай оползотворен. Но за какво става дума?

Мнозина решиха, че статията на Никола Георгиев в „Литературен фронт“ е несполучлива. По-късно дори сам авторът се сякаш примири с тази оценка. Де да имаше по-често в нашия литературен печат такива „несполучливи“ статии, които предизвикват мисълта ни!

Още в първата колона излиза наяве „гвоздеят“ на статията, който навлече на Никола Георгиев известните вече неприятности:

„Страстните пориви, силните действия и още по-често помисли на тези герои редовно се сблъскват с някаква вътрешна преграда, която е не по-малко устойчива от натиска върху нея и която разсича духовния свят на привидно еднопосочните, привидно едносъставните натури на планинците.“

След като преди малко изказах мнението си за разказа „Когато светът си събуваше потурите“, е безпредметно да разяснявам защо и в какъв смисъл намирам твърдението на Никола Георгиев за небезоснователно. Всяко литературнокритическо обобщение почива на непълна индукция. Надали някой би придирял на автора, загдето е подбрал примери, които според него най-добре доказват гледището му. На същото основание обаче трябва да се запитаме: може ли то да се разпростре върху целия сборник „Диви разкази“? Не ни ли карат дори някои от „пресетите“ примери в статията на Георгиев да се усъмним в общовалидността на цитираното твърдение?

Последният въпрос вече подсказва, че някои от конкретните анализи в статията са и за мен неубедителни. Ще се спра само на разказа „Мерак“. Никола Георгиев го подвежда под знаменателя на „вътрешната преграда, която е не по-малко устойчива. . . “ и т. н. Мен ми се струва обаче, че това е твърде пресилено и поради туй хвърля сянка върху ползотворния момент в гледището на критика. Нека впрочем си припомним казаното за разказа:

„Героите на „Мерак“ са в собствените си, а и не само в собствените си очи силни, „мъжки“ мъже — те събарят с поглед жените си, скърцат им със зъби, връзват ги за кревата. В логиката на разказа обаче тази сила е и същностна слабост, защото и самите герои осъзнават как тяхната прекомерна „мъжкост“ ги спъва да бъдат истински мъже — хора.“

Нима все пак и тук не се забелязва „маркираният член на опозицията“ (един израз, който Георгиев вметна уж нашега, а му бе заплатен с цял обвинителен акт в структурализъм)? Известно е, че след поучителния урок на двукопитните Юмера се почувствува засрамен („Запуши я! Спри! Много добре разбрах“), завтече се към булката завкъщи, за да се върне накичен със здравец. Осъзнаването на „мъжкостта“ като слабост завърши дори с „мероприятие“, което селският пълномощник е готов да осъществи, стига да не се вдигне голям шум. Мигар това разбира Георгиев под „вътрешна преграда, която е не по-малко устойчива от натиска върху нея“?! Ако бе така, надали бих се наел да поддържам интересната и важна находка в неговата критическа статия.

Вярно е, че и противоречието между наложената от суровостта на бита „мъжкост“, и естественият изблик на нежност *би могло* да се разрази във вътрешна драма. Сега ми идват на ум някои примери от чуждестранната литература, но ми се струва неуместно да ги използувам, за да не се получи, че и аз дописвам разказите на Николай Хайтов с „историята на Цезар Бирото или нещо подобно“. Затова ще припомня най-сполучливата според мен творба в сборника „Диви

разкази“ — „Дервишово семе“. Макар и не пряко в сферата на плътското съпричастие, в този разказ конфликтът между суровите представи за „мъжкост“ и човещината, подбудена от обич към една жена, наистина „разсича“ душевния стереотип на „привидно еднопосочната, привидно едносъставната натура на планинеца“. Но къде такова нещо в „Мерак“? „Маркираните членове на опозицията“ („мъжкост“ — нежност) там явно се стопяват в анекдотичния ход на повествованието, благополучно се преодоляват не само в любовния дебют на Юмера след урока на двукопитния му компаньон, но даже и в „перспектива“ . . Вижда се колко е рисковано от една теоретическа възможност да се изковава довод в подкрепа на някаква обща характеристика за живото и противоречиво творчество на писателя.

Никола Георгиев изказа „глобално“ твърдението си за „вътрешната преграда“ у героите на Хайтов и така според мен „заслужи“ редица възражения. Ала неговата характеристика важи за някои, при това — от гледна точка на развитието на писателя и на цялата ни днешна белетристика — най-значими разкази в сборника. И тъкмо тук се крие въпросът, който Георгиев „изрови“, без да постави — доближи ни до него, но сам го подмина.

Сборникът „Диви разкази“ е и в стилово отношение пронизан от особено градивно, ползотворно противоречие. От една страна, грабва вниманието ни по посока на анекдотичното, което присъствува в живота на Хайтовите герои и при жизнено решаващи за тях обстоятелства. Редом с това следва да се постави безспорното умение на писателя да използува словото и „синтагмите“ в тяхната — както биха се изразили структуралистите — „самоценност“, т. е. да „превръща самия език в извор на информация“ (Лотман). Ако нашето обсъждане нямаше да решава по-общи въпроси, бихме могли да анализираме подробно езика на писателя и да се уверим, че много често напрежението, а най-вече впечатлението за гротескност в повествованието му почива на начина, по който разказвачът (почти винаги преживял или съпреживял случката) ни препредава нещата вече от една придобита дистанция във времето и опита. Нека се помъчим да си представим например историята на „Мъжки времена“, разказана не в „аз-форма“, не от самия женокрадец. Лесно ще се уверим, че вътрешната разколебаност на героя, неговото смущение, когато удържа „дадената мъжка дума“, или биха ни убегнали, или ще трябва да се разгънат много по-обстоятелствено. Затова, мисля, и режисьорът Хр. Христов в споменатия филм по Хайтов „Дърво без корен“ не е посмял да отстрани напълно разказа в „аз-форма“, макар това да е било значително по-неудобно за кинематографа.

От друга страна, писателят видимо се стреми да разчупи границите на анекдотичното и на волната или неволна самонасмешка, която се получава при неговия тип „аз-разказ“ чрез условното дистанциниране на потърпевшия от случката. Така Хайтов се отклонява от сама по себе си хубавата чудомировска традиция в нашата белетристика, макар в отделни случаи да ѝ остава верен (тук бих причислил разказа „Мерак“, в който между впрочем разказвачът е двигател на действието, но не и пряко потърпевш — благоприятно условие да се засили хуморът „навън“). По-типично за писателя е, че поставя героите си в *действено изпитание.* Почти винаги те биват въвлечени в обстоятелства, съдбоносно важни в измеренията на техния житейски статут, които ги тласкат към постъпки, най-често преди да са взели „свое“ (т. е. съзвучно с първоначалния им душевен строй) решение, или против искрените им решения и намерения. А когато все пак са верни на себе си в своите действия, те остават смутени („Мъжки времена“), прокудени от света (като глуха закана в тъмни дебри: „Е-е-ей, хора-а-а, на кърдисвайте гората, лошо ще ви стигне!“), отново въвлечени в „засукания свят“,в който трябва да се решаваш, без да решаваш.

Допадна ми едно от тълкуванията, които нашата дискусия предложи за това „решение без избор“ в разказите на Хайтов. Тончо Жечев пренесе тази стилова и „семантична“ особеност на сборника в по-широк контекст. Той писа в „Литературен фронт“: „Всичко това . . идва от счупването на фолклорната черупка и излюпването от нея на индивидуалното създание: събуждането от пребиваването в колективния свят и мъдрост, от пребиваването в рода и мъчителното преминаване, възкресение за друг живот, за друг свят.“ По-нататък критикът пояснява, че подразбира момента, „когато родопският свят си сменя очите и всичко трябва да преоткрие, пренареди, да се приспособи“ към купешкия живот.

Разбира се, ако речем да проявим прекалена придирчивост и да се хванем за буквалния смисъл на казаното от Т. Жечев, биха се получили недоразумения. От *сюжетна* гледна точка далече не всички разкази на Хайтов ни отнасят към времето, когато „родопският свят си сменя очите“. За да обръсне брадата на ходжата, Лию нямаше защо да чака научно-техническата революция. За драмата на Ибрям-Али планинците можеха да си отворят очите и преди светът да си е смъкнал потурите. Трагизмът в „Козият рог“ би загубил от своята мащабност, ако действието се пренесе сюжетно в по-късно време, когато насилието разполага с неузнаваемо по-„цивилизовани“ и префинени средства. Най-сетне, за да не удължавам примерите, и Рамадан не би изживял така болезнено осуетеното си отмъщение, изваден от „родовата му черупка“.

Ако въпреки всичко туй приемем охотно критическата находка в статията на Жечев, основанията ми лежат на друга плоскост. Ние разискваме не върху сюжетиката, а върху художествената *проблематика* и върху стила на писателя Хайтов. А той — тук напълно споделям мнението на Жечев — е наистина погледнал на света (дори когато сюжетно разказите му черпят от далечни времена) през призмата на онези нравствени проблеми, които издават „разчупването на фолклорната черупка“, „излюпването на индивидуалното съзнание“, по-точно ще е да се каже може би: зачеването на индивидуалната драма. Оттук се поражда напълно законното впечатление, че в сборника „Диви разкази“ Хайтов ни занимава сякаш непрестанно с конфронтацията на „диво“ (и в положителния смисъл на думата) с „цивилизовано“ (и в отрицателния смисъл на думата). Така действеното изпитание на неговите герои — все едно дали то е отмъщението срещу Ангелачко или черният фарс с погребението на „черното пиле“ („Мъртва ме в гроба положи и тогаз ме целуни“) — ни отвежда към спонтанния отглас в различните му полутонове на накърнената природосъобразност в живота. Една изключително злободневна тема, която занимава толкова съвременни писатели: la recherche de la nature perdue. Най-ценното в случая е, че Хайтов не заема отнякъде си тази тема, а открива нейната човешка значимост в живота, който сам го е закърмил, и чрез езика на собствените си герои. (Много хубаво и сполучливо се е изразил Тончо Жечев: Хайтовите герои „живеят един живот. . . , а владеят друг език“. Определението важи и тогава, когато не сюжетът сам по себе си, а писателят и читателят ги „пренасят“ по силата на художествената логика в живота, за който те са „възкресени“.)

Бихме обаче омаловажили творческия опит на Хайтов, ако не видим и една трета страна в неговата поетика. Колкото и важен да е *прагматичният* сблъсък на героите му със „засукания свят“, той не е най-дълбокият „пласт“ в „Диви разкази“. Нека припомня завършека на разказа „Ибрям-Али“, макар той някакси да е привнесен като че по правилата на задължителната поука:

„ — Има ли, даскале, съдба в живота на човека или няма?

— Колко пъти ще ти казвам: и-ма! Само че тая съдба не е вън от човека, а вътре си е в него. . . “

Щеше да е много досадно, ако трябваше да припомняме на писателя Хайтов думите на даскала от собствения му разказ. Но за наша радост не се налага това.

За всеки случай бих искал да се предпазя от упреците на онези колеги, които непрекъснато ни навират под носа учебниците по философия или социология. Разбира се, много ценим способността на изкуството да отразява големите исторически процеси, да обгръща социалното поле, в което се извършва преображението на човешката личност. И все пак изкуството притежава малка своенравност, за която го ценим още повече. Негова стихия е — според думите и на Ленин — индивидуалното. Нищо чудно, понеже то повече от която и да било друга форма на общественото съзнание прониква непосредствено и непринудено до съкровеното светоотношение на своя възприемател. Ето защо е май прекалено въпросните колеги да ни регистрират в знам си кой лагер, когато очакваме от художествените творби да пресъздават обществено значимите проблеми, пречупени през вътрешните сътресения и конфликти у човека през уязвения му „динамичен стереотип“.

В някои от най-интересните си разкази Хайтов наистина задълбава по посока на „вътре си е в него“. Писателят загатва, а понякога проследява противоречията, свързани с „вътрешната преграда“ у героите му, с онова, което „разсича“ душевността на тези „привидно еднопосочни, привидно едносъставни“ люде и ги заставя да се преборват не само с непонятния им свят, но и със самите себе си. По мое мнение не бива да оспорваме заслугата на Никола Георгиев, който пръв — макар и преувеличено, по спорен начин — обърна внимание на този белег на Хайтовия стил.

Преди време един от големите ни съвременни поети бе подхвърлил в разговор помежду ни: „Нашата белетристика много често се задоволява да каже за героите си, че им било чоглаво. А по-нататък не отива. . . “ Тези думи се запазиха в паметта ми, дори съставих за своя лична употреба един термин: „прагът на чоглавото“. Признавам, че много ми служи. Особено щом като читател за себе си понечи да си изясни някои процеси в днешната ни белетристика.

Рамките на нашия спор ме улесняват да говоря предимно за Хайтов, при все че проблемът ни изкушава да нарушим мълчанието за някои деликатни явления в днешния ни литературен живот. В разказите на писателя действително проличава тенденцията да се стигне и „третият пласт“, да се прекрачи „прагът на чоглавото“. Освен Георгиев и други тук посочиха примери за раздвояване на съзнанието, за преминалата „навътре“ борба на мотивите у Хайтовите герои. Завидното въображение на Куюмджиев — най-разгорещения между нас защитни на нравствената непоколебимост у героите на „Диви разкази“ — го подтикна към извиними изневери на отстояваната теза. Затова не е нужно да увеличавам броя на примерите.

В „Козият рог“ Кръстьо Куюмджиев намира „кървав шекспировски сюжет“. Да се съгласим. Ала ето, че се натъкваме на „нерешим морален проблем: докъде се простира правото на човека над другите човеци, доколко е упълномощена човешката ръка да раздава правосъдие, къде е границата, откъдето съдията се превръща в насилник?“

Дотук не мога да прибавя нищо към коментара на Куюмджиев. Не бих дръзнал дори да кажа, че ако сюжетът е шекспировски, проблемът подхожда и на Достоевски. Нещо повече — не бих се противопоставил и на мнението на критика в един доста хлъзгав пункт: предизвикателството на Хайтов, че „злото на света е неизтребимо и борбата на човека срещу него се насочва срещу самия човек“. (Хлъзгав, защото Никола Георгиев веднага би го взел в подкрепа и на без друго заседналото у него „нравствено недоверие“ към „Диви разкази“.)

Въпросът, който — предполагам — би ни разделил с Куюмджиев, ако той не го избягваше, гласи: Освободен ли е самият герой от този „нерешим нравствен проблем? Бездушна маша на отмъщението ли е Караивана? Не го ли уязвява то дълбоко, съдбоносно, трагично?

В разказа Караивана приема комка от монаха. Във филма той излива безсилната си ярост, като хвърля скални отломъци в пропастта. „Битка, в която всички са победени“ — отбелязва Куюмджиев. Най-малко на него трябва да се обяснява, че — по думите на Готфрид Келер — „в изкуството едно столетие може да е нищо, а един миг — всичко“. Не е ли целият разказ в същност прелюдия на трагичното страдание, на което Караивана сам се обрича? Тъй като нашият критик има слабост към класическите творби, не е излишно да се припомни, че много често и в тях същинският трагизъм се разкрива накрая като „проблясък“ на поражението („Кориолан не е търсен от родината си“ — Шекспир). За читателя или кинозрителя на „Козият рог“ историята на отмъщението би останала „кървава авантюра“, ако всичко не се пречупваше през *личната* трагедия на Караивана. Нравственият проблем би бил за нас сух казус, ако не стигахме до него през състраданието, смущението, противоречията в мисъл и чувство, които извиква у нас този заслепен от нагон за справедлива мъст човек. „Мигът“ на осъзнатото поражение „разсича“ душевността на героя, противопоставя го по най-безжалостен начин сам за себе си. Дали в сюжетния край на разказа ще хвърля яростно скални отломъци или ще приеме причастие, е въпрос немаловажен, но все пак на втори план. Важното е, че съпреживяваме драмата на Караивана в дълбочина, че прекрачваме „прага на чоглавото“.

Естествено не във всички разкази на Николай Хайтов ще открием „третия пласт“. Това не е и задължително за един писател с разностранни предразположения към литературата. Освен туй на Хайтов се удава невинаги с еднаква лекота да прекрачи „прага на чоглавото“. Достатъчно е да съпоставим разказа „Козият рог“ с едноименния филм на Методи Андонов. Не настоявам, че заслугата е непременно, единствено на режисьора — навярно и писателят е съдействувал за преосмисляне на първоначалния текст. Ала така или иначе филмът ни насочва мисловно и емоционално по много по-ярък и вълнуващ начин към драмата на Караивана. Потърсим ли причината, ще я открием в обогатения дял на „третия пласт“. Да си припомним кадрите на моминска ласкавост към козите и грубата намеса на Караивана, трепналата ръка на убийцата при любовната сцена в двора на турчина и гневната, но все пак объркана реакция на бащата, миговете, в които коравосърдечният отмъстител иска да вникне в душевния смут на дъщеря си, да прояви човещина, ала безпомощно се въздържа и т. н. и т. н. Не бива да пропуснем и споменатия вече финал пред пропастта, която той иска сякаш да запълни с яростта си. С други думи, филмът успя в по-голяма степен — както по посока на „уедряване“ на конфликта, така и чрез преосмислената сюжетна плънка на действието — да ни подготви за страшния душевен срив у героя, който „мигът“ на осъзнато поражение освети до крайния му предел.

Съвсем съзнателно в първата част на изказването си посочих някои разкази („Горски дух“, „Пътеки“), в които прагматичното изпитание на нравствената твърдина у героите не се пренася „навътре“ в такава степен, в каквато например разказът „Дервишово семе“ постига това. В никакъв случай тази констатация не бива да се схваща и като оценка за художествеността на споменатите творби. Разказите „Букова глава“, в който „изборът“ е редуциран до съобразителност, „Гола съвест“, където решението на злощастната жертва на партизанщината е логична последица от разочарованието му, „Изпит“, където амбицията на майстора спасява неговия престиж, или „Мерак“, в който взема преднина анекдотичното, си имат свое художествено очарование. Литературата не би изпълнявала незаменимата си многопосочна обществена функция, ако разполагаше с „еднотипни“ творби, па дори те да са натоварени с най-„тежък“ интелектуален багаж. Колко би обедняло изкуството — нека използуваме една далечна, но ясна аналогия, — ако някога бяха изхвърлили от него арабеската само на това „основание“, че са се появили скулптурите на Фидий!

Ако въпреки туй би трябвало да проявяваме особено внимание към онези творби на Николай Хайтов, в които се прекрачва „прагът на чоглавото“, причината се крие в осезаемия недостиг от подобни творби в съвременната ни литература. Обстоятелството, че „третият пласт“ в поетиката на „Диви разкази“ се съгласува с проблемите на „разчупваната фолклорна черупка“ (сиреч с проблемите на нелеката конфронтация на човека с един неудържимо „модернизиращ се“ свят, която главоболи далече не само милите родопчани), е още едно сериозно основание да насочим натам своите проучвания.

Никоя дискусия не завършва с пълно единомислие на участвуващите в нея. Тя обаче би била достатъчно ползотворна, ако съсредоточи мисълта ни върху възлови или просто злободневни въпроси за развитието на художествената литература, на литературната наука и критика. На тази почва се постига *единодействие* в по-нататъшната им разработка. А това е по-нужно от всяко прибързано единомислие — заговор за тяхното премълчаване.

ИМПРЕСИОНИСТИЧНА И/ИЛИ АНАЛИТИЧНА КРИТИКА?

Огнян Сапарев

„. . .литературната критика има граници; когато ги прекрачи в едната посока, престава да бъде литературна, а когато в обратната — престава да бъде критика“ (Елиът).[1]

Критическата интерпретация на разказите на Хайтов стана повод за оживена дискусия в Литературния институт към БАН, пренесена върху страниците на списание „Литературна мисъл“ (маниерът на публикуване на статиите на Н. Георгиев и Т. Жечев във вестник „Литературен фронт“ едва ли би могъл да бъде наречен дискусия: това е все пак едно задължаващо понятие). Истинската причина обаче е друга и тя назрява вече години. Назряват условия за сериозна дискусия върху някои методологически проблеми на нашата литературна критика. Става въпрос преди всичко за конфликта между две почти полюсни разбирания за облика и подхода на критиката. Нека подчертаем: става въпрос за една закономерна опозиция, стара почти колкото литературната критика, детерминирана от иманентните функционални механизми на критическата дейност, която по необходимост съчетава интуитивно-естетически и логико-научни аспекти. Иначе има опасност една такава дискусия да стане печална аналогия на небезизвестния спор за класическия и свободния стих — т. е. чукане в отворена врата. Но не съвсем нормалните условия, в които функционира част от нашата литературна критика (неприемането на аналитичната критика), правят този спор крайно необходим и наложителен. Защото наивните, интуитивистично-агностични представи за природата на художествената творба и нейното научно изследване изглеждат все още на някои другари по-марксически от диалектическия подход към творбата като съдържателна структура, в която се осъществява непрекъснат стъпаловиден преход от формално към съдържателно и, обратно, от едно значение към друго, по-високо значение. . .

[1] T. S. Eliot. Szkice literackie. W-wa, 1963. s. 334.

Със статията „Бедният Салиери (вместо посвещение)“ Айзенщайн открива своя трети том теоретически изследвания 1945—1948 г. Задавайки риторичния въпрос, кому да го посвети, той избира . . комбинацията от Салиери и Моцарт: точният „анатомически“ анализ на законите на изкуството (неговата алгебра и геометрия, интеграли и диференциали) и жизнерадостната непосредственост, импровизацията, вдъхновението.

„При това нито за минута не губя съзнание за огромната важност на това, че освен минутите на творческо опиянение на всички нас и особено на мен са нужни все по-точни данни за това, което правим. Без тях е невъзможно както развитието на нашето изкуство, така и възпитанието на младежта.“[1]

Това са думи на гениален режисьор, който е същевременно и голям теоретик на киното. В същност те важат за всеки интелигентен творец.

Познаването на „правилата“ в някои случаи наистина може да намали наивната непосредственост на вживяването: това донякъде е неизбежно, но не е ужасно. Защото предлага като компенсация нещо много по-значително: много по-обширната информация за художествения свят на творбата, т. е. — специфично естетическо удоволствие, достъпно само за художествено образования човек. Напразно някои литературно-сантиментални люде считат, че знаенето убива чувството: то просто премества вниманието от житейски-достоверната наподобителност към многозначните сцепления на художествено-условния свят на творбата.

* * *

Опозицията, за която става дума, е „импресионистична и/ или аналитична критика“. Термините са условни, но проблемът е реален. Първата бива наричана още „артистична“ и „есеистична“, а втората — „точна“ и „научна“. Тези два — в известен смисъл полюсни — типа критика са резултат на различен подход към художествената творба: различна оперативна методика и терминологичен апарат, но не и различни идейни позиции. Истинската опозиция не е „артистичност—неартистичност“: книгата на Искра Панова „Майстори на разказа“ доказва, че научността не изключва артистичността — поне до известна степен. Опозицията по-скоро включва:

демонстриране на субективност	— потискане на субективността
вживяване	— анализ
неспецифична терминология	— специфична терминология

Литературната критика заема особено място сред другите видове художествена критика. Единствено тя използува знаков материал, идентичен с този на критическия обект — т. е. не трансформира художественото съобщение в друга знакова система (както например критиката на музиката, изобразителните изкуства и пр.). Това ѝ дава възможност за различна дистанция спрямо обекта. Например по-близка: тя може да използува неговия език и образи, почти да го преразказва, паразитно да го дублира чрез артистично-тавтологични вариации. Но дистанцията може да бъде и по-голяма: тогава критиката използува свой специфичен терминологичен апарат, не дублира образността на творбата. В този случай изпъква металитературната функция, която приближава критиката към науката. Тази функция е изобщо присъща на литературната критика, доколкото тя е винаги съобщение за друго съобщение (но съобщение от по-висок логически ред); при импресионистичната критика тази функция е максимално потисната. А именно благодарение на своята металитературна функция критиката изразява самосъзнанието на една литература. . .

---

[1] Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах. Т. 3. М., 1964. с. 33—34.

Литературната критика е част от механизма на литературната комуникация. Тя въздейства (опосредствувано) дори върху читателя, който не я чете. Литературно-критическата интерпретация е винаги по-бедна от своя обект, тя не може (и не се стреми) да обхване цялото богатство на художествения свят на творбата. Тя е винаги избирателно целенасочена: съобразно концепцията на критика тя акцентува върху едни страни и качества на творбата и отминава други. Т. е. предлага определен начин за разбиране (прочитане) на творбата. Това означава, че литературната критика проблематизира художествения свят на творбата, което неизбежно означава и известно схематизиране. Затова критиката е както непълна информация (по отношение на цялото), така и дублираща информация (по отношение на определени аспекти — най-вече идейни). Смисълът на това дублиране е да насочи вниманието на читателите към съществения в творбата (съществено според критика естествено).

„Този излишък играе важна роля в акта на литературната комуникация, чийто център е творбата. Увеличавайки информационния потенциал, противодействува на факторите, смущаващи този акт, на „шумовете", които поглъщат изпращаната от автора информация. Трябва да противодействува на заглушенията, предизвикани от натиска на традиционните схеми, на литературните конвенции, сред които живее читателят, на неговата неподготвеност, дезориентация и несъзнаване правилата на играта, на закостенелите възприемателски навици, на инерцията на вкуса и предпочитанията на публиката и т. н."[1]

Но при импресионистичната критика този излишък (дублаж) на информация много лесно става „шум в канала на съобщението". Субективността на критика е така агресивна, че заслонява критическия обект, трактувайки го като повод за самоизява. Това „шумово" действие на импресионистичната критика се засилва и от нейната специфична митотворческа нагласа и интерес към стилистично ефектни прийоми, образи, думи.

* * *

Разликата между импресионистичната и аналитичната критика може да бъде разбрана по-пълно с помощта на две понятия, характеризиращи две съществени страни на критическата дейност: декодиране и рекодиране.

Критиката „разшифрова" творбата, за да я въведе в обществено обръщение. Затова, от една страна, декодира творбата (разкрива я като динамична система от мотиви и похвати, обяснява информационната ценност на творбата, т. е. — нейната неочакваност); а, от друга страна, я рекодира (свързва творбата с утвърдените литературни навици на читателя, съпоставя поетиката на писателя с актуалната литературна конвенция, т. е. прави творбата близка и позната, фамилиаризира я).

„Колкото повече в критическата дейност се развива елементът на декодиране, свидетелствуващ за лоялното отношение на критика към литературната система, чиито правила определят дадена творба, толкова по-малък става секторът за среща между неговата дейност и позицията на публиката; затова пък толкова по-голямо е полето на разбирателство (или неразбирателство) между критика и автора. И, обратно, колкото по-голяма роля играе рекодирането, преводът на шифъра, срещнат в текста, на шифъра, очакван от читателя, т. е. колкото повече информационната стойност на литературното съобщение — благодарение на критическата операция — се приближва към нулева стойност, толкова по-голямо е пространството на обществения контакт между критика и публиката. И толкова по-малка — правдоподобността от сблъскване по линията автор — критик."[2]

---

[1] J. Sławiński. Dzieło, język, tradycja. Warszawa, 1974. s. 190—1.
[2] Пак там, с. 179—180.

Това обяснява защо Хайтов реагира така в своето добило печална известност интервю срещу „точната“ критика. Просто специфично за импресионистичната критика е рекодирането, а за аналитичната критика — декодирането. Артистичната критика няма за цел да обясни творбата, разкривайки нейната неизчерпаема многозначност. Разчитаща на впечатленията от съпреживяването, презираща „студения скалпел“ на точния анализ, тя няма шанс да открие и предложи един наистина нов социален прочит на творбата. Обикновено тази критика не казва нещо ново, но го казва приятно и достъпно, фамилиаризирайки твореца и творбата. Затова импресионистичната критика е по същество популярна критика; тя е насочена повече към масовия читател, отколкото към писателя— на него тя не е в състояние да бъде партньор. В замяна на това тя е по-агресивна в литературния живот, влияе се повече от кухнята на литературните нрави; тя е по-оперативна, робува повече на популярния вкус и норми, има по-силен рекламно-оценъчен момент. Това е медиумна критика; чрез нея „посветеният“ довежда до знанието на читателите своите артистични впечатления и преживявания от творбата и по повод на творбата (неслучайно успехите ѝ са главно в портретния жанр, а не в проблемната статия; пази боже, когато вземе да теоретизира). Импресионистичната критика е афиширано субективна, безапелационна, недоказваща, а постулираща: затова е и митологизираща, затова се поддава лесно на психози и моди. Нейната сила е психологията на възприемането, естетическото преживяване. Слабостта ѝ е социалният прочит на творбата, нейните сложни и противоречиви вътрешни сцепления; обикновено ѝ липсва съзнанието, че смисълът на творбата не е веднъж завинаги даден, а се формира в резултат на многобройните социални прочитания.

Не съм против тази критика. Тя има своето законно място в литературния и културния процес. Тя е необходима. Нещо повече: тя е неизбежна. А когато е на високо артистично ниво, тя е своеобразна критическа поезия. Импресионистичната критика е центробежна: тя непрекъснато се стреми да се освободи от „бремето“ на конкретния повод и да „завие“ към личността на критика. Затова и любимият ѝ жанр е критическото есе — шанс за самостоятелна, „автентична“ изява — затова не без основание бива наричана есеистична критика.

Този тип критика е много привлекателен със своите редки „празнични“ прояви (преди доста години техен майстор беше Здравко Петров; за съжаление това отдавна вече не може да се каже за него; последният „чист импресионист, който поддържа разнебитения импресионистичен фронт, е Кръстьо Куюмджиев; справедливостта изисква да признаем, че когато няма претенции за теоретизиране, той прави това талантливо и умно). . . Този тип критика е направо непоносим в своята „делнична“ вестникарска изява: уморително словоблудие, претенциозност, произволно тълкуване на текста, непрецизиран терминологичен апарат... Тази критика изглеждаше много симпатична, когато воюваше срещу догматизма. После се оказа, че тя е не само отрицание на догматичната критика, но и нейно продължение: в постулирането, недоказването, неаналитичността, сношенията с литературната кухня. Постепенно тя започва да става не просто нахална, а направо опасна със своите еднолични претенции и съмнително митотворчество (не е тайна, че импресионистичната критика има печални заслуги за раздухването на невежествени страсти около мита за „структурализма“ у нас). Импресионистичната критика става все по-вредна с депрофесионализиращото си въздействие върху част от по-младата критика. И ако някои от т.нар. „млади критици“ не са в състояние да направят един приличен литературен анализ, вина за това има и есеистичната критика. Защото младите последователи нямат добрия литературен вкус и интуиция на своите патрони (макар и формиран предимно върху литературоведски материал от края на XIX и началото на XX в.); освен това се за-

нимават не с проверените и утвърдени имена от класиката, а с нови, неясни автори, които крият всевъзможни изненади.

Артистично-есеистичната критика е в явен упадък. Тя вече не е в състояние да осмисли новите явления; писането ѝ стана твърде лесно, тя е една критическа „масова култура“, която при това претендира за елитарност. . .

Смятам, че причисляването на Тончо Жечев към импресионистичната критика е плод на недоразумение, идващо от извънлитературни причини и от неговите платонични теоретични флиртове с този тип критика. Защото поне досегашната дейност го характеризира като критик с културно-философска нагласа (и няма защо да крием — един от най-добрите критици на средното поколение). Неслучайно централно място в творчеството му заема проблемът за национално-народностната специфика. Именно тук може би е скрита искреността на неговия повик към здрав естетически консерватизъм. И то за страна като България, където са непознати повечето от постиженията на световната литературоведческа мисъл, където не са достатъчно осмислени и асимилирани дори достъпните като текст съвременни успехи на съветската литературна наука!. . .

Това, което бихме могли да наречем аналитична критика („научна“ звучи подвеждащо), е критика от известна „мета“-дистанция, с обособен терминологичен апарат; без прекалено афиширане на субективността на критика, с повече уважение към обективните дадености на текста; с търсене на по-обективни критерии — но не „затвореното четене“ на Новата критика, а сериозен текстуален анализ, обогатен със съвременните постижения на естетиката, социологията, семиотиката, кибернетиката и пр.; с подчертан интерес към социалния прочит на творбата, с неговата динамика и относителна статичност.

Тази критика — която е по-скоро един идеал, отколкото жива практика или най-малкото се среща много рядко — е несъмнено по-висока степен на обобщение. Тя не е вестникарска, разчита на подготвен читател — т. е. на специализираните издания. Тя е по-близо да литературната наука, макар да не е научна дейност в пълния смисъл на думата.

От казаното не следва, че аналитичната критика е задължително филологическа: тя може да има някакъв друг „уклон“ — социологически, естетически и пр. Същността е в уважението към текста, в избягването на произволните тълкувания, в стремежа към проверимост на критериите. Тази критика е несъмнено по-сериозна и професионална. Но тя не може да бъде единствена. Тя функционира в диалектическо напрежение с импресионистичната критика (най-малкото е призвана да обяснява и развенчава митовете, които импресионистичната критика създава).

Разбира се, в дестилирано чист вид тези два типа критика не съществуват — това са теоретически абстракции. Максимално чистият вид за импресионистичната критика би бил самостоятелното есе „по повод“, а за аналитичната — анализът, чиято цел е разбирането, а не оценката. Т. е. и в двата полюсни случая това ще бъде литературна, но няма да бъде критика. . .

В прочутата си статия „Граници на литературната критика“ Елиът пише: „Ако в литературната критика акцентуваме само върху разбирането, ни заплашва подхлъзване от плоскостта на разбирането върху плоскостта на единственото обяснение. Възниква дори опасност да поискаме да упражняваме критиката като точна наука, каквато тя никога не може да стане. Ако пък прекалим с изразяването на своето удоволствие, ще залитнем към импресионистичния субективизъм и нашата радост няма да бъде нищо повече от забава и развлечение. Преди 33 години ме раздразни главно последният, по-импресионистичен тип критика: главно срещу него излязоха в статията си „Функции на критиката“. Днес ми се струва, че трябва повече да се опасяваме от аналитичното празнодумство.[1]

[1] T. S. Eliot. Szkice literackie. Warszawa, 1963. s. 356.

Опасявам се, че в момента ние сме на първия етап — когато опасността идва от деградиращата импресионистична критика. Но тъй като всеки процес диалектически поражда своето отрицание, може би не след дълго ще бъдем свидетели на следващия етап — когато аналитичната критика, станала прекалено популярна, ще намери своя край в догматичната практика на ревностни скудоумци, старателно прощудирали няколко учебни помагала. И ще въздъхнем за свежата неподправеност на артистичното виждане и за стария Шумен с поетични читалища...

Все пак засега най-отвратителен е перверзният хибрид между импресионистичната и аналитичната критика: един за съжаление доста разпространен начин на писане, при който хем се използува изобилна специална терминология, хем тя се употребява с „артистична“ произволност и непрецизираност.

БЕЛЕЖКА НА РЕДАКЦИЯТА

През 1974 г. върху страниците на сп. „Литературна мисъл“ се осъществи дискусия по проблемите на съвременното българско литературознание, възникнала при разглеждането на сборника „Диви разкази“ от Николай Хайтов. В кн. 2, 3 и 6 на нашето списание бяха поместени статии от Никола Георгиев, Тончо Жечев, Кръстьо Куюмджиев, Ванда Смоховска-Петрова, Искра Панова, Цанко Младенов, Владимир Несторов, Атанас Натев и Огнян Сапарев. Даде се място на всички постъпили в редакцията материали и по този начин се осигури трибуна на литературоведите, които желаеха да споделят свои мисли за пътищата и перспективите на литературната наука.

Част от застъпените становища са полярни и непримирими. Привържениците на точните методи отхвърлят всеки друг подход като ненаучен и смятат себе си за единствени представители на научната критика. Авторите с школовка и нагласа, която ги сродява повече с изкуството, са срещу всеки опит да се пренебрегне ролята на вкуса, на индивидуалните предпочитания и фактори, на стиловото изящество в критиката, съчетано със зачитане на социалната и историческа детерминираност на изкуството. Струва ни се, че крайностите в двете гледища са неприемливи с тоталното си пренебрежение едно към друго. Би трябвало да се търси синтез между точност на анализа и артистичност на стила, без това да води до терминологичен хаос. Самото понятие „анализ“ е далеч по-широкообхватно, отколкото го схващат някои млади критици. То включва не само различните нива на текста, но и цял комплекс от фактори. Аналитичността съвсем не е монопол на структуралния подход. Ако многостранният синтез е трудно достъпен за една творческа личност, богатството на стилове в нашата съвременна критика го осъществява с общи усилия.

Докато съзнава своите качества и преимущества при анализа до определено равнище, структурно-системният подход е полезен и приемлив. Но в практиката на някои западни теоретици се прояви амбицията за издигането на този метод едва ли не до обема на мироглед, на всепоглъщаща система. Подобна самомнителност е безпочвена и в началото на 70-те години това стана ясно дори във Франция, където структурализмът като течение бе завоювал значителни позиции. Отливът от интереса към него вече е забележим и, струва ни се, че не бива със закъснение да се приема една отшумяла мода. Но у нас в същност няма категорични застъпници на структурализма като културно-философско направление.

В известни граници не трябва да се изоставят откритията на структурно-системния подход като частен литературоведски метод. Постиженията на редица автори от 20-те години насам в чужбина и у нас доказват ефективността и теоретическата плодотворност на този подход.

Дележът на „научна критика“ и „импресионистична критика“ се прави с явното намерение всеки друг подход извън структуралния да бъде обявен за „ненаучен“. У нас също има подобни опити, при които се използуват варианти, синоними — „аналитична“, „артистична“, „есеистична“ и т.н. критика. Не липсват и амбиции да се отрекат възможностите на различните методи, свързани помежду си: психобиографичен, социално-историчен, анализът да се ограничи в текста. Пренебрегва се и народоведският подход в литературознанието.

Ние считаме, че в многообразния литературен процес има място за проява на различни подходи, стига те да са подчинени на стремежа към научна истина, към изпълнение на обществената поръка, която произтича от дълга на литературата в социалистическата епоха.

Струва ни се, че дейността на критиците, които изнесоха част от борбата срещу догматичните ограничения и които имат своето участие в оздравяването на атмосферата след Априлския пленум от 1956, трябва да получи диференцирана оценка, в която решително да натежава положителният знак. Да се разглежда тяхната методология като ново преображение на догматизма е полемично увлечение, неоснователно обобщение.

В някои от изказванията се изрази загриженост за състоянието на критическата дейност в периодичния печат, предимно във вестниците. Ние споделяме тази тревога. Опасностите от дилетантското и често пъти рекламно усърдие на някои незрели автори не бива да се подценяват. Създава се нереална картина за ценностите в нашата съвременна литература, но този проблем има още една страна — методологическа: подобна критическа мимикрия няма нищо общо с марксистко-ленинския мироглед.

В дискусията на страниците на сп. „Литературна мисъл“ се откроиха някои от важните, наболели въпроси на нашето литературознание. От тяхното разрешение зависи неговото развитие и до известна степен съдбата на нашата съвременна литература.

Отхвърляйки крайностите в някои изказвания, неприемайки извънаучните и извънлитературните квалификации или намеци, ние смятаме, че дискусията спомогна за изясняване на понятията, за разчистването на някои предубеждения и вярваме, че тя ще даде положителен тласък на литературознанието, което се стреми винаги да бъде с лице към водещите идеи на века и да бъде деен фактор в социалистическата култура.

Литературна мисъл

ПОЕТИЧЕСКАТА ПОЛЕМИЧНОСТ НА ДИМИТЪР МЕТОДИЕВ

Любен Георгиев

Признавам: този автор често ме е дразнил с поетическите си предизвикателства, но въпреки това не съм престанал да го чета. Трудно ми е да си обясня защо е така, навярно защото всеки път ме води едно любопитство: в острите му и често пресипнали строфи винаги очаквам да намеря нещо извънстандартно и първично, нещо откровено и дори дързостно, поднесено без съображения и уговорки, директно и направо, с резки черно-бели тонове. Сред заливащата ни тривиалност в съвременната лирика стиховете на Димитър Методиев се отличават с буйство и жизненост, с ненадейни обрати на мисълта, с главоломни скокове на чувството. Постепенно се очертава една авторова индивидуалност с диалектическа динамичност на възприятия и реакции, болезнено чувствителна към съвременните веяния, нервно откликваща на всяко събитие още докато бушуват страстите около него, чужда на всяка изчаквателност и предпазливост.

Този поет е направо на „ти“ с народа си, той така се и обръща към него: „мой народе“, без да страда от излишни скрупули, че може да бъде обвинен във фамилиарничене, без да си дава сметка, че друг един поет едва в предсмъртния си час намери кураж да каже: „. . .ще бъдем пак със теб, народе мой, защото те обичахме“. Димитър Методиев не общува с читателя, а с множеството, не пише стихове за нощно четене и наслада, а призиви към колектива. Много пъти в лириката му се среща обръщението „Хора“, подобно на Пеньо Пенев той разговаря с България, с планетата, със света. Сигурно има нещо много съществено да им каже, навярно е и така. По-право на него всеки път му се струва, че щом като е взел перото, ще говори за важни и големи неща, ще излее силни и огнени чувства — на любов или на омраза. Ето неговото верую:

Поет на моя народ,
аз искам —
като железен стълб на далекопровод —
да стискам
в пестниците
жиците
на високото напрежение,
да крача в просторите,
понесъл
на хората
вяра и песен!

(„Реплика“, 1960)

Това е по-семпло и непретенциозно казано в сравнение с програмните стихотворения „Поетическа декларация“ (1968) и „Защото аз съм куриер на мърт-

вите“ (1969), поставени в началото на книгата му „Избрано“ (1972). Там има редове, които настройват полемично, вместо да предразполагат:

Казват,
речта ми била
праволинейно груба.
Съдете ме според заслугите.
Но аз
не желая
комунистическия език
да загубя —
за да бъда
понятен
на другите!

Нима „комунистическия език“ се свежда до „праволинейно грубата“ реч? И нима „праволинейно грубата“ реч не е понятна на всички? Вероятно поетът иска да каже: „за да бъда п р и я т е н за другите“. Сам авторът има съзнание, че поезията ни трябва да бъде многострунна и не агитира да бъде последван (както личи по-нататък от самото стихотворение). Но ортодоксалната праволинейност отблъсква, особено когато е изразена с декларативно-публицистични средства. За щастие Димитър Методиев съвсем не е верен на тази си декларация, той далеч не навсякъде е „праволинейно груб“. Много по-добре се е изразил на друго място в същото стихотворение, където пише:

Моят език
е роден
от вик,
от майчин плач
и от люлчина песен.

Такъв е езикът на поезията, в това число и на политическата. И тъкмо по тази причина може да се случи едно лирическо стихотворение, като „Тишината няма да се върне“, да въздейства повече върху съзнанието на читателя с вложения си политически подтекст, отколкото оголено грубите и публицистично твърди праволинейности. Може да се случи също така едно стихотворение, като „Руските очи“ (напомнящо за обичта на Смирненски към съветската страна „на мечтите безбрежни, на гордите сини очи“), да предизвиква по-силно емоционално и идейно изживяване от щедро изпъстрените с възклицателни знаци декларации. Разбира се, когато е спазено чувството за мярка, поетическата декларация също си има своето значение. Понякога дори „праволинейната грубост“ може да ни затрогне, както е в едно малко стихотворение от 1956 г., завършващо така:

И аз не искам слава, ни венец —
аз искам само никой да не казва:
— И тоя стана големец . . .

И все пак най-сполучени си остават стиховете, в които поетическата декларация е преминала в метафора, както е в „Сърцето ми е твое“ — с декларацията, израсла в образ: „ще се завърне в знамето червено прелятата ми в младините кръв“.

Този поет, който не харесва Париж и се чувствува неловко в него, изпъстря речта си с публицистични изригвания, неорганично инкрустирани в лириката. И това у него е просто нагласа — неспокойствието на духа предизвиква разкъсване на лирическата тъкан, затова той рядко има чисто пейзажни или чисто интимни стихотворения. Той не описва природата, а — себе си сред нея, своите изблици, спомени, закани, мечти. Не описва любимата, нейният образ съвсем не може да изпъкне с нещо зримо, а — себе си в любовното изживяване, своята незадоволеност с чисто личното, невъзможността да бъде откъснат дори за момент от устрема на борбата. Нищо, че тази борба отдавна е приключила с победа,

вътре в поета тя продължава вечно и той безконечно жъне победа след победа, без да се запита „Докога?“

Публицистичната настройка на лириката създава противоречиви впечатления не просто сама по себе си, а при конкретната реализация на гражданските вълнения на поета. Още при пръв прочит някои от стихотворенията на Димитър Методиев, особено ония, от които е съставена книгата му „За времето и за себе си“ (1964), ни навеждат на известни опасения. Да оставим настрана въпроса, че заглавието на сбирката е взето от един стих на Маяковски. По-съществената е, че в някои от отпечатаните стихотворения (включени и в еднотомника „Избрано“ от 1972) съвсем слабо се усеща собственият творчески лик на поета, той се е потопил в несвойствена му лирическа атмосфера. Такова е например „Градушка“ (още едно заимствувано заглавие!), където се долавят гласове на Яворов, Твардовски, Блок и отново от Твардовски. Не се ли оглежда Александър Блок в тия стихове:

И мина
като пес бездомен
през обновените села. . .

А тия редове не са ли подражание на Твардовски, не напомнят ли неговата поема „За далью — даль“, която Методиев преведе:

Веднъж ли?. . .
Мила стрино Ано,
от град отново овършано
е житото. . . Защо мълчиш?
— — — — —
Мой роден край, ти помниш още:
ний бяхме синове добри,
и във ония дни и нощи
ний те притиснахме дори.
— — — — —
Но ти измъкна нашто време
до тоя връх,
до тоя ден.

Чудно е как поетът е допуснал такива стихове, издаващи явни реминисценции. Мъчно може да се разбере дали и следният откъс е превод или пък оригинална поезия:

Огледай се сега.
Стоят
върху земята на дедите
не клас до клас —
а ние тук,
плещи опрели на плещите,
стоим във строй един до друг.
И цялата земя щастлива
от край до край
на шир и длъж —
чак от Украйна горделива,
до възродения Сибир —
като една безкрайна нива
във тоя час шуми над нас. . .

Впрочем този откъс е отстранен напълно при преработката на стихотворението и включването му в сбирката, тъй като навярно е осъзнат компилативният му характер. Сполучливи поправки са направени и на много други места; очевидно сам поетът е почувствувал, че е необходимо да се бори с ненадейните реминисценции, с техническите и формални несъвършенства (хаотична композиция, многословие и др.). Но не само това. В първата редакция на лирическата поемка „Песен за нашата вяра“ (публикувана през 1962 г.) беше раздразнено и

чувството ни за жизнена правда. Димитър Методиев нарисува твърде спорно политическата панорама у нас. Той биеше тревога и призоваваше с нервен глас, сякаш отново се надигаше разгромената дребнобуржоазна стихия. Сега от всичко това няма и следа във варианта на поемата, поместен във второто издание на книгата „За времето и за себе си“. Поетът дава обективно вярна и исторически конкретна оценка на периода, когато се водеше смела, безкомпромисна и високопринципна борба за изкореняване на вредните остатъци от култа към личността и за победата на априлската линия в партийния живот. Това беше времето, когато получиха заслужена обществена и партийна присъда конкретните носители и разсадници на култовските методи, бяха развенчани виновниците за репресиите над несправедливо обвинените комунисти. Беше потърсена строга и поименна отговорност, а не се поднасяха извинения, че цялата партия била грешила. Да се твърди това би значело да се отъждествява партията с ония, които извращаваха ленинските принципи на ръководство. Същевременно така биха се подценили приносът и мъжеството на ония, които още на времето водиха смела борба срещу култа и я доведоха до победен край. Както е известно, VIII, IX и X конгрес на БКП утвърдиха, че е възтържествувала новата партийна линия, линията на Априлския пленум от 1956 г., която затваря печалната страница на недавнашното минало и влива нови сили за атакуване на комунистическите висини.

Такова е времето, за което говори Димитър Методиев в книгата си „За времето и за себе си“ и в други последвали стихотворения. Разбира се, по години отрязъкът е по-голям, защото обхваща биографията на поколението: ремсовите кръжоци, партизанския отряд, завземането на властта, после напрегнатите и бурни дни на строителството. Поезията на Методиев носи драматизма на епохата. Това не е тяхна слабост обаче, а в известен смисъл — тяхно предимство и даже качество. Защото в тях не всичко е безспорно, не всичко е преповтаряне на общи тезиси. Поетът няма амбицията да изземва задачите на историците. По-скоро там, дето у него се е породила такава амбиция, той не е успял. И не за друго, а просто защото му липсва „добрият“, спокойният тон на учения, защото е неспокойно сърцето му на поет. Не зная как е станало това, но Димитър Методиев просто си е извоювал правото на свое собствено и различно мнение по събитията на деня. Може би е така, защото той върви по пресните следи на съвременността и почти винаги е един от тия, които бързат експлозивно да произнесат първата дума за нея. Неговата поетическа припряност обаче го прави много симпатичен в някои моменти: той може да подхвърли интересна мисъл, да ни подскаже изпуснато съображение, да види нещата от съвсем различен ъгъл и и да ги изложи в една колкото своеобразна, толкова и допустима логика. Логиката на поета.

Същевременно стихът му е ударен, динамичен, настъпателен. Той съответствува на полемичния тон, с който са изпълнени почти всички поеми. Ето, тази особеност е, която поражда впечатлението за известна публицистичност, но защо да не бъде така? Защо ярката насоченост да се дамгосва непременно като непоезия и антихудожественост? Напротив, ако се обърнем към класическите образци, ще се убедим, че публицистичността в много случаи е била не слабост, а качество на гражданската лирика. Да уточним: при добрите поети тя е качество и особеност, при слабите, немощните дарования избива в реторика, декламация, декларативност.

Публицистичните елементи в поемите на Димитър Методиев са допълнени сполучливо с лирически встъпления, отстъпления и пререкания. Така се получава полемическата заостреност на творбите, която е може би главното им достойнство. С нея е свързано и буйното припламване на поетическото чувство, преминаващо на места в истинска екзалтация. Тази тоналност, този маниер,

които другаде биха били неуместни и биха дразнили, тук се съчетават органично с поетическата идея и се определят от съдържанието на творбите.

Да не забравяме, че поетът говори не само за времето и не само за себе си, а за себе си във времето и за времето в себе си. Тук няма игра на думи — поетът изразява проекциите на епохата в сърцето си. Затова е и интимен, и подкупващ едновременно и в цялата тази полифония от звуци, нюанси, отблясъци се оглежда богатият и сложен образ на нашия съвременник. Би могло без преувеличение да се определи, че Димитър Методиев е направил смел опит да разшири и обогати стилно-изразния реквизит на гражданската поезия, да поеме риска на публицистичните и декларативните акценти, да подчини на поетическия си темперамент всичките си досегашни завоевания в гражданската лирика. Това му се е удало между другото и поради обстоятелството, че той е по природа лирик, много емоционален, разнолик, трудно уловим в една фраза или определение. Не говоря за „Едно писмо, което не изпратих“, което представлява първият (и несполучлив) опит за използуване на репортажните похвати и средства при овладяване на съвременността. Става дума за такива творби като „Пътища“, „Песен за проверката“, „Песен за нашата вяра“, „Песен за комунизма“, „Слънчогледите гледат към нас“. Най-добрите от тях са постижения не само за поета, но и за новата ни гражданска лирика. С тях Димитър Методиев нагледно доказва колко са условни деленията на гражданска и интимна поезия. Това са деления, изградени по преобладаващ, но не по единствен признак.

Все ми се струва, че сме още много близко до времето, което живее в новите стихове на поета, за да можем да ги преценим по достойнство. Кое ще остане и и кое не — не е това сега главният въпрос, инак той би ни отплеснал в пророкувания. Кое за нас днес е съвременна поезия, кое ни изпълва с благородни чувства и помисли, кое ни вълнува и защо — ето въпросите, на които трябваше да дадат отговор рецензентите на книгата, ако не искаха да се ограничат с тематично и безкритично индексиране. Силата на най-добрите поеми, включени в сбирката „За времето и за себе си“, се дължи на естетическото преосмисляне на току-що преживените събития. При това книгата няма претенциите на „интелектуалност“, чужда е на сухите и умозрителни построения, които желаят да минат за дълбокомислие и философия. Димитър Методиев е също така един от онния, които отразяват спонтанно първите рефлекси от съприкосновението със съвременността, той не умува и не мъдрува. Но честите ретроспекции, спомените от близкото минало, поуките от въоръжената борба, опитът от социалистическото строителство се сливат в един единен асоциативен поток, който се направлява неусетно, но логично от капризното въображение на поета. И все едно дали говори за изгарящата болка за „комунистите с трагичните съдби, / загинали по дебрите и по завоите — / когато артилерията би / по своите“, дали оплаква незнайните им гробове или славослави вдъхновените полски труженици — и в двата случая, в широкия и необятен диапазон между елегията и одата Димитър Методиев се стреми да бъде верен на себе си, на своето лично преживяно и изстрадано по коловозите и клубовете отношение към действителността. Светоотношението на лирическия герой е равнозначно с това на автора като активен участник в преобразяването на живота. Той не описва и не съзерцава, той изобразява непосредствените си страсти и импулси, горения и дерзания. Често те ни изненадват и ни карат да бъдем нащрек — както в стихотворението му „А беше час на зло разноезичие“ (1968), в което поетът така характеризира съвременната обстановка на остра идейна борба:

Но беше час на зло разноезичие.
И аз вървях сред хаоса велик.
И струваше ми се, че съм самичък,
осиротял във битките войник.

Че съм загубил свойта бойна рота.
Че аз самият смъртно съм ранен.
Че в перипетиите на живота
еднички мъртвите вървят до мен.
Бе страшно. . .

Въпреки условната форма това стихотворение сепва. Учудва самочувствието на лирическия герой да се представя едва ли не като единствен борец за партийната правда, около когото има просто вакуум и който може да разговаря само с мъртвите. . . И другаде той се вижда самотен и изолиран:

Приемам всекиго с добро, на вяра.
Ала за тез, които любя, имам страшна мяра.
Със тая мяра — аз отлично знам —
накрая може да остана сам. . .
Но да остана сам дори, не ме е страх.

(„Най-хубавите хора. . .“)

Отчитаме засиления момент на иронично и сатирично отношение в лириката на Методиев. Но това заставане на една крачка пред другите противоречи на представата за войник от общия строй, която той се опитва да създаде за себе си. Понякога го виждаме да ни убеждава, че и сам воинът е воин. Нищо лошо, но дори когато от най-благородни подбуди се обръща с подвиквания и команди към родината („Българийо! на комунизма-а. . . Равнис!“), в самия тон на фразата, не в съдържанието и още по-малко в намерението се крие една неосъзната дистанция от строя на другите. А тя не говори за първенство. Тук Димитър Методиев просто изневерява на най-представителните си стихове, в които беше показал, че в своите пътища той се среща с хора от нашия нов живот и умее да ги оглежда отблизо. Понякога в техните съдби няма нищо особено и изключително. Но в най-добрите си стихове поетът съумява да намери поезията в биографичната проза, да я извади и да я застави да засияе. Така е постъпил в поемата „Слънчогледите гледат към нас“. Като лична вина чувствува той нещастието на своя пръв приятел, който е останал недоучен някога. И как разбира съкровеното му желание неговото дете да завърши непременно университет. Поетът съпоставя две обикновени биографии и върху този паралел изгражда вълнуващо произведение, особено силно във финала:

— Орел. . . —
рече момчето. —
Лети-и! . . .
Лети и ти, момчето ми, в небето,
лети и ти!
И нека никога поетите
не почват с думите проклети:
— Ний бяхме някога съученици,
но тъй се случи,
че моят пръв приятел
не доучи. . .

Това са началните думи на поемата. С тяхното повторение в края поетът казва повече, отколкото би казал с цели страници анализи на състояния и излияния. Към такава пределна стегнатост той трябва да се стреми и по-нататък, за да включи и максималната лаконичност към реквизита от средства за изразяване на съвременността. Съвършено ясно е, че не е необходимо полемиката да преминава в реторика, в поетическо красноречие и велеречие. . .

Често нехаен към формата и стиха, Димитър Методиев е крайно взискателен към себе си по отношение на високия градус на чувството в поезията си. И няма да бъде излишно да се отбележи, че той стигна до обнадеждаващи резултати и в областта на свободния стих в трите стихотворения, поместени под общото заглавие „Пътища“, и особено в първото от тях („За тези, които са в морето“),

включено като самостоятелна творба в сборника „Избрано“. Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, тук той е постигнал по-добра вътрешна организация на своите неримувани стихове, отколкото в някои стихотворения, изпълнени в класически размери. Това се дължи на споменатата поетическа логика, по която се развива идеята на творбата и се определя композицията. И докато другаде е твърде излиятелен, тук той е сравнително по-пестелив и синтетичен, не прави лирически отклонения (така характерни за него), защото и трите стихотворения са лирически по самия си характер, макар че и в трите поетът споделя свои бликнали разсъждения:

В морето бродят разни ветрове.
В морето бродят всички ветрове.
Избирайте си вятър — вие,
които сте свободни да избирате,
защото всички вери на света са ваши
и всички пътища са ваши,
и всички ветрове са ви попътни —
избирайте си ветрове!

От тия стихове проличава отново характерната особеност на лириката на Димитър Методиев: нейната полемична насоченост. Съвършено ясно е, че тук става дума за морето на живота с неговите проблеми. Поетът спори и обвинява, защищава или напада и в тази постоянна размяна на реплики се чувствуват и любовта, и омразата му. И на първо място — вярата му, комунистическото му светоотношение, партийността. За Димитър Методиев светът не е разделен на хора добри и на хора лоши. Основното деление е социално, класово. Деление на посоки и тротоари („Какво си мислех, докато се разхождах по тротоара“), на устойчивост и измяна („Песен за нашата вяра“), на мечти и бездушие („Песен за комунизма“). Затова и в стихотворението си „За тези, които са в морето“ той се обръща към своите другари, към верните свои братя, които са избрали завинаги своя път — пътя през най-трудното, пътя през бурите:

Приятели!
Прощавайте се с близки и познати,
които ви напускат и отплуват
по другите посоки на света.
Изслушвайте топовните салюти,
приветстващи смелчаците,[1] които
се втурват подир чужди ветрове
да дирят слава и признание.
Изпращайте със поглед техните
платна, забременели от илюзии,
додето се изгубят от очите ви.
Приятели!
Свалете шапки, пожалете ги:
печална ще е срещата ви с тях—
със мъртвите, които някой ден
морето ще изхвърли на брега. . .

Колко хубаво и точно казано! Така се разминава и истинската съвременна поезия с модернистичните реения по чужди ветрове. Нея никакви екзотични изкушения не могат я примами, защото е неизменна обичта към народа ѝ. И когато стихнат бурите, тя ще се завърне на брега и там ще стане мълчаливата среща с изхвърлените остатъци от морето. Тогава ще се сбъднат думите на поета и ще се види, че само ония поетични кораби са способни на далечно плаване, които притежават верен и сигурен компас — комунистическата идейност. Само те могат да плават по неизвестни пътища, да търсят непознати земи в континентите на човешката душа. Само на тях е съдено да извършат истинските открития в света на литературата.

---

[1] В една друга редакция тези два стиха имат следния вид: „Изслушвайте топовните салюти, приветствуващи честолюбците. . .“ („Избрано“, 1972).

ЕСТЕТИКАТА НА СИМВОЛИЗМА

Стоян Илиев

1 ОПИТ ЗА ДЕФИНИРАНЕ

За официална рождена дата на символизма се счита 18 септември 1886 г., когато във френския буржоазен вестник Figaro гръцкият емигрант Жан Мореас публикува манифеста на новата школа, на която той дава име. В своя манифест Мореас говори за два основни естетически принципа на символизма: първо, за значението на „първоначалните идеи“ и, второ, за създаването на един нов поетически език. Мореас представя новата школа като „враг на обучението“, на „лъжливата чувственост“ и на „обективното описание“. Като основна задача на символизма той изтъква „обличането“ на идеята в една „осезателна форма“, която обаче в никакъв случай не бива да се превръща в някаква самоцел. Заедно с това той иска да предпази символистите от крайни увлечения, като ги предупреждава да не допускат „концентриране на идеята“ в самата нея и да не изпадат в абстрактно философфствуване.

Но възникването на символизма като нова школа в литературата и изкуството е пряко свързано с публикуването на стихосбирката на Шарл Бодлер „Цветя на злото“, която излиза през 1857 г. След това движението на символизма във Франция приема най-различни форми: то се проявява в мелодизма на Пол Верлен, в херметизма на Стефан Маларме, в теорията за гласните на Артур Рембо, в окултизма на Виле дьо Лил Адам, в декадентския песимизъм на Лафорг и Юисманс, в „свободните стихове“ на Густав Кан, в словесната инструментовка на Рьоне Гил.

След като символизмът възниква най-напред във Франция, той за кратко време завладява европейската литература и прониква в музиката и другите изкуства. Символистите дори започват да претендират, че изразяват духовния живот на Европа и в частност живота на изкуството. Те зачисляват към своята школа „Прерафаелисткото братство“ на Данте Габриел Росети и Уйлям Морис, вожда на чистия естетизъм Оскар Уайлд, фантастиката на Едгар По, патрицианската школа на Стефан Георге, музиката на Вагнер, живописта на Ван Гог, Редон, Чурлянис, представителите на „млада Белгия“ — Верхарен, Метерлинк, Роденбах, новата вълна в северните литератури начело с Ибсен и Хамсун, „новите веяния“ в руската литература с нейните представители Валери Брюсов, Константин Балмонт, Д. Мережковски, Андрей Бели, Александър Блок, Вячеслав Иванов, представителите на „млада България“ — Теодор Траянов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Христо Ясенов, Людмил Стоянов и т. н. Символистите дотолкова универсализират своята естетика и художествен метод, че дори започват да „присвояват“ всеки значителен писател от миналото, като се започне с Шекспир, Данте и Гьоте и се свърши с Тютчев, Достоевски и Фет.

Още от първите дни на своето съществуване символизмът се очертава като една твърде противоречива, динамична и „отговорна“ естетическа система. Взет не само в неговите национални модификации, но и вътре в отделните страни, той се разбива на много групи и подгрупи, които враждуват помежду си и взаимно се отричат. Ето защо според Реми дьо Гурмон „символизмът е един приятен хаос, един очарователен лабиринт“, в който дезориентираните професори никога не могат да се оправят. Понеже той е бил израз на една „абсолютна свобода“, то всеки негов представител в зависимост от своеобразието на своя ум е създавал и своя естетика. Затова онова, което е приложимо спрямо един грък, не може да се отнесе спрямо един скандинавец.

И руският символист Вячеслав Иванов не приема символизма като литературна школа, нещо, което по негово мнение е дошло от френските му представители. „Ние — заявява Вячеслав Иванов — нямаме нито историческо, нито идеологическо основание да съединяваме своето дело с френските символисти.“ И той изключва руските символисти от „кръга“, очертан от Бодлер и Маларме. Вячеслав Иванов се ръководи от същите подбуди, от които излиза и Реми дьо Гурмон, че символизмът не бива да се взема като нещо, веднъж завинаги дадено и установено, да се натрапва като „школа“ с нейните „навици и канони“, да се утвърждава като „догма“ и „секта“. Докато за Гурмон символизмът е „хаос“ и „очарователен лабиринт“, за Вяч. Иванов той е „енергия“, която се „освобождава от границите на даденото“ и придава на „душата движението на разгърнали се спирали“. Затова истинският символист не е трябвало да се вълнува за това, което обикновено се нарича школа или направление, а да установи общите естетически принципи, произтичащи от неговата художествена природа. Тези основни принципи за всички представители на новата школа се свеждат до символистическия характер на всяко истинско изкуство.

Въпреки „общите принципи“, за чието установяване апелира Вячеслав Иванов, стремежът на символистите да излязат от „границите на даденото“ и техните субективистически претенции за „абсолютна свобода“ затрудняват изучаването на естетическите закономерности, от които те се ръководят. Вътрешното диференциране на символистите е толкова голямо, че по своето конкретно емоционално съдържание творчеството на всеки от тях, като се започне с Бодлер, Рембо, Верхарен и се премине през Валери Брюсов и Александър Блок и се свърши с Пею Яворов и Димчо Дебелянов, трудно може да се нарече само „упадъчно“, „мистично“, „формалистическо“. Или пък „теургическо“. Вътре в самата школа на символизма възникват — по думите на Михаил Лившиц — истински „идеологически кентаври“ или по-точно „естетически сфинксове“ със смесено обществено и художествено съзнание, което не може да се зачисли към никоя графа. Оттам е и невероятната пъстрота и еклектика в естетиката на символизма.

Ето защо не е трудно да се предположи, че дефинирането на общите естетически принципи на символизма крие реална опасност да не се забележат неговите „микросистеми“ и да се изпуснат националните му модификации. Символизмът трудно може да се вземе като цялостна и единна художествена система и да се извлекат някои общи изводи, които залягат в основата на всяка естетическа оценка. Не е случаен фактът, че независимо от големия интерес, който се проявява към отделните му представители, досега не е излязло едно по-цялостно марксическо изследване, посветено на неговата естетика, каквото, да кажем, има за романтизма.

Причината за това, както вече изтъкнахме, са вариантите, които символизмът приема в различните страни, и, от друга страна — отсъствието на определени и ясни теории у самите символисти. В историята на символизма възникват различни „екзотически“ естетически теории, много от които имат „ефимерно съществование“ — за това говори и акад. М. В. Жирмунски. В системата на модер-

низма символизмът означава един по-тесен кръг от художествени явления, които обаче получават широко международно разпространение. Понеже в основата на естетиката на символизма заляга субективният идеализъм и теорията за автономната личност, когато всеки представител на тази школа претендира, че създава нещо абсолютно оригинално и неповторимо, то и естетическите възгледи на отделните символисти трудно намират общи допирни точки. Субективизмът и индивидуализмът в творческата практика на символистите дават основание на Реми дьо Гурмон да претендира, че всеки негов представител има и „своя естетика".

Но това идейно-естетическо направление в изкуството, което се нарича символизъм, взето в неговата историческа перспектива, е определимо в основните си черти. Всички негови ефимерни групи и подгрупи, школи и школички, възникнали във Франция, Русия, Германия, Англия, Белгия, Полша, Чехословакия, България, образуват една „универсална макросистема", в чиято основа заляга символът като доминираща естетическа категория и декадансът като определен тип упадъчен мироглед и светоусещане. Символизмът като историческо явление е резултат от кризата на буржоазното изкуство в епохата на империализма, макар много негови представители да заемат видно място в развитието на отделните национални литератури. Ще добавим, че символизмът се утвърди като едно от най-значителните явления в буржоазната култура, което възникна в борба срещу материализма и марксизма във философията и срещу реализма в областта на изкуството. Неговото влияние в съвременното буржоазно изкуство и до ден днешен не е загубило значението си и то не бива да се подценява.

Независимо от „пъстротата" и „разноезичието" в лагера на символистите в тяхната естетика откриваме някои обединяващи черти, които ни дават възможност да ги разглеждаме като определена школа в изкуството. На първо място това са техните субективно-идеалистически философски позиции, които съвсем открито и недвусмислено се демонстрират от самите символисти. Примерно, когато Реми дьо Гурмон се опитва да дефинира символизма, той най-напред изтъква, че новата школа включва в себе си „абсолютната волност на идеята и формата", и ето защо, подчертава той, аз ще привлека „дефиницията на идеализма, по отношение на който символизмът не е нищо друго освен един заместител". Към тази формулировка на Реми дьо Гурмон с известни нюанси и несъществени отклонения се придържат всички представители на символизма. В своите крайни философско-естетически изводи символистите достигат до субективния идеализъм на Кант, Фихте и Шелинг, до свръхиндивидуализма на Ницше, до интуитивизма на Бергсон, до мистицизма на Владимир Соловьов. В тяхната естетика заляга платоническата представа за двата свята, за света на феномените и ноумените, за света на материалните вещи и чистите духовни същности. Като основни черти на „символистическото художество" Вяч. Иванов сочи „съзнателно изразения художествен паралелизъм на феноменалното и ноуменалното; хармонично намереното съзвучие между онова, което изкуството изобразява като външна действителност (realiora); обозначаването на съответствията и съотношенията между явлението (то е и „самоподобие") и неговата умопостигната или мистически прозряна същност, отхвърлила от себе си сянката на видимото събитие". За символистите тази „мистически прозряна същност" се превръща в „най-кратък път към религията".

Този художествен паралелизъм на феноменалното и ноуменалното преминава като червена нишка в естетиката на символизма. Когато и Реми дьо Гурмон говори за „новия идеализъм" на символизма, той напомня за „чудесната" евангелска истина, която има „освобождаващо" и „възраждащо" значение за новата школа: „Това е принципът на идеалността на света. По отношение на човека,

по отношение на мислещия субект светът извън моето Аз съществува само в този вид, в какъвто си го представяме. Ние знаем само феномените, ние съдим само за видимостта. Истината сама по себе си се изплъзва от нас. Същността на вещите ни е недостъпна."

Символистите усвояват кантианския агностицизъм и субективизъм, който по думите на Гурмон се популяризира с „простата и ясна формулировка" на Шопенхауер: „Светът е моя представа." Френският автор даже е недоволен, че тази „доктрина" не е била доведена докрай от Кант, защото той е искал да спасява загиващия морал. Но тази дефиниция е била „така прекрасна", „така гъвкава", че тя за хората, умеещи да мислят, се превръща в „универсален принцип за освобождение". Ето я най-после и тази „освобождаваща" дефиниция: „По такъв начин символизмът, даже пресиленият, даже изкуственият и претенциозният не е нищо друго освен изразяване на художествения индивидуализъм." Това определение, „макар просто, но ясно, засега е достатъчно за нас" — заключава той. Защото писателят в неговата дейност се ръководи само от едно: „Той изобразява самия себе си."

Именно този философски солипсизъм заляга в основата на естетическите възгледи на символизма. Исторически появил се против позитивизма и рационализма, символизмът посяга на всяка възможност за познание на обективната реалност и обективната истина. В статията си „Истини" Валери Брюсов пише: „Това, което е в мене, то е истинно. Не човек е мярка на вещите, а мигновението. Истинно е това, което признавам аз, признавам сега, днес, в това мигновение." А. К. Балмонт в статията „Чувство за личността в поезията" ни убеждава, че има „само един въпрос с безусловно значение за човека: трябва ли да вижда той в себе си средство или цел, трябва ли да вижда в себе си оръдие на нечия воля или да се отрече от подчинеността". Балмонт като Гурмон говори за една „абсолютна свобода" на личността и издига дилемата: „Да бъда роб или да бъда властелин." Както всички останали символисти, и той не желае да бъде подчинен на „делничните правила и на робското ежедневие". Той иска да съедини „индивидуализма" с „универсализма" и твърди, че в тази „цялостност" открива основите на „новото мировъзрение".

„Целостта" на новото мировъзрение, за което говори Балмонт, по-късно ще се развие в „синтетичния" и „катедрален" теургизъм на Андрей Бели и Вячеслав Иванов. А Георги Чулков, автор на книгата „Мистически анархизъм", се натоварва със специална мисия — да вземе онова, което „обединява" Кант, Хегел и Шопенхауер, т. е. „да открие в изкуството обективизацията на платоническите идеи". Г. Чулков извършва тази операция над различните идеалистически учения, за да направи извода, че символизмът е „магическо огледало, което отразява в себе си света на божествените потенции".

Следователно въпреки многото „лични естетики", за които претендират символистите, в техните философски възгледи за изкуството цари едно поразително единомислие: „Ако аз не съществувах, нищо не би съществувало" (Малларме); „Реално е само това, което вълнува нашите чувства, нашия ум" (Виле дьо Лил Адам); „Светът, откъснат от мене, не съществува" (Андрей Бели); „Светът е моя представа — ето я новата истина" (Валери Брюсов); „Във всичко съм аз и само аз, и няма друго, не е имало и няма да има" (Ф. Сологуб).

Георги Чулков нарича френския символизъм „илюзионизъм" или „идеалистически символизъм", противопоставяйки го на „реалистическия символизъм" като по-висша форма на новото изкуство. Но изобщо стремежът на символистите всеки да изгражда „своя естетика" се оказва илюзорен. Широко разпространената версия от самите символисти, че те създават една оригинална и самобитна естетика, се оказва твърде лъжлива версия. Между символистите като творци има големи представители на художественото слово, чийто талант надхвърля

техните естетически принципи — вземете Верлен, Рембо, Ал. Блок, обогатили литературата с нови преживявания и с нови изразни средства. Но при цялата ѝ сложност и противоречивост естетиката на символизма е твърде еднообразна, схематична и бедна. В нея въпреки съпротивата на самите символисти господствува „канонът“ и „Тъй рече Заратустра“. Независимо от индивидуалната съдба на отделните символисти, някои от които, като Валери Брюсов, Александър Блок, Христо Ясенов, Людмил Стоянов, скъсват със „скрижалите“ на новата школа и дори стават членове на комунистическата партия, вътрешните тенденции на естетиката на символизма имат реакционно-мистически характер. Ето защо подчертаването на „новаторския характер“ на символизма и възприемането му само като реакция на корупцията, която цари в буржоазното общество, според нас е отстъпление от марксистко-ленинската естетика. Символистите са били дребнобуржоазни бунтари, които не приемат капиталистическото общество в неговите оголени експлоататорски форми, но по силата на своята класова ограниченост те не могат да се издигнат до разбирането на задачите на пролетариата и се опитват да решат проблема за преустройството на съвременното им общество от позициите на философския идеализъм. Като се противопоставят на съвременната им действителност, те ще се влюбят във всичко „отвъдно“ и „ноуменно“. И именно символът за тях ще се превърне в онази „formule clé“, която ще помогне на символистите да проникнат в тайнствената и трансцендентална същност на света.

2. СИМВОЛЪТ КАТО ОСНОВНА ЕСТЕТИЧЕСКА КАТЕГОРИЯ

За пръв път думата символ (symballo) се среща в древността и означава чувството за гостоприемство и приятелство. Чрез символи се е обозначавало „приближаването“ на две части на една и съща вещ, разделени в деня на заминаването на някого, а после събирани по случай неговото завръщане. Оттук символът се е наричал „знак за приближаване“ или просто „знак“.

Най-древните символни знакове, с които християнството изразява идеала си за спасение, съответствуват на късното антично движение на мистерията, която се влива в изкуството на средните векове. Тези знаци са били ребуси или гатанки за разгадаване, които нямат никаква художествена стойност. Затова според Хегел символът като историческо явление „следва да се смята сякаш само за предизкуство, което принадлежи главно на Изтока, и едва след многократни преходи, превръщания и опосредствувания приема истинска форма в класическото изкуство“.

Хегел различава символа в „неговото самостоятелно своеобразие“ от този вид „символично, което е принизено само до частни, сами за себе си несамостоятелни външни форми“. Използуването на символи от различните изкуства според него е „преминаване на елементи от една художествена форма в друга“, което „преминаване“ се отнася „само до странични образования и до отделни части, без да съставлява същинската душа и определящата природа на цели художествени произведения“.

Именно тези „странични образования“, които класическото и романтическото изкуство заемат от символа, се превръщат в „същинска душа“ и „определяща природа“ в естетиката на символистите. Като излизат от понятието за „символа“, те изграждат теорията за своето изкуство, което до голяма степен въплътяват в художествената си практика.

Понеже сонетът на Бодлер „Съответствия“ се превръща в отправна точка на всички символисти, ще му отделим по-специално внимание. Той е четвъртият поред в „Цветя на злото“ и е поместен в цикъла „Сплин и идеал“. В него математическата точност на формулировките се съчетава с един философски лиризъм.

В този сонет може би ще намерим най-доброто определение на символизма, на неговата естетическа природа, метод и цели. Както ще видим след малко, за самия Бодлер терминът „съответствия“ има определящо философско-методологическо значение.

Тук Бодлер ни представя природата като храм, от който излизат „смътни слова“ (confuses paroles). Човек преминава през този храм като през „гора от символи“ (forêts de symboles), които наблюдава с „интимен поглед“ (regards familiers). От далечината се носят като продължително ехо смътни отзвуци „на парфюми, цветове и звукове“ (les parfums, les couleurs et les sons...).

Този сонет на Бодлер, както изтъква съветският изследовател на френския символизъм Н. И. Балашов, от половин столетие се възприема като „скрижал на символистическото изобразяване на трансценденталното в поезията“. Освен това той се взема като „ключ към метафизично-асоциативната образност“. Той дори се интерпретира като „мост“ между новото „западно“ мислене и „мъдростта на Изтока“. Стига се дотам, че се взема като начало на „тотемистическото мислене, което е изпреварило философските системи на новото време“.

Независимо от крайните и често пъти абсурдни изводи, които се правят от сонета на Бодлер, той ще залегне в бъдещата естетика на символизма. Като излиза от него, Андрей Бели ще нарече Бодлер „законодател на символизма“. Ако основният стимул за творческо вдъхновение според автора на „Цветя на злото“ е „вкусът към безконечното“, то основният метод за творчество е установяването на „съответствията“ между вътрешните преживявания на поета и външните явления. Понеже материалният свят е символ на висшата реалност, то аналогията, която съществува между духовните преживявания и външната действителност, придава на нашето познание едно богатство на означения, незабележими за простосмъртните. Произведенията на изкуството са „гора от символи“ и всички отличителни признаци на символа са свойствени за самото изкуство. Както символът е единство от „цветове, аромати и звукове“, така и стихотворението, художествената картина или музикалното произведение е една конфигурация от подобни съставни елементи, на които придаваме съответен смисъл. Те не са отражение на действителността, а изключителна проява на творческия акт на субекта, който създава символи и митове. Ето защо изкуството няма нищо общо със самата реалност.

Като излиза от романтиците, и най-вече от Хофман и Жерар дьо Нервал, Бодлер търси общото между вкусовите, мирисните и звуковите усещания. Зад външното различие на вещите той иска да долови тяхното вътрешно единство и да създаде едно „синтетично“ изкуство.

Със своя „катедрален“ теургизъм и Вячеслав Иванов ще се стреми да създаде „синтетично“ изкуство, чийто образец той открива в митовете. А Балмонт ще апелира за постигането на едно „цялостно“ изкуство, което да хармонизира „мигновените“ преживявания, получени от света. Всички тези теории за „съответствията“, „катедралността“, „целостта“ са подчинени на мистическата обединяваща функция на символите. Според символистите съществува някаква тайнствена връзка, съединяваща вътрешно предметите и затова тяхното разединяване е условно. И благодарение на символите художникът долавя сходството между „съответстващите“ вещи, което е плод на организираните операции на човешкия ум, породени по пътя на интуицията. Така възниква и Бодлеровата теория за „универсалните аналогии“, която изцяло се възприема от Маларме.

Доколко е бил траен интересът на Бодлер към въпросните „универсални аналогии“, говорят и неговите работи, посветени на отделни творци. През 1861 г. той публикува статия за Виктор Юго, в която срещаме следната мисъл: „Всичко: формата, движението, цветовете, ароматите, както в областта на духа, така и в природата, е многозначително, взаимно свързано, послушно, съответно.“ През

същата година той пише статия за Вагнер, в която пак изтъква, че звуковете внушават съответни цветове, че цветовете могат да дадат идеята за една мелодия, защото нещата са свързани в света във взаимни аналогии, тъй както господ е създал света като „тотално неделим комплекс“. Тъкмо затова у големите поети не съществуват метафори, сравнения, епитети, които да не са резултат на „математическа адаптация“, защото те се извличат от неизчерпаемия запас от „универсални аналогии“. Бодлер, както Едгар По, вярва в „математическите съответствия“, които ръководят творческия процес.

„Универсалните аналогии“ на Бодлер намират конкретно приложение в стихотворението на Рембо „Гласните“ (1871), в което той търси „съответствията“ между цветовете и звуковете. В есето си „Алхимия на словото“ Рембо говори, че е изобретил „окраската на гласните“, че е „определил формите и движенията на всички гласни“, и се гордее, че с помощта на „инстинктивните ритми“ е създал нова поетическа реч. Със своята теория за оцветяването на звуците Рембо, както Бодлер, ще се опита „да резюмира всичко — аромати, звукове, цветове“. Подчинявайки се на тази задача, той за пръв път от символистите съзнателно прилага „свободния стих“ (vers libre), който после Жюл Лафорг, Густав Кан, Виле Грифен доразвиват до заличаване на границата между поезията и прозата.

Но опитът на Бодлер и Рембо да дадат „цветна“ характеристика на своите впечатления не е нов. В своите изследвания за цветовете Гьоте изтъква тяхното „чувствено и нравствено“ влияние. Според него впечатлението за цвета не изчерпва непосредствените усещания, а всеки цвят извиква и особено настроение на духа. В нашите отделни усещания има много точки на съприкосновение, които пораждат и „съответствията“ даже между моралните преживявания и чувствените възприятия. Затова цветните усещания оказват силно влияние върху психиката на човека. Гьоте прави изследване как например жълтият цвят оживява и събужда впечатленията на човека. В червения цвят той усеща топлина, а в жълточервения — живот. Затова неслучайно под влияние на натрупания опит на човечеството в поезията много често се използуват т. нар. „метафорични унификации“, в които завистта се отъждествява със зеления цвят, любовта — с червения, невинността — с белия, меланхолията — с виолетовия. В битовата реч на хората се говори, че съответният цвят е „топъл“, „хладен“, „нежен“, „твърд“, „мъртъв“. Тези „синестезични асоциации“ са отражения на вътрешната връзка, която съществува между отделните чувствени впечатления и която Рембо от своята гледна точка възпроизвежда в стихотворението „Voyelles“:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes. . .

За символистите тези „метафорически унификации“ се оказват определящи, защото с тях те искат да заменят непосредствено-изобразителния материал със субективистически представи. В тяхното творчество „съответствията“, с които оперира поетическата мисъл, са резултат от конструирането на външната реалност по аналогия на вътрешния живот на творческия субект. „Абсолютната свобода“ на поета, за която говорят всички символисти, ги изправя пред един „абсолютен произвол“, когато „А“ може да бъде не „черно“, а „бяло“, а „Е“ не „бяло“, а „черно“ и т. н. Това означава, че всеки поет в зависимост от „своеобразието“ на неговия ум, за което толкова много държи Реми дьо Гурмон, ще създаде „своя естетика“, защото той възприема света, подчинявайки го на законите на своите собствени духовни атрибути. Освен това познанието на действителността може да протича само с помощта на символите, които са отражение на нашия вътрешен живот. Значи всяко художествено познание по своята същност е субективно-идеалистическо. Оттам и „аз“ на Фихте, „абсолютната идея“ на Хегел, „волята“ на Шопенхауер. „Безсъзнателното“ на Хартман, „свръхчо-

векът“ на Ницше, мистиката на Соловьов, теургията на Андрей Бели и Вяч. Иванов са въплъщение на божествената реалност. Дали тази реалност ще се изобрази с „цветни“ или „музикални“ впечатления, е вече второстепенен въпрос. Символистите дори ще се опитат да заменят думите с музикални ритми, както препоръчва Верлен в своята знаменита поема „Поетическо изкуство“ (1874). В нея, както и в стихосбирката „Романси без думи“ Верлен ще изтъкне особената роля, която играят в неговата поезия „нюансите“, ще изтъкне значението на „Vers impair“, ще изрази ужаса си от красноречието на поети като Банвил и на първо място той ще утвърди музикалната същност на символистическото изкуство. „De la musique avant toute chose“ — гласи неговата прочута формулировка.

Излизайки от Верлен, и Валери Брюсов ще отбележи като най-характерна особеност на символизма „поезията на намеците“, която има за задача да „хипнотизира читателя и да извика в него известно настроение“.

След като Бодлер, Верлен и Рембо пускат в обращение своите „съответствия“, посредством които извършват операция над действителността, „внушителната магия“ на думата става модна за символистите. За Маларме поезията се превръща в един „свещен език“, въплътяващ „чистото изкуство“. През 1909 г. Андрей Бели изнася доклад в обществото „Свободна естетика“ на тема: „Магията на словото“. В него той пренася проблема от чистата естетика в областта на философията и гносеологията: „Ако не съществуваше думата — пише Бели, — не би съществувал и светът. Моето „аз“, откъснато от всичко, което ни заобикаля, не съществува съвсем; светът, откъснат от мене, също не съществува. „Аз“ и „светът“ възникват в процеса на съединяването на звука. Извън индивидуалното съзнание, както извън индивидуалната природа, те се съединяват само в процеса на наименованието. Извън речта няма ни природа, ни свят, ни изкуство.“

Както без думата няма нито обект, нито субект на познанието, така няма и никакво творчество. „В словото е дадено първородното творчество.“ Защото думите свързват безсловния, незримия свят, който се спотаява в „безсъзнателната дълбочина на човешкото съзнание“ с „безсмисления свят, който е извън моята личност“. Чрез словото се създава нов трети свят — светът на звуковите символи.

Ние отново се срещаме с идеята на Бодлер за „съответствията“ между нашите преживявания и външния свят. За Бели „звуковите символи“ са онзи „трети свят“, който съединява безчувствената действителност с човешкото съзнание. Това е типично неокантианският тезис за символа като копие на априорното понятие. Според неокантианците символът замества личните преживявания и произведенията на изкуството са такава ценност, която се внася в действителността благодарение съзнателната дейност на творческия субект. Художникът организира своите впечатления посредством символите и ги внася в действителността с цел да я преобрази. Това „преобразяване“ и „жизнетворчество“ открива пътя на теургията и мистиката. Затова според Вл. Соловьов, Андрей Бели и Вяч. Иванов художникът трябва да внася в действителността такова съдържание, което се диктува от върховната воля на божеството. Неслучайно е, че те възлагат на изкуството специална задача, свързана не само с духовното самоусъвършенствуване на личността, но и с преустройството на живота по законите на светата църква.

Ние виждаме как символистите никъде не говорят за символа само като за средство за образно отразяване на действителността, а непрекъснато излизат зад пределите на „техниката на изкуството“ и навлизат в областта на гносеологията и философията. Затова Максим Горки казва по адрес на Андрей Бели, че негова същност е „философствуващото чувство. На него не може да се подражава, ако не се приеме с всичките негови атрибути.“

За символистите изкуството от конкретно-сетивен феномен се превръща в метафизическо понятие. Отразяването на предметно-сетивната страна на дей-

ствителността, което е характерен признак на реалистическото изкуство, за тях загубва значението си. Всичко, свързано с непосредствения живот на чувствата, отстъпва на втори план. За Владимир Соловьов, от който излизат руските символисти, „частните явления са знаци на общата същност. Поетът умее да чете тези знаци и да разбира техния смисъл“. В „Двете стихии на съвременния символизъм“ Вяч. Иванов отделя специално внимание на този въпрос. За него символът е знак, който „ознаменува определена идея“. Но не може да се каже, че змеят като символ означава само „мъдрост“, а кръстът е само символ на „изкупителното страдание“. Ако символът е йероглиф, то това е „тайнствен йероглиф, защото е многозначещ, многосмислен“. В различните сфери на съзнанието един и същ символ придобива различни значения. Но както Бодлер открива източника на символите в „универсалните аналогии“, така Вяч. Иванов го намира във „великия космически мит на божественото всеединство“. Затова символът е играел основна гносеологическа роля за осъзнаването смисъла на съществуването не само в „сферите на земното емпирическо съзнание, но и в други сфери. Така истинското символистическо изкуство се домогва до областта на религията.“

Независимо от нюансите на отделните формулировки, които ни предлагат символистите, все пак между тях има нещо общо. За символистите изкуството не е отражение на обективната реалност, а довеждане до съзнанието на читателя „тайната истина“ на теургията и мистиката. Що се отнася до реалните форми на действителността, те могат да се използуват само в този случай, когато на изкуството не му достига онова, което е негово съществено свойство. В изкуството на символизма откриваме онова противопоставяне на „духа“ и „плътта“, което е толкова характерно за християнската естетика. Задачите на изкуството се свеждат до зашифроването на вечната същност на духа, което не може да се постигне с обикновени изразни средства. Затова символите нямат нищо общо с „видимата“, „феноменалната“ страна на живота, а отразяват отвъдното и тайнственото, което може да се осъществи единствено посредством символите. Ето защо когато Плеханов пише за символизма в творчеството на Ибсен и по-специално се спира на неговия опит да излезе зад пределите на съвременната му действителност, той изтъква, че „това е верен признак, че мисълта на това общество, или мисълта на тази класа от обществото, която налага своя отпечатък върху изкуството, не умее да проникне в смисъла на извършващото се пред нея обществено развитие. Символизмът е нещо от рода на свидетелство за бедност. Когато мисълта е въоръжена с разбирането на действителността, тя няма нужда да ходи в пустинята на символизма.“ Затова символите са слабата страна в творчеството на Ибсен, заключава Плеханов. Той предупреждава, че не бива да се смесва дребнобуржоазният бунт на „аристократите на духа“ срещу съвременното им буржоазно общество с организираната революционна борба на работническата класа, насочена към коренно преустройство на капиталистическата действителност. Застъвайки на анархистически позиции, символистите страхливо отстъпват пред „крайните увлечения“ на революционната борба. Бодлер заявява, че не вярва в думата прогрес. По повод творчеството на Виле дьо Лил Адам Реми дьо Гурмон бърза да напомни, че „думата прогрес му служи като мишена за насмешки, както глупостите на хуманитарните позитивисти, които внушават на младите поколения (митология на обратната страна), че земният рай, суеверието на миналото се явява законна нужда на бъдещето“. Реми дьо Гурмон не приема „крайните увлечения“ на френските комунари по един категоричен начин: „Има страни, където още не е успяла да проникне нито една революционна идея, а те се намират на един социален уровен с нас. Може би те даже ни изпреварiха в смисъл на свобода, на индивидуализъм и независимост на работническата класа. Революцията лесно може да се обърне в насилствена реакция. В думата революция няма нищо магическо за този, който знае историята.“

Застанали на такива класово-реакционни позиции, символистите откриват фронт на пролетарската литература. Георги Чулков през 1904 г. в сп. „Нов път“ представя Максим Горки като „литературен диктатор“ и „настойник на направление“. В неговия буревестник той не вижда „свободолюбивия човек, а някаква „странна кукла“ в „марксическа блуза“, от чийто джоб се показва Ницше. В творчеството на Горки той открива само една „грубовата реторика“.

Така, започвайки със символистическата теория за „новия идеализъм“, за „универсалните аналогии“ и „дешифриране на йероглифите“, които откриват пътя към абсолютната свобода, някои от символистите, като Вяч. Иванов, Д. Мережковски, З. Хипиус, завършват в лагера на контрареволюционерите. Подобни реакционни позиции, споделяни и от „веховци“, ще намерят блестящ отговор в статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“.

В естетиката на символистите откриваме несъмнен философски идеализъм, който превръща изкуството в илюзия, даже в крайна форма на солипсизъм. Ето защо за В. И. Ленин е било много важно в „Материализъм и емпириокритицизъм“ да подчертае несъвместимостта на марксическата теория на отражението и символистическите теории на познанието. Той пише: „Всеки, който прочете с капка внимание „Анти Дюринг“ и „Людвиг Фойербах“, ще срещне десетки примери, в които Енгелс говори за вещите и за тяхното изображение в човешката глава, в нашето съзнание, мислене и т. н. Енгелс не говори, че усещанията и представите са „символи“ на вещите, защото последователният материализъм трябва да постави тук „образи“, картини или отражения на мястото на „символи“, както ние това подробно ще покажем на своето място.“ Като пример за подмяна на материалистическата теория на отражението с теорията на символите Ленин цитира следната мисъл на Хелмхолц: „Доколкото качеството на нашето усещане ни дава тежест за свойствата на външното въздействие, с което е извикано това усещане, дотолкова усещането може да се счита като знак (Zeichen), но не изображение. Защото от изображението се изисква известно сходство с изобразявания предмет. . .“ А от знак „не се изисква никакво сходство с това, чийто знак той се явява“.

Ленин напомня, че не бива да се отъждествява „образът“ със „знака“ и „символа“, каквото отъждествяване в кантиански вариант се среща във „физиологическия идеализъм“ на Мюлер и „теорията на символите“ у Хелмхолц. С критиката на знаковата теория на йероглифите на Хелмхолц Ленин доказва, че подмяната на понятието за усещането като гносеологически образ със знака и символа води до отъждествяването на усещанията със знаците и оттам до агностицизъм и субективен идеализъм. Като отъждествяват своите усещания и възприятия за света със знаците и символите, символистите неизбежно изпадат в едно отрицание на обективната реалност и обективната истина и за тях светът става принципно непознаваем.

В своята критика на неокантианския възглед за символите Ленин непрекъснато набляга на „сходството“ между образа и обекта, каквото сходство липсва в знака и символа. Затова той като Енгелс подчертава, че образът е детерминирано отражение на обекта и се намира в причинно-следствена връзка с него, а символът е свързан с обозначения обект с условна връзка. Образът по своето съдържание съвпада с обекта, а за символа такова съвпадение отсъствува. При символа „нещо“ е заменено с „нещо друго“. Той не е отражение на реалната действителност, защото всяко „нещо“ се превръща в знак, доколкото е продукт на човешкото съзнание. Ето защо знаците съществуват само за съзнанието, способно да ги поражда и възприема. Те са нещо „условно“ и нямат нищо общо с природата на обозначения предмет. На тази характерна особеност на знака обръща внимание Маркс в „Капиталът“, когато пише, че „названието на която и да е вещ няма нищо общо с нейната природа“. Връзката между знака и предмета на обозначе-

нието е случайна в този смисъл, че знакът не произтича от самата природа на предмета, а той просто замества предмета, каквото, да кажем, са парите като знак на стойността на вещите. Когато Маркс разглежда превръщането на вещите в знаци, той показва, че природната вещ става знак, „когато нейното функционално съществование поглъща нейното веществено съществование".

В реалистическото изкуство „идеалното" съдържание на символа не се превнася от художника отвътре навън, а е „частен случай на образа", който отразява обективната действителност. Затова символът като образно познание предполага известно сходство между конкретно-сетивното възприятие и общото, между знака и значението. В историята на изкуството символът се е утвърдил с това, че той носи със себе си обобщено съдържание. Но понеже това „обобщено съдържание" в изкуството не е ограничено и човешкото съзнание го оформя в процес на непрекъснато задълбочаване, създава се илюзията, че то се превнася в реалността. Именно тази илюзия за „превнасяне" заляга в основата на символистическата естетика и теория на познание. Затова, ако символистическият образ е средство за познание на действителността, неговата условност в символистическата естетика се абсолютизира и той се използува за противоположна цел, а именно — за замъгляване на обективната реалност, на което обръща внимание Плеханов. Символистите започват да приписват на действителността това, което принадлежи на техните представи за нея. Едно такова „конструиране" на външната действителност в съответствие с човешкото аз, което, както видяхме, символистите наследяват от Кант, Фихте, Шопенхауер и Шелинг, ги води до подчертан солипсизъм и мистицизъм.

3. СИМВОЛИЗЪМ И ДЕКАДАНС

„Декаданс" е била втората дума, написана върху знамето на символизма. Теофил Готие за пръв път я употребява по адрес на Бодлер, който става родоначалник на упадъка в европейската поезия. Според Т. Готие творците от предишните епохи, т. нар. „прости гении", са живели в младенческия период на света, когато художествените произведения са имали прелестта на девствена новост. Но в епохата на „стареещата цивилизация" наивността на предишните епохи е изглеждала смешна. Затова Бодлер създава „един стил на декаданса — последната дума на езика, който е предназначен да изрази всичко и който е доведен до крайно преувеличение".

И така за Т. Готие Бодлер е несъмнен „декадент" и поет на „стареещa цивилизация". Докато за Жан Жак Русо „изкуственото изкуство" и отдалечаването от природата и естествените потребности на човека са отрицание на културата, то за Готие и Бодлер отдалечаването от „девствената наивност" е израз на съвременното изкуство. Докато за Хегел субективистическото разложение на художественото съзнание заплашва изкуството с пълно израждане, то за Т. Готие „разложението" и „разпадането" са нещо съвсем естествено и желателно. Пред Т. Готие не стои въпросът, дали може да бъде преодолян декадансът, за да се спаси изкуството от пълна гибел. Такъв проблем не стои и пред самия Бодлер. За поетите, които идват непосредствено след него, авторът на „Цветя на злото" е така нов и оригинален, че на тях им е трудно да се откъснат от него. Те с възторг приемат „краля на поетите", този „истински господ", обявяват го за свой учител и тръгват след него.

Докато Т. Готие говори за стила на декаданса на Бодлер, един друг негов съвременник — Пол Бурже — вижда в „Цветя на злото" отражение на своите сплинове и меланхолия. Пол Бурже разкрива „тайните" на Бодлер в три насоки: като „мистик, развратник и най-вече анализатор". Бодлер е бил „мистик" и в идеалния образ на своята Мадона отразява мрачните часове на нощта. Той е

бил „развратник“ до садизъм, който смущава блюстителите на традиционния морал. Вкусът на „развратник“ Бодлер усвоил в „най-развратния град на света“, какъвто е Париж. „Мистицизмът“ и „развратът“ се изразяват във формули, които „разлагат усещанията“ и залягат в основата на неговия декаданс. Но според Бурже терминът „декадент“ ще се окаже неверен, ако се противопоставя на „естественото състояние на душата“, под което се разбира нещо „здраво“. Бодлер е бил „естествено нездрав“, защото е отразявал болките на своето време. Във Франция старата латинска култура е достигнала своето последно изтънчено и късно разцъфтяване и в лицето на Бодлер тя намира своя поет.

В основата на декаданса и Теофил Готие, и Пол Бурже поставят „остаряването“ на културата, нейното „разлагане“ и „разпадане“, „песимизма“ и „меланхолията“, „сплиновете“, „неврозите“ и „болезнеността“. Тези основни признаци на упадъка се възприемат от всички теоретици на декаданса.

И така при възникването на символизма като една нова естетика неговите съвременници го разглеждат като декадентско изкуство. Думите „декаданс“ и „символизъм“ се толкова преплитат, че да се отделят една от друга е почти невъзможно. Те се свързват взаимно като психология, нравственост, философия и естетика. Нямало е никакво съмнение, че прокълнатите поети са били носители на упадъчен тип съзнание, на упадъчно отношение към живота и смъртта, на упадъчен възглед за любовта и човека. Тогава думата „декадент“ все още не е звучала обидно. В стихотворението „Langueur“ Верлен направо заявява: „Je suis l'Empire à lafin de la décandence.“ На друго място, в стихотворението „L'angoisse“, пише: „Уморих се да живея“ (Lasse de vivre). Поетът се надсмива над човека, над песните, над стиховете, над гръцките паметници, над кулите, над катедралите и вече не е в състояние да различава „доброто от злото“. Тъкмо в тази „субективна ирония“ Хегел ще открие и първопричината за упадъка на романтическото изкуство, за „разпадането и разлагането“ на художественото съзнание.

Както във френската, така и в руската литература отначало термините „декаданс“, „символизъм“, неоромантизъм“, „импресионизъм“ имат еднакво съдържание. През 1893—1894 г. Н. Мински, Ал. Добролюбов и Вл. Хипиус започват да проповядват новата литературна школа, която е известна под названието „декаданс“ и се свързва с имената на Бодлер и Метерлинк. През тези години Мережковски чете публични лекции, насочени против народничеството на Михайловски и Скабичевски и пише своите стихове в духа на „новото течение“, отпечатани през 1892 г. в сборника „Символизъм“. Това е началото на руския символизъм, който се изкачва на литературната сцена под титула на „декаданса“. През 1893 г. излиза и книгата на Мережковски „За причините на упадъка и за новите течения на съвременната руска литература“, където се говори за френския символизъм като израз на съвременния упадък. Сборниците „Руски символисти“ (1894—1895) са изпълнени с преводи от френски декаденти. В издателствата на „Скорпион“ и „Гриф“ при поддръжката на меценатите Рябушевски и Поляков започват да излизат и книгите на символистите.

Тези представители на руската интелигенция, които така „вярват в края“ или които са „самият край“, се формират „между две епохи“ и търсят своето място в системата на буржоазното общество. Те по думите на М. Лившиц и Л. Рейнгард изразяват „идеите на буржоазния либерализъм както в неговата пряка, обикновена форма, така и в различните анархо-декадентски оттенъци“.Тази интелигенция е преминала от общодемократическите идеи към по-„европейските“. Руските символисти и декаденти се отказват от традициите на народническата интелигенция, която живее с идеите на Белински и Чернишевски и повежда борба за „модернизация“на духовния живот на Русия,противопоставяйки се на „еснафското тъпо болшинство“ и включвайки в него и пролетариата. През 90-те години на миналия век в умовете на руската интелигенция е имала голям успех една фор-

мула на Михайловски, която се повтаря от Мережковски и Бердяев: „Бащите в политиката са били народници, в изкуството — реалисти, в религията — позитивисти. Децата в политиката са марксисти, в изкуството — символисти, в религията — мистици."

Съвсем очевидно е, че свързването на символизма с декаданса превръща новата школа в удобен обект за философствуване относно преходната съдба на човешката личност и изкуството изобщо. И преди още символистите да утвърдят своите естетически принципи, те стават неудобни за следване, защото, както вече видяхме, в тяхното творчество заляга идеята за разпадането, разлагането и смъртта. Макс Нордау в своята книга „Израждане" ще обяви Бодлер, Верлен и Маларме за патологични явления, които познават само противоестествените влечения, като се започне с престъпленията и се свърши с половата извратеност. Ето защо след публикуването на Манифеста на Жан Мореас „декаданс" става „лоша дума" и започва да се среща в речника на символистите само в негативна форма. И докато първите списания, около които се групират френските символисти, се наричат „Le Décadent" и пр., след „детронирането" на декадентите започват да излизат „Le Symboliste" (1886), „La Plume (1889), „Le mercure de France" (1890), „La Revue blanche" (1891). Така от сцената слиза декадентът Верлен и на нея се изкачва „чистият естет" Маларме.

Докато отначало думата „декаданс" има за символистите чисто психологическо съдържание, впоследствие тя се превръща в мироглед и философия на разпадането. Тя се свързва с цялостното разлагане на художественото съзнание на представителите на авангарда. Нещо повече, символизмът започва да се възприема като най-характерното явление на упадъка на изкуството изобщо. Пол Бурже, Теофил Готие, Ник. Бердяев разглеждат поетите символисти като характерни представители на една „остаряла цивилизация", които са се родили късно и се наслаждават на „фосфоресциращото гниене" на живота. За по-късните символисти влечението към разлагането вече се превръща в „смущаваща съблазън". Ето защо пред теоретиците на символизма възниква интересен проблем: как може да се съчетае умирането на изкуството, неговото израждане с претенцията, че символизмът е „вечно изкуство", че той се издига над временните и преходните явления на живота? Оказва се, че декадансът засяга самата сърцевина на символизма, неговата „ноуменална", „вечна" „космическа", „абсолютна" същност. Очевидно разрушителните тенденции на декаданса внасят разбъркване в лагера на „прокълнатите" и е трябвало да се търси друг изход. Символистите ще възприемат критиката на Ницше срещу „декадента" Вагнер като спасителна философия. В техните естетически размисли ние започваме все по-често да дочуваме трагичните вопли за спасяването на изкуството от упадъка и разложението. Така символистите ще отварят една нова страница в своята естетика, която Вяч. Иванов ще нарече „Ересите на символизма", зачислявайки към тях декаданса и чистото изкуство.

а. Първа ерес на символизма

Най-напред символистите ще се опитат да се спасят от упадъка с „хермети-ческия" естетизъм на Маларме. В писмо, адресирано до Верлен, Маларме дефинира своите естетически амбиции така: той иска да създаде едно голямо произведение (Grand Oeuvre), в което няма да има никакво значение какви убеждения ще залегнат в него. В стремежа на Маларме да изгради това „Голямо произведение" се усеща неговото силно влечение към окултизма и той много страда от безсилието си да осъществи своята задача. Отчасти този свой естетически план Маларме осъществява в двете си творби „Иеродиада" и „Фавнът".

Как може според Маларме да се спаси изкуството от разложителните процеси на декаданса? Това е било възможно, ако то избяга от живота и напълно се

затвори в себе си, ако се превърне в „чисто изкуство“. Поезията може да стане „чисто изкуство“, ако се слее с музиката,тъй като по своята естетическа същност тя е „магическо внушение“. Поезията не е проста мелодия, която се изгражда от силабическия строеж на стиха. Тя се поражда от „напевната логика на езика“, очистващ преживяванията на поета от дребните житейски страсти. „Претопяването“ на буквите от музиката Маларме ще свърже с мистиката, понеже според него „мистерията не се означава“. Тези свои възгледи той разкрива в „La musique et les lettres“ — една негова беседа, която той изнася през 1894 г. в Оксфордския университет.

Както всички останали символисти, и Маларме се намира изцяло под влиянието на Вагнер. Той като него иска да създаде „тотална драма“, в която музиката няма да очарова разсеяните души на публиката, а ще разкрие метафизическата същност на света. „Претопявайки“ думите в мелодии, той ще се опита да създаде една „melodie infinie“, една изцяло чиста поезия, която да „манифестира същността на света, както и идеята“. Това „претопяване“ на думите в музиката се осъществява от „думи, намеци, никога директни“,които се движат от „магьосничеството на музиката“ до „блещукането на илюзиите“. Така се получава поезия „trait incantatoire“, която извежда поета от затворения перпендикулярен кръг на римите и го отвежда в света на „феите и магьосничествата“.

И така Маларме открива изхода за спасяването на поезията от разпадане в сливането ѝ с музиката. По този „спасителен“ път ще тръгнат и останалите символисти. Андрей Бели в статията „За теургията“ отделя специално внимание на този въпрос. Според него „не чрез делничните думи“ поетът може да навлезе в „мрачните сили“ на света. Само думите, казани от апостолите и Христос, имат „чудодейна сила“ (разр. а.), която възкресява мъртвите. Единствено тази „чудодейна сила“ е в състояние да преодолее „теорията на песимизма“, която декадансът неизбежно поражда. Това е „теургическата идея“, при която „музиката е върхът на изкуството“, когато идеята, въплътена в поезията, получава в музиката всеобхващащ характер. За Бели „музикалната идея“ е родова по отношение на „поетическата идея“. И той, както Маларме, се намира под влияние на Вагнеровия възглед за драмата като синтез на изкуството, защото иска да примири Дионисиевото и Аполоновото начало в нея. Пропастта между Аполон и Дионис е била резултат от „хипертрофията на волята и представите“, допусната от песимиста и декадента Шопенхауер. И Ницше, който възприема естетиката на Шопенхауер, се е стараел да подчертае дълбокото различие в двете начала. За да преодолее разпадането на изкуството на неговите съставни елементи, Андрей Бели намира възможности в „музикалните“ му корени, където то напълно разкрива своите възможности. Всяко „тясно поетическо изображение“, което не се превръща в „музикална симфония“, според него е „ограничено“. И както Маларме свързва музиката с окултизма и мистиката, така и Андрей Бели свързва своята „музикална идея“ с теургията. Оттук той открива и „грамадната перспектива в разбирането на музикалната телепатия, внушение и т. н.“ Затова за него музиката е действителна, стихийна магия.

Както се убеждаваме, символистите влагат в понятието музика не формално съдържание, а философско-метафизически смисъл. Според тях чрез музиката се осъществява съпротивата на поезията по отношение на случайната външност. Така те отново ни връщат към своята идея за„ноуменалната“и „феноменалната“ страна на изкуството. Със своето „абсолютно безразличие“ към външния свят поезията може да се опре на вечната красота, която ще я спаси от разлагане и упадък. Поетът не бива да се съобразява нито с материалната изгода, нито дори с мечтата за слава. И както Бодлер в своя „Албатрос“, така и Маларме в стихотворението „Лазур“ противопоставя идеала си за поезията с разрушителните процеси на действителността, в която господствуват корупцията и долните стра-

сти. Маларме мечтае за „девствен лазур“, който ще върне истинското небе на поезията, където ще „разцъфти красотата“.

Този „девствен лазур“ се превръща в знак на нещо провиденциално и отвъдно. Той открива вратите към един нов свят, в който съществуващата действителност е вторично отражение. В „сините бездни на безкрайността“ поетите откриват „тайнствената и неуловима същност“ на поезията. На мястото на природните пейзажи и картините от живота Маларме предлага това, което той ще нарече „semblable absence“ (подобие на отсъствието). Както за Рембо истинският живот е в „отсъствието“, което обаче за него означава „пътуване в неизвестността“, така за Маларме това „отсъствие“ е небитието и нищото. Във връзка с „Иеродиада той говори, че е изработил един език, от който по необходимост се ражда нова поезия, дефинирана от него по следния начин: „Рисуване без предметите, но да се чувствува ефектът от тях.“ Той добавя, че стихът не бива да се изгражда от думи, а от усещания. Маларме се кълне, че ако не постигне своята цел и бъде победен, той ще захвърли перото. И за да въплъти своята окултна идея за „чистото отсъствие“, чрез която той иска да избяга от разрушителните процеси на живота, Маларме представя Иеродиада в една пустиня, заобиколена от смайващи пропасти. Тя попада в един свят, където цари мрачният сън на „първичната земя“, а камъните са като чисти бижута, които отразяват „меланхоличната светлина“ на вековете. Понеже тази жена се е родила в „зли векове“, тя е погълната от „злобата на загадъчните пещери“. И все пак тя си остава девствено чиста като самата природа, нейните рокли са създадени от цветни чашки, излъчващи аромат на „диви наслади“. Белите тръпки на голотата ѝ са осеяни от „хладния летен лазур“, а нейният „зъзнещ свян“ заспива под звездите. „J'aime l'horreur d'être vierge. . .“— заявява тя и потъва в едно „монотонно отечество“, което няма нищо общо с истинската социална и обществена действителност. Нейната „безполезна плът“, както несмущаващите я влечуги, не изпитва никакви човешки желания и страсти.

„Плътта е тъжна, уви!“ — ще заяви Маларме в стихотворението „Морски вятър“. „Да бягаме там, долу, да бягаме“ — възкликва той. В това стихотворение, както и в творбата на Рембо „Пияният кораб“ съвсем очевидно се долавя влиянието на „Покана за пътуване“ и „Пътуване“ на Бодлер. Тези „търсачи на абсолютното“ пътуват в неизвестното и попадат в едно „чисто отсъствие“. Следните стихове на Маларме разкриват истинските естетически намерения на поетите символисти:

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien.

Именно разтварянето на поезията в това „празно музикално небитие“, когато поетът изпада в едно „вечно отсъствие“, се превръща в заветна мечта на всички символисти.

През 1902—1903 г. излизат четирите симфонии на Андрей Бели: „Първата, героична“, „Втората, драматическа“, „Възврат“ и „Чаша метали“.

Както Маларме в края на краищата попада в едно „празно музикално небитие“, така и героите на Андрей Бели попадат в едно „безвремие“, като се сливат с вечността. И за двамата поети вечността може да се постигне единствено с музиката. Ето защо за символистите словото ще стане досадна и стеснителна условност, а „изречената мисъл“ ще се превърне в лъжа. Разрушавайки отвътре реалистическите форми на изкуството, те ще попаднат в едно „вечно отсъствие“, което за тях ще се превърне в заветна мечта. В своята творческа практика те започват да „дематериализират“ поезията, да „обезвеществяват“ художествения образ — един процес, който е особено характерен за поезията на Верлен, Маларме, Андрей Бели.

Несъмнено, когато символистите говорят за музиката като за нещо по-възвишено от словесното изкуство, те излизат от естетиката на романтизма на Новалис, Людвиг Тик, Вакенродер, Хофман. Но в техните творчески размисли по този въпрос най-често се споменават Шопенхауер и Ницше. Особено важно значение за тях придобива концепцията на Шопенхауер за музиката като идеална и абсолютна форма на изкуството, която е способна да даде адекватно познание на световната воля. На тази метафизична основа Шопенхауер създава и своята схема за границата на изкуствата, като най-висшата форма е музиката, в която намира пълно въплъщение единната свободна воля. „Тъй като музиката не е изразяване на идеята или не е степен на обективизация на волята (в противоположност на другите изкуства), а, напротив, тя е непосредствено изразяване на самата воля."

Но тук ние се сблъскваме с един своеобразен парадокс в естетиката на символизма. Неговите представители не говорят за някакво влияние на музиката върху поезията, каквото винаги е съществувало. Едно такова влияние може само да обогати поезията откъм нова изразителна сила и да подсили нейното въздействие върху читателите. Но при символизма става дума за нещо друго — за подмяната на поезията от страна на музиката. Тази опасност, при която става дума за изместването на едно изкуство от друго, я усеща самият Вяч. Иванов и реагира на нея по твърде своеобразен начин. В статията си за Чурлянис той сочи този литовски художник като пример как трябва да се въплътява самата „теургическа действителност". Основната сила на неговия патос е било „вечното възкачване към Платоновите идеи и Питагоровите числа". Тъкмо съчетаването на тези начала е правило Чурлянис един от „най-загадъчните художници".Отправна точка на неговата живопис става „зримата реалност", от която той се устремява и отива в отвъдното, зад онова, което се намира в „непознатия свят". Това той го е осъществявал чрез „синтеза на живописта с музиката". Но според Вяч. Иванов едно изкуство не трябва да излиза от своите предели и да навлиза в чужда област. В крайна сметка художниците не бива да се стремят съзнателно към една такава метаморфоза, в която Вяч. Иванов открива несъмнен „психологически упадък". Защото „двете сестри" — живописта и музиката — са толкова противоположни, че синтезът между тях е само „метафизически мислим", но практически неосъществим. Ето защо Вяч. Иванов признава за „естествено несъстоятелен" опита да се съчетаят едни толкова разнородни изкуства, тъй като са се нарушавали „свещените права" на всяко едно от тях. От всяко изкуство се е заемало по нещо и нито едно от тях не се е представяло цялостно. И той вижда изхода във възприемането на един „интуитивен. . . символизъм".

И все пак агресията на музиката върху поезията на символистите е била толкова голяма, че тя не признава суверенните права на поезията, нито се съобразява с нейните граници и закони. И в стремежа си да се спасят от разрушителните сили на декаданса символистите идват до обратния резултат — до вътрешното „демонтиране" на поезията и до окончателното ѝ разтваряне в музиката. Опитът за синтез на различните изкуства е водил до един „психологически упадък". Доколкото при този синтез са се нарушавали пропорциите на всяко изкуство, той не е можел да се признае за законен. Въпросният синтез е можел да се постигне само извън изкуството, в теургията, в „синкретическото действие", в „грядущата мистерия".

Следователно „смущаващата съблазън" на декаданса не е можела да се избегне с музиката, нито посредством синтеза на изкуствата. Затова проблемът за декаданса става все по-драматичен за символистите. Владимир Хипиус ще заяви, че „символизмът е вече измяна на декадентството, съприкосновение с единия край на религията, с вярванията; символизмът е изход към живота и към обществеността". Декадентството се разглежда от символистите вече като хипертрофия на

личността и като нещо „тъжно-естетично“. И те бягат от него и искат да се спасят в теургията и мистиката.

б. Втората ерес на символизма

Съществува едно традиционно убеждение, че символизмът е формалистическо изкуство и с него пряко се свързва теорията на чистото изкуство. За едно такова твърдение основание дават самите символисти, да кажем, Маларме, който изгражда своята творческа практика като защитник на идеята „l'art pour l'art“. Но преди него Бодлер в предговора си към съчиненията на Едгар По утвърждава, че не може да се приеме литературата, която служи като „средство за обучение“. В думата „обучение“ той открива претенциите на съвременния буржоа, който предявява към изкуството морални изисквания. На Бодлер му допада идеята на Едгар По за създаването на едно „чисто изкуство“. Теофил Готие е бил първият френски поет, който развива тази идея, но той не е неин изобретател. Преди него Едгар По в своите „Поетически принципи“ прокарва идеята, че истинското изкуство не е просто въплътяване на красотата, която се намира пред нас, а е „отчаяно усилие да се приближим до красотата“, което ще рече да овладеем ирационалния материал с рационални средства. Едгар По прави извода, че поезията е „ритмическо звучение на красотата“ и единствен неин върховен съдия е „вкусът“. Тя няма никакво отношение към дълга и истината освен случайно. Затова Едгар По ненавижда думата „обучение“, което предполага търсенето на истината и разкриване на дълга.

И така в „поетическите принципи“ на Едгар По заляга идеята, че изкуството с неговата специфична дейност съществува заради самото изкуство. То изпълнява своето предназначение с това, че е прекрасно. Френските символисти поемат тази идея и вярват в автономността на изкуството. За тях изкуството не е средство, а художникът, който се стреми към каквото и да е друго нещо освен към красотата, не е никакъв художник. Теофил Готие формулира: „Като правило всяка вещ, станала полезна, престава да е прекрасна.“ Маларме ще конкретизира тази мисъл: „Светът е създаден, за да се излее в една прекрасна книга.“ Виле Грифен от своя страна ще заяви: „Всичко е красиво и хубаво, което е красиво и хубаво.“

Руските символисти не възприемат идеята за чистото изкуство и това е една от причините те да се противопоставят на френския символизъм. След като декадансът се компрометира, защото отвътре разрушава изкуството, идва ред на „L'art pour l'art“. Появяват се символистите „теурзи“, които искат да дадат друга насока на новата школа. Те ще се опитат да заменят чистото изкуство с една „висша реалност“, която има напълно мистическо съдържание. Н. Бердяев в „Смисъл на творчеството“ ще отъждествi символизма с „мистическия реализъм“, който „преминава зад пределите на изкуството като диференцирана дейност на културата“. Според него „Окончателният мистически реализъм би бил преодоляването на трагедията на творчеството“. Бердяев идва дотам, че говори за един „свръхестетизъм“, който може да замени изкуството с окултизма, за спиритическите и другите философски учения като за по-нататъшните стадии на символизма. Но символизмът не е можел да бъде последният стадий на изкуството. След него следва „мистическият реализъм“, а после „теургията“.

От защитници на „чистото изкуство“ символистите изпадат в друга крайност, като го разтварят в по-висша реалност, каквато за тях са мистиката и теургията. За Андрей Бели европейската култура, която се е откъснала от „религиозното русло“, е изпуснала „теургическия елемент“ и при нея теургията се е изродила в „художественост“ и този „сурогат“ се е приемал за божи дар, а „художникът — за пророк“. За утеха хората започнали да се обръщат към чистото изкуство

Това ги е довело до краен песимизъм и безизходица. Андрей Бели ще открие изхода от кризата, която изживява символизмът, в две насоки: първо, като разшири вътрешните граници на самата школа, и, второ, като излезе вън от нейните предели. В статията си за Чехов той негодува, че дълго време символизмът е изразявал само „отвъдното“, а според него истинският символизъм съвпада с реализма. „И двата са за действителното. Действителното е най-дълбок и основен признак на живота. Сравнително неотдавна се е открил реализмът на символизма, или символизмът на реализма. Истинският, дълбокият художник вече може да се нарече или символист, или реалист, в предишния смисъл на думата.“

По мнението на Андрей Бели изкуството не може да бъде „чисто“, то трябва да участвува в преустройството на живота и да помага за създаването на нови религиозни ритуали. Затова „Елементите на естетиката служат като средства, а не като цел на мистерията. Разглеждайки мистерията по този начин, ние не можем да не видим, че тя лежи извън пределите на изкуството.“ Естествено възраждането на мистерията в живота е било в състояние да спаси изкуството от пълно разпадане. Защото при нея творчеството на красотата се пренася зад пределите на изкуството. Този процес пряко води до преобразяването на живота до формата на естетическото творчество. Тогава „гражданите на държавата се обличат в санкцията на свободни художници. . . “

Изкуството се превръща в по-низше познание от теургията и взето само като естетическа ценност, то се представя като нещо непълноценно. Тук ние не можем да не отбележим положителните усилия на руските символисти, които искат да разширят границите на изкуството и в него да включат нови страни на действителността. Те дори се отказват от традиционната си борба срещу реализма и искат да влязат в съюз с него. Те добре разбират, че кризата и упадъкът, които преживява изкуството, не могат да се преодолеят с неговите собствени средства. Трябвало е да се излезе извън неговите предели и в изкуството да се влеят нови струи на живота. Руските символисти издигат лозунга за „жизнетворчество“, за един „нов реализъм“, за един „свръхестетизъм“, за да могат да се измъкнат от херметическата затвореност на своето изкуство. Тъкмо затова, както вече изтъкнахме, те рязко се разграничават от френските символисти, които в историята на естетическата мисъл вече са се утвърдили като защитници на чистото изкуство. Но излизайки извън границите на самото изкуство, те не насочват своя поглед към обективните процеси на действителността, а към теургията и мистерията. Те заменят художественото познание уж с една по-„висша“ мистическа реалност и идват до отрицанието на самото изкуство.

В своята критика на декаданса и чистото изкуство руските символисти излизат от „пророческите прозрения“ на Владимир Соловьов. В неговото религиозно учение откриваме всички елементи на символистическата естетика. Вл. Соловьов обявява религиозното съзнание за единствен източник на творчеството и на тази основа той изгражда своята гносеология и естетика.

Вл. Соловьов открива фронт на чистото изкуство, който по-късно се подема от руските символисти. Той не гледа на изкуството като на пасивно отражение на действителността, а вижда в него възможността то да въздействува на реалния живот, за да го подобри съгласно религиозните идеали и изисквания. И той ще обобщи, че без да съзнава „религиозния характер на своята задача, реалистическото художество се отказва от единствената твърда опора“ за нравствено преустройство на света. Той дори открива бъдещето на поезията в „грубия реализъм и неговата „жестока обвивка“. Според него вече има художници, които излизат от „господствуващия реализъм“ и идват до „религиозната истина“, от която черпят своя обществен идеал. И това „релистическо художество“ в момента, макар да е нямало своите представители, то е имало своите предтечи. Такъв предтеча е бил Достоевски.

Съвсем очевидно е, че руските символисти не приемат чистото изкуство, което за тях е безсъдържателно и безполезно. Същевременно те се противопоставят и на „утилитарното“ натуралистическо изкуство, робски копиращо действителността. Те искат да създадат едно „реалистическо художество“, което да се подчини на „религиозната истина“, без чиято помощ не може да преодолее своя упадък. В стремежа си да разширят границите на символизма, като включат в него нови страни на действителността, естетиката на руските символисти е крачка напред в сравнение с естетиката на френските символисти. Но заедно с това техните проповеди за активно вмешателство в живота, за участие в преустройството на действителността по каноните на светата църква, тяхното учение за изкуството като „реална сила“ придобива крайно реакционен характер.

Руските символисти живеят на „границата на две епохи“, те са съвременници на първата руска революция през 1905 г. и не са могли да останат безучастни към големите исторически събития, които стават в света. Трябвало е да се приспособят към живота и затова издигат лозунга за реалистично изкуство. Затова те все повече и повече идеологизират своето творчество и политизират неговото съдържание, като го противопоставят на младото пролетарско изкуство. В „Две тайни на руската поезия“ Мережковски подчертава голямото значение на политиката в творческата практика на Некрасов. Понеже Некрасов въвежда политиката в поезията, за някои това е представлявало непростим грях, защото „политиката е антиестетична“. „Но именно сега — продължава Мережковски — пред нашите очи утвърждаването на изкуството като самозадоволяваща ценност, естетизмът става пошлост.“ Сега художникът е можел да каже на естета като Иван Карамазов на своя дявол: „Не, никога аз не съм бил такъв лакей.“ Според Мережковски „аполитиката в този момент е най-грозното от всички световно исторически явления“. Той осъжда т. нар. „господа олимпийци“, които за него са съмнителни и твърди, че „изкуството може да бъде олимпийско или титанично“.

Символистите слизат от своите „лазурни“ висоти, от своята кула от слонова кост, за да вземат активно участие в политическия живот на страната. За тях естетиката на „чистото изкуство“ е изживяна и започва период на „богоотърсачество“. Те създават своето „Религиозно-философско общество“, което за тях е образец за бъдещото устройство на социалния живот. И в теокрацията, която „обединява хората“, те откриват възможност за спасяване на изкуството от кризата и упадъка.

Революционните събития, които стават в руската действителност, принуждават символистите да се съобразяват с реалността. Те започват да излизат в ролята на спасители на художествените ценности и не се задоволяват със самия факт на констатиране на упадъка и разложението. Понеже те не откриват достатъчни средства за самозащита в самото изкуство, търсят ги извън него и така логически идват и до отрицанието на самото изкуство.

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА КОМИЧНОТО И ВЪЗРОЖДЕНСКАТА НИ ПРОЗА

Кирил Топалов

Подобно на човека на старата възраждаща се Европа българинът в епохата на своя ренесанс също не можеше без сърдечния или жлъчния смях, без иронията на незлобливия хумор или гневния сарказъм на безпощадната сатира. И ако в духовната характеристика на нашето ускорено развитие има — погледнато типологически — някои черти, изцяло повтарящи черти от духовната физиономия на Западноевропейския ренесанс, безспорно катарзисният смях е една от тях.

Ще бъде погрешно — разбира се, ако смятаме, че едва XIX в., векът на нашето възраждане, е отприщил хумористичната и сатиричната стихия на националния ни дух. През петте робски века, а и не само през тях българинът се е научил да бъде ироничен и дори саркастичен — хапливият език е бил важно и трайно оръжие в борбата му не само срещу другите, срещу политически, духовни или социални потисници, но и срещу себе си, срещу неусетната бяла смърт на националното и етично обезличаване. Разгърнете който и да е фолклорен сборник и непременно ще ви покори умението на народния разказвач или певец да открие комичната ситуация и да ви накара да се посмеете с Настрадин Ходжа или надутия грък, с алчния чорбаджия или лицемерния поп, с подмладения дядо или мързеливата булка. . . Формираният векове сатиричен талант на българина намери през Възраждането само истинска възможност за цялостна, мощна и категорична изява. Просто беше дошло времето българинът да се раздели със своето настояще и да му се посмее, както трябва.

Запознаването с фолклорното хумористично и сатирично творчество прави в голяма степен безпредметни и споровете за ролята на чуждите влияния в създаването на възрожденската ни сатира. Не Херцен, Гогол или Глеб Успенски направиха Ботев, Каравелов и Славейков сатирици, въпреки че образците на руската художествена и публицистична сатирична мисъл не са без значение за нашите писатели. Както изтъква и сам Ботев в „Наместо програма“, омразата на българина към чорбаджии и духовенство е по-дълбока и по-вехта дори от омразата към турчина и нищо по-естествено от това попът, чорбаджията и агата, а наред с тях и продажният журналист като ново явление на епохата да намерят мястото си в сатиричния паноптикум на възрожденската проза. А формата е просто стил на епохата — тя не би и могла да се осъществи в друго освен в хапливата ирония, в изобличителния хумор или в гневния, безпощаден сарказъм. Твърде български, подчертано национален е патосът на възрожденската ни сатира и малко е да се каже, че това е най-голямото ѝ преимущество: това е единственото и най-важно условие за нейната жизненост и боеспособност, за естетическата ѝ пълноценност.

* * *

За сатиричен жанр в нашата възрожденска литература едва ли бихме могли да говорим въпреки зачестилите напоследък мнения, че сатирата трябва да се отдели като самостоятелен жанр наред с лириката, епоса и драмата. По-правилно е да говорим за сатирата като изобразителен принцип в лириката, епоса и драмата, въпреки че понякога тя се превръща привидно и в нещо повече от изобразителен принцип — в структороорганизиращата естетическа доминантна, създаваща наистина илюзията за жанрова диференцираност и определеност. В измамността на тази илюзия ни убеждава не само фактът, че ако ѝ се поддадем, трудно бихме обяснили мястото на редица хумористични и сатирични моменти в произведения по принцип несатирични (каквито са например мемоарите). Възниква и едно друго, по-сериозно съображение. Ако обявим за отделен жанр сатирата, която има за цел да бичува, предизвиквайки смях, то би трябвало по силата на тази логика да направим същото и с трагедията, която има за цел да възвисява, предизвиквайки скръб. Комичното и трагичното са категории от еднакъв естетически ранг (въпреки че, както е известно, е отдавано, а някои и сега отдават неправилно приоритет на трагичното), освен това изцяло трагични произведения или такива, в които има трагични моменти, са не по-малко от ония, които в същото отношение бихме нарекли изцяло сатирични или със сатирични моменти. Но да се доверяваме на подобен определител — комично и трагично — при характеризиране на литературен жанр, претендиращ за съизмеримост с естетическата величина на лириката, епоса и драмата, е твърде рисковано и неубедително, затова в настоящата статия възрожденската сатира се взима не като литературен жанр, а като изобразителен принцип.

В дълбоката същност на комичното е заложена критичността. А самата критичност е двупосочна — критичност към другите и критичност към себе си. Еднакво откровено разказвах аз и за другите, и за себе си“ — изповядва Русо в своята автобиография и в тези думи можем да съзрем една важна черта на духовната характеристика не само на просветителската, но и на възрожденската епоха — духовната широта на новия човек, осъзнал своята сила и затова нелицемерно признаващ своите недостатъци. Разглеждайки въпроса за комичното в този аспект, ние се натъкваме и на определена зависимост между литературните жанрове и типа връзка „писател — сатирически адресат“. В мемоарната литература (преди всичко в автобиографиите) обект на комическата ирония формално е личността на самия автор. В публицистичната сатира писателят и сатирическият адресат не съвпадат, те са крайно противоположни, но и тук, както и в мемоарната литература естетическата фикция най-често не съществува — предмет на сатирическо изобличение са действителни, познати лица и действия. За разлика от мемоарната литература и публицистичната сатира в белетристиката корелацията „автор — сатирически адресат“ е изградена на съвсем друг принцип: единият елемент от тази връзка — авторът — формално е изключен. Неговото присъствие е шифровано в цялата творба — на първо място в отношението към онова, което се осмива, — но външно той отсъствува, в създадената художествена фикция за него няма място. Различията между тези три типа връзка обуславят в голяма степен и спецификата, своеобразието на сатиричното изображение във възрожденската мемоарна литература, сатирична публицистика и белетристика. Това своеобразие е въплътено в спецификата на литературния образ и в различните нюанси на комичното: в мемоарите то се осъществява чрез хумора и самоиронията, в публистичната сатира — главно чрез язвителната „директна“ сатира и публицистичния образ-тип, а в белетристиката — чрез богатството на всички възможни белетристични и публицистични — оттеньци на комичното, чийто носител може да бъде само художественият образ. От друга страна, както ще видим по-нататък,

и мемоарната, и публицистичната, и белетристичната сатира остават свързани— разбира се, всяка по специфичен, неповторим начин — с неотразимия публицистично-сатиричен патос на времето.

* * *

Характерно за ренесансовата душевност е осъзнаването на вековната заблуда за зависимостта на човека от тъмни, неведоми и непреодолими божествени сили. Това е един психологически феномен с огромно значение. Пребродил опипом вътрешния си мрак, човекът на Възраждането достига изведнъж до ослепителната светлина на най-простата и най-великата мисъл: всичко в този свят — и добро, и зло — е от човека и за човека, съдбите на хората са не другаде, а в „ръцете човешки“. И ако средновековният човек приемаше — поне привидно — нещастията си с примирение, тълкувайки ги като израз на божия промисъл, то човекът на новото време, дори да е служител на черквата, като Софроний Врачански, има съвсем друго мнение за тях. Не е случайно, че в автобиографията на Софроний обект на тънък присмех са тъкмо страдания и смъртни премеждия. Начинът на реагиране на страданията е важен характеризиращ белег на ренесансовата душевност. Току-що прогледналият възрожденски човек е още далеч — поне на практика — от начина на реакция на революционера, но за него е достатъчно и това, че е осъзнал причините на нещастията си. Затова той може и да си позволи да се посмее на своята страхливост, на отчаяните си опити да се спаси чрез дребни плутовски хитрости. Цялата автобиография на Софроний е изпъстрена с премеждия и страдания, в чиито описания се примесват живите тръпки на изживения страх с тънката самоирония на мъдреца, който като своя съвременник Русо умее да разказва еднакво правдиво и за другите, и за себе си. Забележително е при това, че Софроний привидно е по-склонен да осмива себе си, отколкото другите. Рядко ще се промъкнат иронични забележки за други хора, като например известната фраза за завиждащите му неграмотни попове: „Понеже то ест вещ природна: учен человек ученнаго люби, и прост простаго, и пиан пианнаго.“ Навсякъде погледът е обърнат привидно към себе си, към собствените изживявания и затова изглежда, че носител на комичното е самият автор. Това пък от своя страна определя и най-вероятния нюанс на комичното — хумора и самоиронията.

Но измамна, макар и понякога убедително подвеждаща, е илюзията, че мемоаристът—бил той Софроний, Славейков или някой друг—просто е решил да се посмее над себе си и да ни позабавлява с патилата и страховете си. За внимателния читател двуостието на неговата самоирония е очевидно и безспорно. Не подлежи на съмнение искреното желание на възрожденския мемоарист да се самонаблюдава, да се разкрие с доверие пред своя читател. Възхищава ни ренесансовата му откровеност, но все пак тя би била безплодна, ако не носеше по-дълбок социален заряд, ако си оставаше само откровеност заради самата откровеност. Възрожденският мемоарист възбужда у нас нещо повече от интерес към живота и страданията си. Той ни приобщава и към голямата си тревога за своето време чрез своята изповед, в която самоиронията в крайна сметка се превръща в ирония, в присъда не толкова над собствената човешка слабост, колкото над човешкото несъвършенство изобщо, над обусловената от него социална несправедливост. Смеейки се над себе си, възрожденският мемоарист в същност иронизира ония обществени и политически сили, които са го направили смешен. Това е може би най-своеобразният тип възрожденска сатира, присъща в най-голяма степен тъкмо на тази епоха, едно от най-важните оръжия на която е сатиричното изобличение и чието главно духовно съдържание е освобождението на личността. Едва отърсила собствените духовни окови, тази личност се превръща не само в защитник на себе си и на другите, но и в обвинител. Спецификата на сатиричния изобли-

чителен патос на възрожденската мемоарна литература е заключена тъкмо в тази своеобразна двуплановост — обект на авторовата ирония е привидно, формално самият автор, а в действителност — тъмните сили, ретроградността на времето.

Майсторски изразена и трудно уловима е тази ирония в „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Долавяме я по-скоро като подтекст, защото е зашифрована в самоиронията на драматични преживявания и ситуации, предадени сбито, лапидарно и често привидно описателно. Софроний обикновено описва случилото се с няколко думи и уж разказва все за смъртни премеждия, а винаги успява да „разтовари“ случката от естествения ужас пред реално грозящата смърт и да ѝ придаде комичен оттенък. Най-характерен и интересен в това отношение е епизодът с бесенето му. Като свещеник в Карнобатско той венчава една девойка, за която всички в околността знаят, че е харесана от местния татарски султан: възпиран от първата си жена, султанът нито се омъжва за нея, нито пък години наред ѝ дава позволение да се омъжи. Наскоро след венчавката, пътувайки по селата, поп Стойко среща за зла чест същия този султан и между тях се повежда кратък разговор: „А он мя попита: „ — Ти ли си на тия села поп?“ И аз отговорих: „Аз есм раб ваш.“ А он ме рече: „ — Ти ли венча Кованджиюва дщеря на Карнобат?“ Отговорих: „ — Аз есм человек чуждинец, наскоро приидох и не зная коя ест Кованджиюва дщеря.“ А он тои час вдигна пушка своя и удари мя сас тепеджику два путу по плящима моима. После извади пищол на мене, а аз като бях близу до него, фатих му пищолу. А он привика на человека своего: „ — Скоро даи въже да убеся того пезвенка!“[1] За читателя вече е ясно — предстои борба за спасяване на живота и надлъгване, в което татаринът ще бъде победен. Оръжието на единия е силата, а на другия — хитростта: „Аз есм раб ваш“ — извърта още с първата реплика поп Стойко с лукавата надежда хем да избегне прекия отговор, хем да поласкае господарското самолюбие на султана и да облекчи участта си. До края на епизода и на този словесен двубой между глупостта и лукавството, чиято кулминация е абсурдното заклеване на християнския свещеник в турския бог, по неповторим начин се преплитат самоирония и ирония, чувство за малоценност и чувство на превъзходство.

Двуострата самоирония и верният усет за драматичното са помогнали на Софроний да изпъстри цялата си автобиография с подобни епизоди. Пестелив в изразните си средства, обикновено той предпочита да загатне комизма с някой характерен детайл, особено когато разказва за патилата си вече като владика. За да се спаси от турци и татари, той се преоблича ту като доктор „сас зелен калпак“, ту като пашов татарин с увита с шал глава и камшик в ръка, ту като „язаджи [писар] Стоян“ с влашка качула, а веднъж почти месец се крие в един турски харем. Той избягва дългите описания, предоставяйки на читателското въображение да открие скритията, дълбокия комизъм на ситуацията. Битовите детайли само загатват, насочват към истинския, трагичния комизъм, породен от парадокса, че един епископ, за да спаси живота си, се превръща в плутовски герой в самия край на просвещенския век.

Същата едва доловима горчива самоирония се излъчва и от цялата автобиография на П. Р. Славейков. В едно време, когато за българския народ учителят е нужен повече от всичко друго, той, младият ентусиазиран даскал, скита от село на село и от град на град, преследван от гръцка злоба и чорбаджийско невежество. „Че много искаш ти — му заявяват чорбаджиите от с. Михалци. — Ний за цяло лято. . . плащаме на гуйдарю да ни пасе гуедта и па ни му даваме повек от десетя грошое, ем дя ѝ то да си гуйдар, а дя ѝ да си даскал: гуйдарю цял ден оди да се пиче пу слънциту, тича подир гуедта, дъждо гу иди поняуга, а ти жа седиш у килията на сянка, няма дъж, няма вятър. . .“[2] Бродейки по същите места, по

[1] Софроний Врачански. Избрани творения. С., 1946. с. 133.
[2] П. Р. Славейков. Съчинения, Т. III. С., БАН, 1969. с. 16.

които е протекла и мартирологията на Софроний, той преживява половин век след него подобни страдания и попада в не по-малко трагикомични ситуации. Като своя предшественик умее и да ги разказва правдиво, духовито и пестеливо, разкривайки комичното в кратък епизод или просто някакъв детайл — достатъчно е да си припомним как се укрива от търсещите го сеймени, увит от сватбарите в една рогозка в ъгъла, или как пристига в Плевен яхнал магарето и размахал ндин крак обут и един бос. . . Но и той подобно на Софроний умее да се надсмее привидно над себе си, а в крайна сметка — над една далеч не комична действителност и да превърне самоиронията в ирония, в присъда.

* * *

Всички епохи на бурни социални и политически сътресения създадоха и своя публицистична сатира като едно от най-мощните и най-ефектни идеологически оръжия в борбата със старото. Своя връх нашата възрожденска публицистична сатира достигна във фейлетоните на Христо Ботев и Любен Каравелов, поголямата част от които са обединени в известната рубрика на в. „Свобода“ и „Независимост“ „Знаеш ли ти кои сме?“, а някои Ботеви фелетони са отпечатани в неговите вестници. Въпросът за авторството на фейлетоните от „Знаеш ли ти кои сме?“ е спорен,[1] но тъй като тук ни занимава чисто теоретичен проблем, ние се абстрахираме от него.

Спецификата на публицистичната сатира е заложена преди всичко във възможността ѝ за „директно“ сатирично внушение, за най-пряко и най-бързо осъществяване на връзката „автор — сатиричен адресат“. Авторът осмива действителни лица и събития, той е „потопен“ цял в протичащото настояще и ако не напише фейлетона днес, утре може би ще бъде вече късно. Това е една от причините, поради които той създава не характер, а публицистичен тип. Другата — и по-важна — причина е, че публицистично-сатиричният тип притежава поголяма потенциална способност за пряко сатирично въздействие поради попряката си връзка с конкретни и съвременни лица и събития и по-широките възможности за сатирическа хиперболизация. Задължителните за белетристиката и мемоарната литература граници на достоверност тук са извънредно подвижни и това обуславя създаването на щедрата, причудливата художествено-публицистична образност на публицистичната сатира.

Извънредно пъстра е галерията сатирични типове, намерили място във фейлетоните на Ботев и Каравелов. До типа бездарен литератор се нарежда типът продажен журналист; до типа турски шпионин — типът чорбаджия родоотстъпник; до типа гръцки духовник — типът български калугер; до типа букурещки нотабил — типът порумънчен „патриот“ и т. н. Повечето от тези типове си имат и постоянни, характерни представители: представители на типа бездарен литератор в преценката на Ботев и Каравелов са най-често Оджаков, Пишурка, Груев, Михайловски, Стоянов; на продажния журналист — Балабанов и Найденов; на шпионина — Генович и Арнаудов; на чорбаджията родоотстъпник — Х. Иванчо Пенчович; на порумънчения „патриот“ — Ив. Касабов и др. Обект на непрекъснато и изобретателно сатирическо изобличение, тези действително съществували личности заживяват във фейлетоните преди всичко като публицистични типове, представители на определена класа или група. Разбира се, това не означава, че са превърнати в абстракции, в безжизнени марионетки, напълно лишени от свои индивидуални черти. Тяхната социална типова детерми-

---

[1] Подробен преглед на мненията по този въпрос вж. в изследването на Цв. Унджиева „Любен Каравел ов, белетрист и фейлетонист“. С., НИ, 1968. с. 105—112. Тук, както и в книгата на Ст. Таринска „Прозата на Христо Ботев“. С., НИ, 1966, са осветлени редица важни, основни проблеми на Каравеловото и Ботевото фейлетонно творчество.

нираност е само доминираща, но не и изчерпваща характеристика. В същност един от най-интересните проблеми тук е изясняването тъкмо на това съотношение индивидуален тип — социална типична група, откриването на принципите на примиряване или противопоставяне на двата подхода — художествен, „белетристичен“ и публицистичен — при създаването на фейлетонния образ-тип.

Един от обикнатите похвати при характеризирането на сатиричния образ-тип е общата, така да се каже, „родова“ характеристика на типа, изчерпваща се обикновено с иронично генерализиране на негативни качества: „Всеки един манастир изисква от своите обитатели следющите достойнства: 1) тия са длъжни да бъдат дебели, мазни, кръгли, светлолици и елеопомазаници; 2) тия трябва да преминуват мирен, спокоен и сънлив, т. е. овчи или телешки живот; 3) тия са обязани да оставят „отца своего и матер свою и да прилепятся к пенезям своим“; 4) тия не трябва да имат ни народолюбие, ни човеколюбие, ни „отцелюбие“, ни вяра, ни закон; 5) тие трябва да имат безмерно честолюбие, ситно самолюбие, лицемерие и безхарактерност“ (фейлетон № 63).[1] В други случаи по подобен начин се характеризират повече типове наведнъж (№ 41, 51, 73, 74 и др.). Понякога след подобна „родова“ характеристика авторът неочаквано се обръща с някаква реплика към определено лице, адресирайки по този начин съвсем конкретно сатиричното изобличение. Но най-резултатна в изграждането на сатиричния образ-тип е „персоналната“ сатирична характеристика. Публицистът извиква пред съда на убийствената си ирония все познати имена и смело и открито ги разобличава. Често в рамките на един фейлетон обект на сатирично изобличение последователно са няколко лица (за сюжетна рамка на фейлетон № 44 е послужила например илюзията за съдебна процедура: авторът сънува, че е облечен като кадия, и извиква един по един своите „обвиняеми“), а някои фейлетони са посветени само на едно конкретно лице. Понякога авторът изгражда сатиричния тип подробно, в други случаи само загатва някои негови черти, доставяйки доизграждането му на нашата фантазия, разчитайки, че и ние познаваме достатъчно добре този тип.

Диапазонът на изобразителните средства при създаването на сатиричния образ-тип е твърде широк: пряка, заклеймяваща характеристика и саркастична ирония, разобличаващ диалог и самоизобличителен монолог, насищане на художествения детайл с богат подтекст и алегорична иносказателност, богата гама от хиперболи, метафори и сравнения. В обрисовката на отделните личности, попадащи в характеристиката на даден тип, често се промъкват индивидуализиращи черти, нерядко художествеността, „белетристичността“ нахлува във фейлетона стихийно или преднамерено и тогава изпод перото на автора излизат т. нар. от Цв. Унджиева „белетристични“ фейлетони. Но тази прокрадваща се художественост не е в състояние да превърне сатирично-публицистичния тип в художествен характер, да издигне публицистичния герой в художествен образ. Въпреки някои точни и свежи психологически анализи, въпреки чисто белетристичната атмосфера на редица интересни моменти, въпреки находчиво уловените и нелишени от художествен подтекст детайли и Балабанов, и Х. Иванчо Пенчович, и типът букурещки нотабил, и типът развратен и алчен духовник си остават преди всичко ярки образи-типове, окрупнено очертани представители на своите социални групи, лишени от характерната за белетристиката художествена индивидуализация.

---

[1] Номерацията на фейлетоните е взета за по-голямо удобство от изданието на Ал. Бурмов — Любен Каравелов, Христо Ботев, „Знаеш ли ти кои сме?“. С., 1974.

* * *

Художествен образ, сатирически характер създава само възрожденската белетристика. Но анализирайки внимателно Каравеловите сатирични повести, ние се изкушаваме да приложим и към тях — разбира се, с още по-голяма доза условност — условно приетите за фейлетоните му определения „белетристичен“ и „публицистичен“. Както сред фейлетоните му има такива, които изцяло или с редица свои черти се приближават до белетристичния тип художествено отражение, така и неговите повести „Хаджи Ничо“, „Извънреден родолюбец“ и „Прогресист“, както и Ботевият разказ „Това ви чака“ притежават редица белези, присъщи на фейлетонния жанр. Разбира се, границите се запазват — нито фейлетонът става разказ, нито повестта или разказът — фейлетон, но този жанров синкретизъм налага своя отпечатък върху цялата творба и на първо място — върху спецификата на художествения сатиричен образ. Хаджи Ничо, отец Вартоломей, Иван Чучулигата и кир Михалаки не са вече познатите ни от фейлетоните публицистични образи-типове, в които преобладава преди всичко „родовата“ характеристика, но не са и чисто белетристични сатирични характери. Изграждането им е подчинено не само на законите на художествената илюзия, но и на редица закони, присъщи на създаването на фейлетонния сатиричен тип. Най-характерна в това отношение е повестта „Хаджи Ничо“. Една от най-упрекваните му повести — заради своята подчертана публицистичност, — тя е в същност една от най-интересно построените. Изградена е изцяло в два плана — художествен и публицистичен, — тясно преплетени и взаимно проникващи се. Сюжет в класическия смисъл почти отсъствува. Имаме чувството, че авторът разгръща един албум, в който са заснети отделни, характерни моменти от живота на неговия герой от детството до старостта му. Редица епизоди са построени подчертано белетристично — детските години, разговорите с Пахом, посещението на Маргьолица, историята на дядо Стоян и др. Но белетристично изградените моменти не са свързани помежду си чрез логиката на сюжета (както казахме, сюжет в класическия смисъл не съществува), а най-често идват да допълнят публицистично поднесената характеристика. Подобна роля играят редица белетристични епизоди и във фейлетоните, но там те са фрагментирани и не дават възможност за художествена индивидуализация. „Фейлетонни“ белетристични фрагменти има немалко и тук, но те в най-добрия случай само хвърлят допълнителна светлина върху някоя характерна черта от образа на героя, без да са в състояние да дадат по-цялостна представа за тази черта.

Създавайки белетристичния епизод в общата публицистична рамка, авторът понякога го изпъстря с публицистични разсъждения и в това редуване на изграждане и разрушаване на художествената фикция е своеобразието на тази повест. Тази особеност също ни връща към някои характерни черти на неговия „белетристичен“ фейлетон, за да се убедим и в този случай, че няма универсални жанрови похвати, че всеки жанр налага на изобразителния принцип и похват своята специфика. Подчинена във фейлетона в голяма степен на стихийността и невинаги съзнателно търсена от автора, в „Хаджи Ничо“ тази „игра“ на художествената илюзия, на естетическата фикция е подчинена на цялостния композиционен замисъл на творбата и се осъществява преднамерено и целенасочено. Каравелов е искал да създаде образ, който да насочи недвусмислено читателското внимание към прототипа (Хр. Георгиев, водач на Добродетелната дружина) и едновременно с това да не даде възможност да бъде обвинен в клевета или пресилване на фактите. Получило по този начин свобода и размах, а, от друга страна, богато подхранено от извънредно „фотогеничните“ за сатиричния обектив житейски факти, писателското въображение си осигурява великолепна възможност за изява. Ползувайки се в случая от правата на белетристичното въображение, то пре-

чупва през своята призма богатата и находчива инвенция на фейлетониста и създава един от най-интересните и самобитни образи в нашата литература, може би най-присъщ тъкмо на литературата на Възраждането — образ, достатъчно жизнено уплътнен, за да бъде повече от фейлетонен сатиричен тип, и все пак недостатъчно индивидуализиран, за да се превърне в „чист“ белетристичен характер, в пълнокръвен и неповторим художествен образ.

Любопитно е, че сам Каравелов съзнава и подчертава в самия край на повестта непълнотата, едностранчивостта на хаджи Ничовия портрет: „Ако сме описали колко годе барем някои отделни черти из животът на това животно, то добро, а ако никак не сме удовлетворили очакването на нашите читатели, то ги молиме да ни простят засега. Надеяме се след време да допълниме хаджи Ничовата история и да довършиме неговият портрет“. Това признание е извънредно ценно, защото ни улеснява в обяснението на спецификата на изграждането на тези повести и на образите на техните герои. Щом като авторът в други свои повести е създал истински художествени характери, а тук е изградил образи, чиято едностранчивост съзнава, ще рече, че е направил това преднамерено. Познавайки литературната култура на съвременната му читателска публика и несравнимо по-голямата действена сила на публицистичния сатиричен тип, или, както е в случая — на белетристично-публицистичния образ,— не е трудно да стигнем до този извод. Напълно логично е тогава, че в тези творби, на които той и Ботев възлагат наред с художествените и най-актуални идеологически задачи — същите задачи, които възлагат и на фейлетоните си, — те ще създадат такъв „модел“ на сатиричен образ, който с цената на недостигащата му художественост ще запази могъщата директно изобличителна сила на публицистичния сатиричен тип, но и ще се издигне над него, ще му придаде оная жизнена пълнота, която ще го направи още по-силен и по-действен. В онази бурна епоха, в онзи вулканичен кипеж на страсти художествената фикция, естетическата условност на чисто белетристичния образ биха усложнили и затруднили сатиричното въздействие и образите на х. Ничо или кир Михалаки са притежавали несъмнено по-голяма действена изобличителна сила, отколкото например образите на Нено и Неновица от „Мамино детенце“. Немалко значение има дори само фактът, че изобличените „герои“ са били познати на почти всички четящи съвременници и сатирическият образ веднага е насочвал съзнанието им към своя прототип.

Композицията на „Извънреден родолюбец“, „Прогресист“ и „Това ви чака“ е по-опростена в сравнение с композицията на „Хаджи Ничо“. Публицистично-художествената двуплановост се осъществява тук не чрез принципа на естетическия синкретизъм, както е в „Хаджи Ничо“, а чрез по-отчетлива диференциация и в известен смисъл вътрешно композиционно противопоставяне на двата изобразителни принципа. Обикновено публицистичната характеристика на образа предшествува художественото му изграждане, разкрива или поне загатвайки някои най-характерни негови черти. Образите на о. Вартоломей, Иван Чучулигата и кир Михалаки заживяват най-напред като обобщени образи-типове, напомнящи с някои от най-важните си черти фейлетонните образи-типове. „Това ви чака“ започва и съвсем като фейлетон: „Пари, пари, пари! — рекъл едно време Наполеон I и зяпнал беше да глътне цял свят; пари, пари, пари! — думат нашите букурещки народни базиргени и слухтят, де кой ще да умре, за да му лапнат имотецът; пари, пари, пари! — думаше наш кир Михалаки и беше — чорбаджия. Парите са ум, парите са чувства, парите са живот, парите са бог. За пари Генович е станал шпионин, Найденов мекере, а Михайловски подлец — само нашите букурещки патриоти не работят за пари в кафенето, а за да им се смеле ястието в стомахът. Но от сичките тия златни телци достоен за нашата дълбока почит и за нашето високо внимание е кир Михалаки. А неговата орисница е обща за сичките „велики“ хора, неговата съдба е по-трагическа и от Дон

Кишотовата.“ След подобна фейлетонна характеристика, подготвила и насочила читателското внимание, авторите въвеждат своите герои в няколко характерни белетристични ситуации, в които се разкриват вече набелязаните най-важни техни черти, и така абстрактният сатиричен тип на алчния чорбаджия, продажния духовник или родоотстъпник-интелигент се превръща в живия, конкретния човек кир Михалаки, отец Вартоломей или Иван Чучулигата.

Най-последователно този принцип е проведен от Ботев в „Това ви чака“. След цитираното фейлетонно въведение авторът запазва до края на разказа художествената илюзия и създава един наистина великолепен белетристичен откъс, който с основание ни кара да съжаляваме, че Ботев не ни е оставил (или може би до нас не са стигнали) повече подобни негови творби. Само с няколко белетристични щрихи той е изградил един рядък по своята релефност и художествена сила образ, при създаването на който Каравелов непременно би се изкушил (както това впрочем става при изграждането на образите на х. Ничо, Вартоломей или Иван Чучулигата) да заплющи на няколко места с публицистичния си сатиричен камшик. Каравеловите сатирични повести и разкази, за които погоре стана дума, в този смисъл са художествено много по-нехомогенни и причисляването им въпреки това към жанра на белетристиката прави излишни колебанията при квалифицирането на „Това ви чака“ като художествено произведение, като разказ. Дори не е трудно да открием, че така, както е създаден, образът на кир Михалаки се родее повече с образа на чорбаджи Нено, отколкото с хаджи Ничо.

Истински художествен, „чисто“ белетристичен сатирически характер нашата възрожденска белетристика създаде само в две произведения — Каравеловите повести „Българи от старо време“ и „Мамино детенце“. Образите на хаджи Генчо, дядо Либен и Нено чорбаджи, както и въпросът за ролята на Големовото влияние върху изграждането им са вече разглеждани в научната литература и аз ще се спра накратко само на проблема за отношението на тия творби към останалото сатирично творчество — фейлетонно и белетристично — на техния автор.

В „Хаджи Ничо“, „Извънреден родолюбец“ и „Прогресист“ установихме, че белетристичното изграждане на образа е предшествувано от повече или помалко публицистична характеристика. Най-общо казано, това композиционно разрешение е запазено и в „Българи от старо време“ и „Мамино детенце“, но публицистичността на първата, въвеждащата характеристика е много силно, а понякога и напълно туширана. Тази публицистичност се изразява по-скрито, тя е зашифрирана преди всичко в ненатрапваната директност, в едва прозирната субективност на авторовата оценка, контрастираща не така категорично на обективизма на следващото белетристично изложение. Едва представил ни своя занлъшки герой чрез известния разговор с Нищото, авторът бърза и да ни го „поопише“ със свои думи и във фейлетонен маниер: „На тоя свят съществуват голямо множество чудни и непостижими личности. Гледаш ги — няма нищо, разгръщаш ги — не видиш нищо, говориш с тях — не излазя нищо, анализираш ги — не намираш нищо, но сляпото щастие се търкаля над тях, пияната съдбина пръска между тях своите дарове и награждава ги с изобилие, а шантавите случаи им кукуригат на прага всяка заран и всяка вечер. Чудно! Един от тия щастливи или случайни херои е бил и Нено чорбаджи. За да си обясниме как тоя ограничен и слабохарактерен човек е успял да надои такова голямо количество злато и сребро, ние сме длъжни да потърсим из природата някое сравнение, защото ни един важен психологически въпрос не може да бъде решен вярно и правилно без съдействието на естествените закони.“ След находчивото сравнение на „успелия“ човек с малко речно камъче, което се е търкаляло в Тунджа от Калофер до Казанлък, без да го затрупат речният пясък и по-големите камъни, авторът про-

дължава: „Така се случило и с Нена, когото аристокрaтията наричала кир Нено, демокрaтията — Нено чорбаджи, а средните — челебията. На двайсет и петьо годишната си възраст той имал повече от сто хиляди гроша чисти пари, а в онова време, за което ви разказвам, на тая сума са завиждали даже и пловдивските бегликчии. Кой е бил баща и коя е била майка на кир Нена и имал ли е той някога баща и баба, на тия въпроси и до днес още не е отговорила казанлъшката генеология, ако казанлъчени и да имат множество бивши и съвременни писатели критици. Из преданията, които са се съхранили в любознателната глава на поп Стояна, аз можах да извлека само това, че когато Нено попинал, погледдал и изброил своите сто хиляди грошовци, то намислил да се ожени. Тук се срещаме отново с умението на Каравелов да прекъсне внезапно пряката характеристика и с няколко изречения след това да подготви и въведе — или, както е в случая, да въведе отново — белетристичния разказ, в който фейлетонно представеният герой заживява вече като пълнокръвен художествен образ.

При създаването на образите на дядо Либен и хаджи Генчо тази въвеждаща характеристика също има важна композиционна функция. С известната хаджи Генчова характеристика в същност започва и самата повест: „Хаджи Генчо е такъв един българин, какъвто се рядко ражда и на Еньовден; такъв човек ти не можеш намери ни в Ингелизко. Хаджи Генчо е твърде почтен човек, твърде добър, много учен и разумен; той всичко знае и на всичко е готов да ти отговори, защото е жива душа и пъргаво сърце. По всичко се види, че тоя човек не е напразно имал уши и очи и не е напразно гълтал просеникът! Между българите такъв един човек е чисто злато: у другите българи небосклонът е не твърде обширен и това, щото тия знаят, знаят го еднакъв смисъл, който е останал у тях от дядо и баба, а хаджи Генчо не е такъв, той обработва своето знание и ако е майка му знаяла три, то той знае цели триесет. Когато ти попиташ някой други българин за нещо, то той ще да ти каже това, щото е чул от майка си, а хаджи Генчо ще да ти разкаже за всичко подробно, като по книга.“

Характеристиката на дядо Либен се появява по-късно и подобно на чорбаджи Неновата — малко след като героят се е появил в повестта като действуващо лице и след като между него и някой друг се е състоял богат на подтекст и на комични оттенъци разговор (в случая — прословутият разговор с хаджи Генчо за вината, конете и пушките). Докато в предварителната характеристика на хаджи Генчо Каравелов ни запознава само с някои важни черти на хаджи Генчовата личност, то характеристиката на дядо Либен прилича извънредно много на чорбаджи Неновата — в нея се проследяват редица интересни и важни за цялостната характеристика на героя моменти от неговото минало: хайдушките и кърджалийските подвизи на дядо Либен, охолният му и бохемски мирен живот с ловните истории и „цигански“ увеселения и т. н.

Но предварителната характеристика на тези два образа не се изчерпва само с това. Каравелов въвежда тук и един неин вариант: той изброява най-характерните качества на своите герои, илюстрирайки всяко от тях с живо, белетристично разказан анекдот. Ето някои от тези качества: „И така, хаджи Генчо пее на певницата“, „Хаджи Генчо е учител в Копривщица“, „хаджи Генчо е добрейше същество“, „Хаджи Генчо е голям оракул“, „Хаджи Генчо обича студена водица“, „Хаджи Генча обичат всичките копривщенци“, „хаджи Генчо е голям економ“, „Хаджи Генчо има яка воля и твърд характер“, „хаджи Генчо обича да доказва фактически“, „Хаджи Генчо обича да гради къщи и всякакви кочеци и сенници“, „Хаджи Генчо не обича циганите. . .“, „Дядо Либен не обича да разказва за своите млади години. . .“, „Дядо Либен обича Ивана, както обикновено големите хора обичат своите кученца или котураци. . .“, „Дядо Либен не може нито да види ситните търговци, които разносват едно-друго по селото“, „Освен това дядо Либен не обича врачките, магьосниците и хекимите“ и пр.

Белетристичните анекдоти са не просто илюстрация на всяко от тези качества. Те представляват десетина извънредно живи и свежи белетристични фрагменти, всеки от които е един малък сюжет, един малък разказ в големия разказ, една ярка багра в щедрото комично многоцветие на повестта. Достатъчно е да си припомним само, че сред тях са великолепната, неповторима картина на хаджи Генчовото училище, епизодите с бъклицата и кайсийките, с поп Ерчо и хаджи Генчовото магаре, с хаджи Генчовия цедилник и белите му гащи, с желаещия да се покръсти циганин и „една из пуническите войни“ между Петко Ослеков и Гуджо, с дядо Либеновата изповед пред поп Генчо, с приготвената за воденичаря ракийка и с търговците и хекимите измамници. . . Привидно наредени без някаква връзка помежду си (особено при характеристиката на хаджи Генчо), тези неповторими фрагменти са не само едни от най-силно заредените с неподправен комизъм моменти в повестта, но и по великолепен начин разкриват някои от най-характерните и най-важните черти на главните герои. В краен резултат от тези художествени отломъци в съзнанието на читателя се оформят контурите на един ярък и неповторим образ, който се разгръща и изявява истински едва в назряващия драматичен художествен конфликт, но навлиза в този конфликт с релефно очертани, неповторимо свои, индивидуални особености. Така в тази творба един познат ни от „публицистичните“ повести на Каравелов фейлетонен похват — предварителната, въвеждащата характеристика — се превръща в художествен, белетристичен изобразителен принцип, чиято формално публицистична иманентност го издига в типично възрожденски естетически принцип. Формулирано диалектически, старата форма се е изпълнила с ново съдържание, което обаче променя полярно и самата форма: публицистичното, крайно субективизирано изброяване на факти, които трябва да говорят сами за себе си, се е заменило с художествена защита на тези факти, с превръщането им в една нова, художествена действителност, изградена по законите на „чистата“ белетристика, но и дълбоко, иманентно свързана с великия сатирично-публицистичен патос на времето.

В същност това е и най-характерната особеност на художественото осъществяване на комичното в нашата възрожденска проза: въпреки спецификата на изграждането на образа, носител на комичното, и публицистиката, и белетристиката, и мемоарната литература, изпълнявайки своята историческа задача на важно идейно-художествено оръжие, съхраняват и по свой начин естетически въплъщават мощния, неотразимия публицистично-сатиричен патос на епохата.

РЕТОРИЧЕСКАТА ПРОЗА ПРЕЗ СРЕДНОВЕКОВИЕТО

Родове, особености, обща характеристика

Донка Петканова-Тотева

Старобългарската литература е съставена от пет основни дяла — ораторска проза, белетристика, агиография, която стои между белетристиката и реториката, историческа литература и поезия. От тези дялове най-добре развита е реторическата проза. Създавана от талантливи и образовани български писатели, тя заслужава пълно и всестранно изследване както по съдържание, така и в жанрово и стилистическо отношение.

Византия наследява високоразвитата теория за ораторското изкуство на древната и елинистичната епоха. Тя приема от стария свят основните теоретически постановки, понятия и правила, разбиранията за реторическия стил. През II в. от н. е. Хермоген написва няколко ръководства по реторика, между които най-известното е „За идеите“. В него намират място схващанията на Платон, Аристотел и други древногръцки мислители и реторици. През III—IV в. Афтоний пише друго съчинение — „Прогимназми“, обединяващо също основните теоретически схващания на античните автори. Тези две книги стават основни учебници по реторика във византийските училища и според думите на К. Крумбахер техните предписания се предават и обясняват „в течение на цялото средновековие в една безкрайна верига от трактати и наръчници“[1]. През XIII в. Йосиф Ракендит, ценен от съвременниците си като философ и учен, написва „Реторика“, в която съкратено излага основните положения на Хермоген, добавя нови глави за епистолярната литература, за ямбическата поезия и заключителна част — как трябва да се чете реториката. При всички обяснения той сочи образци за подражание, които ще улеснят практическото овладяване на реторическото литературно изкуство. Наред с античните автори, като Либаний, Исократ, Плутарх и др., той препоръчва и видни християнски писатели — Йоан Богослов, Григорий Нисски, Михаил Псел. Очевидно реторическата проза от християнската епоха се счита като продължение на най-добрите традиции на литературната реторика от древността. В училищата на Византия тя се преподава като теоретическа наука за едно изпробвано живо изкуство, чиито основи трябва да се овладеят и да се прилагат във византийската литература. Това е необходим етап от литературното образование[2] през средновековието, преминат от редица писатели, които са се учили как да подбират и композират материала, как да украсяват речта и да я правят убедителна и ефектна.

---

[1] K. Krumbacher. Geschichte der byzantinischen Literatur. München, 1891. c. 184.

[2] В своята автобиография Никифор Влемид (1197—1282) пише: „След граматиката аз преминах към поемите на Омир и други поети, към Афтониевите прогимназми и към „Реторика“ на Хермоген“ (Памятники византийской литературы IX—XVI веков. М., 1969, с. 325).

Красноречието през средновековието се е ценяло високо. То е колкото талант, толкова и придобито качество, постигнато чрез продължителна школовка и множество упражнения. Затова с проблемите на реториката са се занимавали не само „учебникари“, но и значителни писатели (например М. Псел и др.). Трудовете по реторика, разпространявани през средновековието, обобщават литературните схващания на времето, внушават нормите и правилата, по които са създавани и трябва да се създават реторическите творби. Ето защо са твърде важни за изследването на византийската литература и на всички онези литератури, които се намират под нейно въздействие — българска, руска, сръбска, румънска. Редица теоретически постановки могат да помогнат за правилното разбиране и вярната оценка на старобългарските реторически произведения.

Византийската литература изобилствува с творби на ораторската проза, които са добро доказателство за отлично усвоени и приложени в нови форми антични реторически традиции. Първите ярки примери в това отношение са „отците на църквата“ — Василий Велики, Йоан Златоуст и особено Григорий Богослов, който от Ракендит се сочи като блестящ образец, а Михаил Псел го нарича „нашата муза на богословието, сладостна лира“.

Реторическата проза през християнската епоха възниква на основата на съвсем нов мироглед и има ново съдържание. Като се опира на утвърдени литературни (композиционни, стилни, езикови) предписания, тя в същото време има за предмет нови герои и нови теми. Нейното съдържание до известна степен се стеснява, защото персонажът и тематиката се определят главно от задачите на църквата и са подчинени на християнското учение. Реторическите творби се свързват предимно с живота на църквата и се произнасят обикновено в църковната сграда по време на богослужението, на църковните събори, на манастирски събрания, на мирски тържества, ръководени от църквата (кръщение, коронясване, погребение, молебени). Дори когато се възхваляват светски лица и се води полемика с културни дейци (не еретици), нещата се свързват с волята божия, с християнския нравствен идеал и с догмите на религията, които ограничават или изхвърлят някои теми от литературата. С ограничаването на тематичното разнообразие и с подчиняването на творбите на християнската философия се стеснява и емоционалното съдържание на ораторската проза, а също така се изменят и нейните функции. Така по отношение на тематично, идейно и емоционално съдържание реторическата проза през средновековието придобива нови черти, като си служи с изпитаните реторически композиционни норми и стилно-езикови фигури.

Сред славяните, по-специално сред българите, реторическото изкуство е добре познато. Редица български културни дейци се срещат с него във византийските школи. Известно е, че веднага след покръстването Борис изпраща няколко младежи в Цариград, където те трябва да усвоят християнската философия и да се запознаят с византийската образованост. Константин-Кирил и княз Симеон се учат в Магнаурската школа, където реториката се изучава наред с Омир и граматиката (в тривиума). Навярно в Цариград получава образованието си и Йоан Екзарх. Сближени с византийската култура са и всички наши писатели и преводачи, които посещават цариградските и атонските манастири — Климент Охридски, Евтимий Търновски, Киприан, Григорий Цамблак. Освен с теорията на реториката най-добрите ни писатели и преводачи се запознават в оригинал и в превод и с най-съвършените образци на християнската реторическа проза. Преведените през IX—X в. творби на Йоан Златоуст, Атанасий Александрийски, Йоан Дамаскин, Прокл Константинополски и др. показват на практика как трябва да се пише. В българската книжнина се появяват в превод и литературно-теоретически трудове, които говорят не само за интереса на отделни образовани личности към теорията на художественото слово, но преследват литературно-

познавателна и литературно-практическа цел. Имам пред вид статията на Г. Хировоск „За поетическите фигури“, поместена в един от Симеоновите сборници. Интересът към теоретическите трудове се появява наред с първите творчески успехи и това е напълно закономерно явление.

За литературната реторика се говори в един кратък текст в сборник със слова на Григорий Богослов от XVI в. (№4/4 (1), притежание на Рилския манастир).[1] Пред седмото слово се съобщават основните дялове на реторическата реч и се пояснят термините. Това е съкратено изложение на някои основни положения на теорията за реторическата литература. Поставено е от по-късен тълкувател на Григорий Богослов във връзка с опита да се определи родът на словото, тъй като за него били изразени различни мнения. На южнославянския преводач този пасаж е направил впечатление; като познава ораторското изкуство, той намира за нужно да поясни на читателя думата ритор, за която има съответен славянски термин. На полето встрани отбелязва: „**рнторъ же глаголетъ се по нашемъ езыкѣ рѣчеточьць, за еже много разѣмѣваетъ писати и глаголати**“.

В текста „**вьсако рнторско слово**“ се дели на „**съвѣтноие и прѣпирателноие и тръжьствьноие**“[2]. На такива три дяла се групира публичната реч и в трудовете на Хермоген и Ракендит, съдържащи от своя страна делението на речите от Аристотел на три рода. Това устойчиво схващане за основните родове на реторическото слово ни дава ключа за установяване на основните дялове на старобългарската ораторска проза.

В античността, като се разделят речите на три рода, се изхожда предимно от съдебната практика. Под термина „*τὸ δικανικὸν γένος*“ (съдебен род) се разбира съдебна реч върху едно фактическо положение на нещата, държана пред свиканите за делото съдии. Речта може да бъде обвинителна, защитна или смесена, състояща се от обвинение и защита. Под термина „*τὸ συμβουλευτικὸν γένος*“ (наставителен, съветен род) се разбира политическа реч, произнасяна пред свиканото за решително мнение или съвещание Народно събрание; в нея се препоръчва едно бъдещо действие и се дават съвети как да се постъпва занапред. Под термина „*τὸ ἐπιδεικτικὸν γένος* “ (показен, тържествен род) се има пред вид реч, държана пред празнично събрание за възхвала на личност, мит, град, професия.[3]

През християнската епоха повечето от функциите на Народното събрание биват иззети от църквата, наречена със същата дума (*ἐκκλησία*), с която то е назовавано в миналото. В църква стават църковните събори, които не са нищо повече от съдебни процеси (когато се касае за изобличение на еретици), където присъствуват и вземат участие духовни и мирски лица, представители на църковната и светската власт. В църква се устройват тържествените събрания за чествуване на заслужили личности; освен това църквата поема функциите на възпитанието на народа и отчасти на неговото образование. В течение на времето тя става водеща в духовния живот и в някои периоди по значение се поставя и над държавната власт. За всички задачи, които църквата поема, е необходима съответна литература, при това литература, способна да изпълни блестящо своето предназначение. Тя трябва да се отличава със съвършенство на словото в не по-малка степен, отколкото езическата ораторска проза. Оформя се християнска художествена литература, която естествено се явява като подражание на

---

[1] Друг препис от началото на XV в. е описан от А. И. Яцимирский. Славянские и русские рукописи румынских библиотек. — Сборник ОРЯС, т. LXXIX, 1905, с. 725—726; пази се в Рум. академия, Яц. 75, нов № 142.

[2] Вж. текста у Е. Спространов. Опис на ръкописите в Рилския манастир. С., 1902, с. 84, и у Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. С., 1967, ч. II. с. 92.

[3] Heinrich Lausberg. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960. S. 54—55.

елинската реторика и в същото време като нейно продължение. Основното деление на реторическите творби се запазва и през средновековието, като в трите рода се вместват близки по цели, но различни по съдържание творби и непознати през античността жанрови форми.

В посочения теоретико-обяснителен текст се казва, че „**сѣвѣтное**“ риторско слово учи човека да разпознава доброто от злото. Тъй като проблемът за доброто и злото има различни аспекти и през вековете може да бъде различно третиран, очевидно е, че даващата наставления византийска (респ. старобългарска) реторическа проза ще се свърже с християнския идеал за поведение на човека в църква, в манастира, в дома и обществото. В такъв случай главната задача на творбите от този род ще бъде да обясняват на слушателите понятия, догми, да извличат поука от различни текстове, да съветват хората как да постъпват при различни случаи, какви изобщо трябва да бъдат, за да отговарят на идеала за съвършенство, да създават навици. Ясно е, че в дяла „**сѣвѣтное ритορско слово**“ през средновековието трябва да включим учителната литература. Ако в този дял се опитаме да вместим познати ни в старобългарската книжнина творби, тук ще причислим тълковната беседа, поучителното слово и нравоучителната беседа. По съдържание видовете творби могат да бъдат най-различни. Например нравоучителната беседа, ако разяснява катехизиса на християнството и във връзка с него дава наставления, ще бъде катехизическа; ако разкрива идеалите на монашеството и обяснява кои са монашеските добродетели и пороци, ще бъде аскетическа. Поучителното слово, ако има за предмет християнската догматика, ще бъде догматическо; ако разкрива момент от църковната история, за да извлече чрез нея религиозно-нравствена поука, ще бъде църковно-историческо.[1]

В българската литература тълковната беседа намираме у Климент Охридски и най-вече в „Учително евангелие“ на Константин Преславски като преводно и отчасти оригинално дело. Поучителни слова у нас създава Климент, а нравоучителната беседа се представя главно в преводни творби.

Терминът „**прѣпирателное**“ риторско слово, което отговаря на античния „съдебен род“, в нашия текст се обяснява така: „**прѣпирателное же, еже претн се съ нѣкымъ**“. Очевидно тук главната задача е спорът, който има за цел да наложи становището на автора. Този спор се води „с някого“, т. е. с реално съществуващ противник, а няма философско-абстрактен характер. В такъв случай тук трябва да се включи полемическата литература с всичките ѝ форми. През средновековието по образец на античните съдебни речи тя е представена с изобличителната беседа (своеобразно съответствие на обвинителната реч), със защитното слово и с апологето-полемическата беседа (обвинително-защитна или защитно-обвинителна в зависимост от изходния пункт).

В старобългарската литература този дял на реторическата проза е добре развит. Защитна реч представлява творбата на Константин-Кирил против триезичниците (позната ни в откъси) и „За буквите“ от Черноризец Храбър. Апологето-полемическа беседа е творбата на презвитер Козма против богомилите в своята първа част, в която се полемизира с еретиците с цел да се отрече тяхното учение и се защити официалното. Апологето-полемически беседи против езичници, хазари и евреи пише и Константин-Кирил. Те са предизвикани от „хулите“, отправени към християнската вяра, и се явяват като защита на нейната правота и отрицание на другите вери. За съжаление тези беседи не са запазени изцяло в славянската книжнина, при все че на времето са преведени от Методий от гръцки на славянски език. В България се превеждат и голям брой гръцки полемически

---

[1] За делението на проповедите по съдържание вж. у Т. п. Тодоров. Омилетика. Т. I, ч. 1. С., 1956. с. 170 сл.

творби, например словата против арианите на Атанасий Александрийски, полемиките на Григорий Палама с Варлаам, творби, насочени против „латините". Изобличителната беседа в нашата литература е представена с втората част от творбата на Козма — поучение от божествените книги. Към поучението се минава от критиката на пороците, която е главната задача на писателя. По-късно като изобличително-поучителна беседа се оформя творбата на Йосиф Хилендарски за четенето на книгите и някои слова на Йосиф Брадати, но те не са изцяло оригинални.

Повечето от полемическите творби биват написани по повод на предстояща дискусия в прекия смисъл на думата или се раждат в тази дискусия, в един действителен сблъсък между противниците, а сетне биват литературно дооформени и влизат в сборници, за да служат и на други духовници — оратори. Произнасяни първоначално от самия писател на събор или на църковно събрание, творбите след това заживяват литературен живот като образци и готов материал за евентуални нови дискусии. Така Константин-Кирил произнася беседите си по време на диспутите в Хазария и на събора във Венеция, а после ги завещава в писмена форма на поколенията. Атанасий Александрийски пише своите слова против арианите по повод на съборите, които изобличават еретиците и отхвърлят тяхното учение като неправилно.

Понякога полемическите творби се създават и без да се е състояла пряка словесна дискусия, където противниците застават един срещу друг. Полемиката се води само на литературното поле. Такива са почти всички нраво-изобличителни беседи, които не са отправени към врагове, а към тръгнали по неверен път членове на класата, към която принадлежи и писателят. За Козма и Храбър също не е доказано, че са създали своите творби по повод на състоял се църковен събор, което впрочем е твърде вероятно. Но независимо от това, дали произведенията са свързани с практиката или имат литературен характер, те винаги се създават във форма на конкретно отражение на съвременното състояние на мислите и постъпките. Това, за което говори писателят, не става в миналото, нито ще се случи в бъдещето, а е настояще и решението му не търпи отлагане. Обикновено авторът заема позата на оратор, който вижда пред себе си обекта на своята критика и се обръща пряко към него. Живата беседа и съдебната практика подсказват литературната форма на полемическата творба. „За буквите" на Храбър и „Беседа против богомилите" на Козма са написани така, както биха могли и да се произнасят и се превръщат в ръководство по полемика, предлагащо схема и аргументация, които биха могли да се използуват при различни случаи.

Противникът в полемическата творба може да бъде активен, нападателен враг, който подхвърля на съмнение официалното християнско учение, отправя ударите си срещу властта, отрича известни идеи или културни постижения. Тогава полемиката е остра, непримирима, тя цели да отрече становището на противника. При други случаи противникът е пасивен, по начало той не е враг, но с поведението си уврежда престижа на властта (светска или духовна), нарушава приетия обществен, монашески или личен морал и разлага обществото — покварява себеподобните си или става причина за размножаване на ересите. Критиката в този случай е притъпена, има доброжелателен смисъл: тя цели не да отрече, а да поправи, да помогне на тръгналите по неправилния път.

В защитните и апологето-полемическите творби поради активността на противника и изостреността на спора в живота противниковата страна ясно се отразява — привеждат се нейни възражения, аргументи, тя действува. Проповедник и противник се оформят като две главни действуващи страни, налице са две концепции, два идеала. Така е у Козма, у Храбър, у Палама и у други автори. В изобличителните беседи противникът обикновено е мълчалив слушател, а не действуваща страна с ясно изразени идеи и цели. Тук полемиката е скрита, вътрешна,

тя съществува повече като подтекст и се води между принципите на християнската нравственост и нейните отклонения. Писателят се стреми да покаже как неправилно се постъпва и как правилно трябва да се постъпи.

Терминът „трьжьствьноѥ“ реторическо слово се обяснява по следния начин: „трьжьствьноѥ же, еже оукрашатн и празноватн и трьжьствоватн“. Тук главната задача е да се възхвалява, да се тържествува по някакъв повод, а целта е да се постигне празнично настроение и наслада за душата. Естествено в този дял се включва тържествената ораторска проза. В термина се влага същото общо съдържание, както и през античността, но конкретното съдържание на творбите се променя. Тъй като църквата поема задачата да възвеличава, лицата, които се възхваляват, са преди всичко християнски светци. Събитията, които започват да се празнуват, също се ограничават предимно в църковния календар — възхваляват се главно библейски събития, свързани с установени празници. Така в тържествената реторическа проза значително място заема похвалното слово за светец и празничното слово за събитие.

Първостепенната роля на църковната практика за формирането на видовете тържествени ораторски творби не изключва през средновековието сътворяването и битуването на светската похвала, посветена на неканонизирани личности. Тя е свързана най-често с царската особа и нейните роднини, което в последна сметка пак зависи от религията, тъй като според нея царят е осветен от бога. Светските похвали обикновено съчетават в себе си чертите на религиозните с античните възхвали и в повечето случаи имат място в някакъв ритуал. Отделни творби обаче са написани не за да се произнасят, а са предназначени за четене. Макар и да имат литературен характер, а не пряка практическа функция, те са издържани в предписанията на публичната реч. Създадени са така, като че ли ще бъдат произнасяни — с приповдигнат празничен тон, с обръщения към чествуваното лице и към присъствуващите на тържеството.

Похвалното слово в българската литература е широко застъпено чрез творчеството на Климент. По-късно прекрасни похвали пишат Евтимий Търновски, Григорий Цамблак и Йоасаф Бдински. През периода на турското владичество старобългарската величална традиция се завършва от Димитър Кантакузин и софийските книжовници. Празничното слово в нашата литература е предимно преводно, но има и своите ярки представители в лицето на Климент Охридски и Йоан Екзарх. Единствената запазена българска светска похвала е за Иван Александър, поставена като предговор към Софийския песнивец от 1337 г. По форма и съдържание тя принадлежи към панегиричната литература, предназначена за възхвала на царското семейство. Ако и написана по повод на поръчка на книга, тя излиза от рамките на стереотипните приписки-предисловия и съдържа всичките черти на една литературно оформена творба на тържествената реторическа проза.

Във византийската литература са известни и други видове на светската тържествена реторика, например — похвала на царя по случай коронясване, приветствие по случай раждане на престолонаследник, похвала на град (на Никея и Константинопол от Теодор Метохит) и др. Подобни творби в нашата литература не са познати, макар че не е изключено да са създавани.

Особено място в тържествената ораторска проза се пада на надгробното слово, което съдържа два основни момента — похвала и плач. Произнасяни на погребения или помени, тези слова в повечето случаи възхваляват личности, които не са светци, затова образите им са по-земни. Често явление е писателите да посвещават надгробни речи на свои близки роднини и приятели и да изразяват личните си вълнения. Известни са надгробните слова на Григорий Богослов за брат му Кесарий и за сестра му Горгония, надгробните речи на Теодор Студит

за майка му и за учителя му игумена Платон, словата на Теодор Метохит за Михаил IX Палеолог и за Ирина Палеолог и др. В българската литература е известно само едно надгробно слова — за Киприан от Григорий Цамблак.

Термините „**съвѣтное, прѣпирателное и тръжьствьное**“ риторско слово очевидно са обобщителни. Те обозначават основните дялове на реторическата проза през средновековието, включващи произведения с общи задачи и цел. В границите на трите основни дяла, както видяхме, се изработват по няколко форми, които от своя страна са своеобразни в зависимост от темата, от позицията на автора, от характера на случая. Например похвалното слово за светец и надгробното слово поставяме в рода на тържествената регорическа проза, защото се произнасят по случай тържество и се свързват с общия елемент възхвала на личност. Разгледани конкретно обаче, тези творби се отличават твърде много една от друга. В похвалното слово има много патос и външна тържественост, а в надгробното слово има повече задушевност и интимност. В похвалното слово изпъква на преден план отношението на множеството, всеобщото признание, а надгробното слово съдържа голяма доза автобиографизъм и лично отношение. В похвалното слово господствуват идеализацията и шаблонът; в надгробното слово значително място се пада на правдивостта (това не означава, че идеализацията изобщо липсва) и на конкретното изображение на жизнените факти, и на реалната личност. Това е така, защото похвалното слово има за предмет светец, който принадлежи вече на църквата, а не на познатите и близките си. Светецът е недостижим за обикновените хора, вечен, влязъл е в допир с „неизказаната светлина“. А надгробните слова са посветени в повечето случаи на неканонизирани личности, които авторите лично познават и които имат ясно очертано място във времето си и в паметта на хората. Най-сетне в похвалите няма място за тъга и скръб, те са изпълнени с радостно чувство, с ликуване; с подвизите си героят остава вечно жив и се чествува като вечно жив. Ако пък се възхвалява жив човек, той обикновено се величае, след като е постигнал голяма земна слава и власт, която го издига над обикновените люде. В надгробното слово има специфичен момент плач и утешение, защото то е извикано на живот по повод на физическа смърт, която е близка и още осезаема; чувството за загубата и търсенето на утешението са първите вълнения, които овладяват проповедник и публика.

При разгледаните дялове на реторическата проза стилът се определя не от аудиторията (макар че и тя има значение), а главно от задачата, целта и предмета на творбата. За поучителните слова на Климент Охридски обикновено се твърди, че са предназначени за необразовани слушатели, затова имат прост стил, а похвалните слова са написани за избрана публика, затова имат богат език и украсен стил. При паралели между Йоан Екзарх и Константин Преславски се получава нещо подобно — беседите на Константин Преславски били достъпни, защото били написани за широк кръг слушатели, а словата на Йоан са с по-висок стил и с по-сложна мисъл, защото били отправени към просветена публика. Такъв тип разсъждения са неточни. Несъмнено за всеки проповедник слушателите играят някаква роля, върху стила му оказва влияние и степента на собственото му образование, но решаващото при избора на стила е нещо друго. Трябва да се има пред вид, че в църква в делнични и празнични дни отиват всякакви хора, и богати и бедни, и учени и прости, тук винаги публиката е пъстра. Ораторът говори на всички, той не дели публиката. Климент, както и други писатели не създават творбите си само за своята лична практика и за своето време, а изобщо за църковната служба. Те ги завещават на църквата, за да се произнасят от редица оратори в продължение на много години в градски и в селски църкви. Те имат съзнанието, че работят и за поколенията, като оставят образци, които ще се използуват в една устойчива практика. Очевидно е, че особеностите на стила на различните

слова не се определят от състава на аудиторията, а от други причини — именно от задачите, целите и предмета на творбата. До такъв извод ни довеждат не само логиката и наблюдението над литературните факти, но и изказванията на теоретиците-реторици. В главата „За това, което е уместно за ритората“ Йосиф Ракендит пише: „Уместен ритората наричат онзи стил, който съответствува на предмета на речта.“ Дават се примери. Ако се описва ливада, трябва да се използува цветист и плавен слог; ако се описва настъпването на война, речта трябва да бъде „по-бърза, фигурите в нея трябва да зашеметяват, да дават представа за съперничеството между борещите се страни“. Съветът е — навсякъде, в различните видове речи да се стремим към уместното.

В учебниците през средновековието стилът се дели на пищен, прост (или чист) и смесен. От примерите, които дава Йосиф Ракендит, проличава, че се има пред вид стилът в тесния смисъл на думата. Ясната и кратка фраза е белег за прост стил. Дългата, претрупана с украшения фраза е белег за пищен стил. Ракендит цени високо простия стил и сочи за образец от античните писатели Либаний, Исократ и други, а от християнските автори Григорий Богослов, Йоан Златоуст. Като образци за пищен стил се посочват Филон, Филострат и се отбелязва, че по времето на писателя (XIII в.) той е в настъпление. За пример на смесен стил се показва Плутарх, а от християнските автори — Прокопий Кесарийски и Михаил Псел, който се обявява за изкусен „във всяка реч“.

Като се има пред вид всичко това, стилът на българските писатели-реторици и на различните родове творби трябва да се обяснява и оценява според предмета и задачата им, от една страна, и с оглед на литературното развитие във Византия, от друга. Въпреки че петият вселенски събор (555 г.) препоръчва на писателите да следват „избраните отци“, поради което започва всеобщо подражание на отците,[1] водещо до шаблонизиране на мисли и изрази, през различните епохи под въздействието на причини от разнообразен характер се забелязва един предпочитан стил, който характеризира реторическата литература на времето.

У нас учителната литература, в частност поученията на Климент и тълковните беседи на Константин Преславски, имат „чист“ стил, защото за този вид творби такъв стил е „уместен“. Учителната ораторска проза има за задача всекидневно да разяснява и да възпитава. Това, което тя изнася, всеки трябва не само да разбере, но и да запомни. Изказаните идеи и поуки трябва да се превърнат в познание и в принципи на поведение. Творбите изискват ясен стил, за да бъдат леко възприети и изпълнят своето предназначение. Украсеният, високопарен стил в случая би затруднил разбирането и би влязъл в конфликт с предмета, който засяга азбучните истини на религията и проблемите на всекидневието. Ето защо в учителната литература с най-разнообразно съдържание (догматическо, историческо, аскетическо, практическо и т. н.) и с различна слушателска публика (миряни и монаси) липсва словесно разточителство, мисълта е изразена в ясни кратки изречения. Тази литература е отправена към разума и съвестта на човека. Тук алтернативата е полезно — вредно; трябва да се разбере кое е вредното и кое полезното и да се постъпва според изискванията на полезното, тъй както го схваща средновековието. Талантът и умението на проповедника в случая се проявява в простотата и чистотата на стила и мисълта. Във връзка с всичко това тук няма обилие на литературни украшения. От поетическите средства се предпочитат: сентенцията; разширеното сравнение, с което често се постига психологически паралелизъм и идеите се разясняват образно и достъпно; обикновеното кратко сравнение и понякога метафората.

Полемическата литература има за цел да обори някакво твърдение, да изобличи безнравствена постъпка или ерес, да отхвърли нападки и защити идея

---

[1] Т. п. Тодоров. Омилетика. Т. II, С., 1959. с. 3.

или завоевание. Дали обвиняват, защищават или вършат и двете неща едновременно, полемическите творби винаги съдържат елемента на критиката, защото са свързани с актуални и важни явления. Миналото не се нуждае от критика, то си е извоювало място в историята, затова само се припомня или слави; бъдещето още не може да се критикува, за него се дават съвети; на критика се подлага главно настоящето.

За целите на защитата или обвинението на писателите-полемисти е нужна много солидна аргументация. Затова тя заема важно място в изложението на творбите. Авторите черпят доказателства от много извори — от живота, от историята, от Светото писание, служат си със силата на умозаключението. Полемическата литература се насочва към ума и логиката на слушателя и читателя, призвана е да докаже кое е истинното и кое невярното и несправедливото. Алтернативата в нея е правилно—неправилно. От позицията, на която застава, авторът трябва да утвърди правилното и да отхвърли неправилното, като в правотата си убеди противниците и страничните слушатели, които биха могли да бъдат поведени по неверни и пагубни пътища. Задачите на полемическите творби изискват следователно също така прост, ясен стил, а понякога и смесен — особено там, където на преден план изпъква защитата, в която може да има панегиричен елемент. Предметът и задачите на творбите налагат строгост на фразата и логичност. От стилно-поетическите средства тук най-често се срещат конкретните положителни сравнения, обикновено взети от ежедневието; алегорията, употребявана в притча — иносказателен разказ и в притча-пословица; логическата сентенция, антитезата, иронията. Те са привлечени не за целите на изображението, а преди всичко за целите на доказването. Тук епитетите, символите, олицетворението са рядкост.

Поради това, че полемическата литература отразява съвременни спорове и отрицателни явления, свързани с живота на държавата и църквата и с установените понятия за морал, и поради това, че предварително поставената задача (изобличение или защита) изисква многостранна аргументация, полемическите творби се явяват достоверни и изключително важни исторически източници. Тук няма хиперболизация от рода на тази в тържествената реторическа проза, няма екстазни емоционални изблици, не се губи чувството за реалност. Това, разбира се, не означава, че полемическите творби са сухи, безстрастни хроники или морализаторски речи. Преди всичко авторът винаги взема страна като съдник или като защитник. Той не хроникира явленията, а се намесва в тях. Веднъж личат неговият гняв и омраза, друг път — неговата загриженост и човешка топлота (Козма). Той изразява патриотична гордост (Храбър), удивлява се от нападките и подиграва „безумието“ или незнанието на противника (Константин-Кирил, Храбър, Козма). В стремежа към победа е очевидно неговото субективно отношение. Авторът-полемист използува всички средства, за да доведе своите идеи докрай. В името на победата и на въздействието на творбата върху съвременниците полемистът не дава обективистично доводите на противника. Той ги третира емоционално, обяснява ги от свое гледище и търси слабите им страни. Това се диктува от нуждите на времето, от обществената позиция на автора и от неговите чувства и убеждения.

Тържествената ораторска проза веднага прави впечатление с богатия си език, със сложната си и многословна фраза, с обилието на стилно-изобразителни средства, които придават ярка образност на стила. През IX—X в. това се отнася за Климент Охридски и за Йоан Екзарх. В още по-голяма степен пищността на стила е характерна за писателите от Търновската книжовна школа. Така е, защото творбите имат за цел да създадат празнично настроение, тяхната задача е да възхвалят максимално героя или събитието, да изтъкнат огромното му значение. Затова тук красноречието намира своя най-блестящ израз. Яснотата и логиката

-а мисълта и тук са нужни, но най-важни са чувствата, които трябва да се внушат, и атмосферата, която трябва да се създаде. Слушателят може да не разбере всяка фраза, но ако се проникне от преклонение пред чествувания герой, ако почувствува величието на празника и изпадне във възторг или умиление, целта на словото е постигната. Тържествената ораторска проза, и най-вече похвалите и надгробните слова, трябва да „трогват душите“, да изведат човека от делничността и да го въведат в един непорочен, идеален свят на добродетелта и на вечните проблеми за подвига и порока, за живота и смъртта. Тук алтернативата е красиво—грозно. Авторите имат за предмет красотата — душевна при всички светци, а при светските герои душевна и външна. Творбите на тържествената реторическа проза са отправени към емоциите на слушателя, те действуват на неговото сърце.

Предметът на възхвалата в тържествената ораторска проза, задачите на словата и времето, когато се произнасят — веднъж годишно или веднъж на няколко години — изискват по-необикновени и ярки изрази. За силни чувства и за големи личности не може да се говори с прости думи. Тържествената ораторска проза е показна, затова творбите ѝ имат богат език и украсен стил. Тук поетическите средства служат на изображението, което засяга предимно духовния лик на героя и дава представа за значението му. Поетическите средства изразяват оценки, внушават чувства и изграждат представи, затова се употребяват в изобилие. Епитетите се леят щедро, често по няколко в изречение. Те обикновено са сложни (златозарен, боговдъхновен, ангелозрачен и т. н.). Характерни са метафорите, символите, съпоставките с библейски личности (изрази като „втори Аврам“, „втори Александър“, „нов апостол“ тук са типични) и сравнението със забележителни неща, от които чествуваният герой е по-ярък и по-значителен. Светецът грее повече от слънцето, по-твърд е от елмаз, красноречието му е по-обилно от водите на Нил. Обикнати са сравненията, взети от природата, даващи представа за блясъка и изключителността на героя. В похвалите на всички времена се среща сравнението със светлината — лъчи, звезди, слънце, светкавица; използуват се често за сравнение и орелът, медоносната лоза, гръмогласната тръба, сладкопойният славей, благоуханната лилия. Героите са силно идеализирани. На идеализацията служат освен споменатите художествени средства още антитезата и хиперболата, която се среща без оглед на реалната значимост на героите. Панегиристът губи логическата мярка, всеки възхваляван герой е по-голям от всички. Като празнична реч тържествената ораторска проза има и ясно изразена музикална страна. В нея се използуват елементите на църковната песен; тук са в стихията си най-различни речеви ефекти — анафората, елипсата, повторението на думи с еднакви корени и други фигури на речта.

Между трите реторически рода естествено не може да се прокара строга граница. В учителната литература може да има изобличителен и полемичен елемент. В полемическата литература може да се срещне поучителен (особено в нраво-изобличителната беседа) и панегиричен елемент. Например в беседата на презвитер Козма основното е изобличението, присъдата, но наред с него присъствуват и поучението, философското разсъждение и образното пресъздаване на действителността. В тържествената проза се открива поучителен и в по-редки случаи полемичен елемент. Похвалните слова на Климент Охридски величаят героите, вдъхват у слушателя чувство на възторг, но наред с това, макар и в ограничена степен, поучават и разясняват.

* * *

Колкото и разнообразна да е ораторската проза по родове, по жанрови форми вътре в родовете и по тематика, тя се обединява с редица общи особености, които ѝ придават своеобразие.

Реторическата проза е в пълния смисъл на думата синкретично изкуство. Синкретизмът в средновековната литература неведнъж е отбелязван, но не са правени разграничения. Никой друг дял от старобългарската литература не се отличава с такъв синкретизъм като реторическата проза. Тя има за задача да възпитава, да разяснява, да внушава принципи, да оформя представи, да изобличава, да брани, да извиква приятни чувства, с други думи, тя изпълнява функцията едновременно и на литературата, и на философията, и на училището, и на съда. В отделните родове едни функции са определящи, но във всички реторически творби всичко това в по-малка или в по-голяма степен съществува, тъй като между реторическите дялове, както подчертахме, няма абсолютна граница.

Синкретизмът на ораторската проза се проявява и в друга насока. Тя се създава, за да се произнася, и затова има своя театрална страна. Говоренето се придружава с жестове, с подходяща поза и с предварителна школовка на гласа. Още при написването на творбите авторите е трябвало да се съобразяват с техниката на говора, за да дадат добра възможност за внушително произнасяне. За това съдим от факта, че в рериториките има специални глави за звуковете и за „произношението“. Препоръчва се да няма натрупване на съгласни, а гласните да се редуват периодично, което означава подбор на думите още при писането. Един конкретен анализ би показал доколко българските реторици следват тези препоръки, но те сами по себе си говорят за съобразяване с благозвучието и ефекта на говора, с реализацията на написаната проповед пред публиката. Дори в най-нови учебници по омилетика се дават съвети как да се произнася проповедта — по какъв начин да се започне и да се завърши, къде да се повиши или понижи тонът. Очевидно е, че през всички времена литературният текст на реторическата творба върви неразлъчно с рецитаторското изкуство. Църквата се превръща в специфичен театър на словото, който има практическа и литературно-естетическа функция.

Най-сетне синкретизмът се проявява в това, че в реторическата проза проникват елементи от други литературни области — например от поезията. Във византийската, а оттук и в българската ораторска проза се използуват редица особености на църковната поезия, с които се внася ритмика в текста.

Друга черта, обща за реторическата проза, е нескритото авторско присъствие, личната идейна и емоционална заангажираност на писателя. Той не крие своите убеждения, чувства, цели. Открито, ясно и определено решава кое е правилно и кое неправилно, кое е красиво и кое грозно, кое полезно и кое вредно, а не оставя слушателя по опосредствен път сам да прави изводи. Той бащински напътствува и утешава, скърби и се радва, тържествува и се възмущава, напада и се брани. Понякога авторовото присъствие ясно се вижда и се налага чрез личното „аз“, в други случаи се крие зад множествената форма, но определено се чувствува като пряко изразено отношение. Същите цели, чувства, възгледи може да има и в един средновековен роман, повест или разказ, но те са замаскирани, дадени са чрез образите и са втъкани в сюжетите. Писателите реторици са общественици, които са призвани да учат, да се борят за обществото, към което принадлежат. В поезията или в белетристиката авторът може да се превъплъти, да влезе в ролята на друг, от чието име да говори. Ораторът застава пред публиката, той не се превъплъщава и не се крие зад героите си, а пряко поставя задачите, изразява личното си отношение към героя и темата, разбиранията си за живота. На реторическата проза е присъщо неспокойствието; реторическата реч е най-развълнуваната, най-страстната. Затова някои писатели я сравняват с пламък. В Пространно житие на Константин-Кирил житиеписецът казва, че в беседите на Константин читателят ще види красноречието на автора, „подобно на горещ пламък“. А в „Слово за самия себе си“ Йосиф Ракендит нарича реториката „огнедишаща“.

Каквато и форма да има, какъвто и предмет да третира, реторическата творба по своя вътрешен смисъл е диалог със слушателя. Две страни неизменно присъствуват в ораторската проза, винаги се чувствуват, без да са обект на специално внимание — проповедник и слушател. Скъса ли се връзката между тях, творбата губи своя смисъл. Проповедникът като общественик не може да не се съобразява с публиката. Говорихме, че решаващото при избора на стила на всеки реторически дял са задачата, целта и предметът, но в границите на всеки род и съответно стил могат да се забележат различия вече в зависимост от слушателя. Неслучайно Теофилакт казва, че Климент написал поучения, достъпни и за най-простия българин. Очевидно е, че той се е съобразявал с културното равнище на народа. Климентовите похвали и похвалите на Йоан Екзарх имат витиеват, украсен стил, защото той е „уместен“ в случая, но Климентовите слова са много по-ясни откъм израз, мисъл и постройка от Йоановите и това зависи както от личните качества на проповедниците, така и от аудиторията им. Йоан Екзарх работи в столицата,където е събрана интелигенцията, затова може да си позволи повече отклонения и философски разсъждения.

Отношението проповедник — слушател определя някои характерни изобщо за ораторската проза стилни особености. За да държи неотслабено вниманието на слушателя, ораторът често си служи с възклицанието, повторението и с реторическия въпрос — с т. нар. фигури на ефекта. Обръщението може да бъде отправено към слушателите, към чествуваните светци, към враговете им, към бога, към противниците в спора. Реторическият въпрос също има различно конкретно съдържание и предназначение — в някои случаи композиционно, в други оценъчно. Понякога въпросите са няколко в последователна поредица, в други случаи са поединично разпръснати из целия текст. Те трябва не само да задържат вниманието на слушателя, но и да го увлекат, да създадат интерес у него. За творбите, предназначени за четене, реторическият въпрос не е така необходим, затова в тях рядко се употребява.

Голямо значение за постигане на въздействие върху слушателя има и вмъкването на ритмическа реч в прозаическата. Този похват е характерен най-вече за тържествената реторика, но се среща и в полемическата, а понякога и в учителната.[1] Едно излизане от прозата и навлизане в поезията и отново излизане от поезията и връщане към прозата разнообразява интонацията на речта, внася мелодика, разбужда слушателя, кара го да се съсредоточи или просто създава у него приятни усещания. Тази особеност, както и въпросите, обръщенията и повторенията спасяват проповедта от монотонност и стилно еднообразие, правят я динамична.

Всички реторически творби са безсюжетни, тъй като главната им задача е не да разказват, а по пряк път да сформират представи и възгледи, да ръководят обществено мнение. Дори когато в едно похвално слово има поредица от житиеписни моменти (като при Цамблак), пак не може да се говори за сюжет, а само за обилие от епизоди-примери, които осветляват отделни етапи от живота на героя и подкрепят оценката на автора. Изобщо в ораторската проза описателността заема ограничено място и дотолкова, доколкото съществува, е използвана не за да се развлече читателят, а за да послужи за илюстративен или доказателствен материал (за възхвалата, за поучението, за защитата, за изобличението).

Диалогът е универсално средство за характеристика на героите, за разкриване на сюжета и за оживяване на произведението. Той се използува, както е известно, в поезията, в белетристиката, а в драмата е единственото средство за изказ. Диалогът се употребява и в реторическата литература, но тук има своя специ-

---

[1] Гуннар Сване. Константин Преславский и его Съказаниѥ сѫтааго евангелиѧ. — Scando-slavica, т. XVII, 1971, с. 128.

фика. В повествованието той обикновено е момент от сюжетното развитие, в поезията също е момент от развитието на действието или се използува като композиционно средство за разкриване на чувствата (например в народната любовна лирика). В ораторската проза диалогът е съставка на примера или на тълкувания текст и следователно момент от аргументацията. В една творба могат да се срещнат няколко разнообразни по форма и съдържание диалога и всеки има самостоятелност и завършеност.

Освен като разговор между две действуващи лица или като неизречени, помислени реплики диалогът в ораторската проза има и други форми. Понякога едното или и двете разговарящи лица стоят извън предмета на творбата. Такъв е разговорът на автора с евентуални невидими слушатели-противници и разговорът на автора с един от героите на словото. Пример за първия тип разговор дава словото на Климент Охридски за света Троица и сътворението на света, а за втория „Похвално слово за Захарий", в което Климент влиза в спор с Ирод. Тези форми на диалог са свързани с нескритото авторско присъствие, характерно за ораторската проза. Писателят взема отношение към всеки поставен въпрос, а също така и към онзи, който би могъл да бъде поставен.

В поезията и белетристиката диалогът засяга миналото или настоящето. В ораторската проза той може да разкрива освен миналото и настоящето още и бъдещето. Построява се нещо като модел на един възможен диалог, който ще се осъществи в бъдеще неопределено време. Например в „Похвала за евангелист Йоан" Йоан Екзарх казва, че в „съдния ден" бог ще призове еретиците и в присъствието на Йоан ще им зададе въпроси. Следва динамичен интересен диалог между бог и еретиците и бог и евангелист Йоан. В словото за второ пришествие от Дамаскин Студит при обрисовката на бъдещите страшни картини се построяват и любопитни диалози между Антихрист и хората, между бог и грешните и др.

Като се разглеждат редица старобългарски творби именно като ораторска проза, налага се да се постави по друг начин и въпросът за художествеността при този вид творби. Тук тя е от друг тип, не би било правилно да се търси в широтата или дълбочината на изображението, в обрисовката на човека, в художествената убедителност от гледище на белетристиката или поезията. Реторическата литература е свързана с практическите нужди и затова художественото майсторство тук трябва да се търси с оглед на нейното предназначение и роля в живота на средновековието. Какви задачи са поставени и с какви средства са изпълнени, как е защитена определена концепция, как са приложени изработените през вековете изразни художествени средства, как се осъществява контактът между оратор и слушател, каква е ролята на традицията, кои са ръководните образци на времето, как се обработва фразата, тъй като тук центърът на вниманието е словото — ето част от въпросите, които трябва да се проучат при разглеждането на ораторската проза като специфична художествена литература през средновековието.

* * *

Белетристиката и поезията в старобългарската литература са сравнително слабо развити, а в дяловете, означени като „риторско слово", се помества по-голямата част от старобългарската официална литература. Тук влизат: Климент с цялото си творчество, Черноризец Храбър, презвитер Козма, черноризец Петър, Константин Преславски с по-голямата част от книжовното си дело, патриарх Евтимий, Йоасаф Бдински, Цамблак, Йосиф Брадати и др. Не познаваме голяма част от унищожената, безвъзвратно изгубена четивна и светска литература, затова не можем да правим абсолютни изводи. Ако се вгледаме обаче във византийската литература, оказва се приблизително същото отношение. В твор-

чеството на почти всички писатели реторическите творби заемат важен дял, а някои писатели се очертават изключително като оратори.

Водещото място на реторическата литература през средновековието трябва да се смята за напълно естествено. Тогава се разчита повече на слушателя, отколкото на читателя. Пресилено е да се каже, че грамотността през средните векове е на много ниско равнище — старобългарската литература има и своите читатели, но все пак повече на брой са нейните слушатели. Събрани по различни поводи, те се нуждаят от убедително, съобразено със случая художествено слово. И колкото по-голяма власт добива църквата и започва да се меси в държавните работи, толкова повече има нужда от магията на изкуството. За да играе успешно огромната роля, която поема, за нея е необходима литература на високо художествено равнище, способна да овладее множеството или да се справи с противниците. Усложнява се ритуалът, който освен религиозни функции започва да изпълнява естетически и развлекателни функции. Мнозина са ходили в църква не от дълбока вяра и не за да разберат философията на религията, а за отмора и развлечение. Развлекателността от своя страна има обратно въздействие — чрез църковния театър (комплекс от музика, действие и слово) се утвърждава авторитетът на църквата.

За развитието на реторическата литература във Византия има голямо значение и силата на традицията, която се наследява от писателите на християнската епоха. При това християнската литература се създава в борба с езическата, поради което не може и не бива да бъде на по-ниско равнище. В България ораторската проза няма местни корени; тя се формира под напора на нуждите, след като се приема готовият опит, който на наша почва се усвоява и развива. Тук пред изследвачите стои един интересен въпрос — да се установи в какво се състои своеобразието на българската реторическа литература в сравнение с византийската. Засега въз основа на най-общи и още непълни наблюдения може да се каже, че нашата ораторска проза се отличава със сравнително по-голяма яснота и целенасоченост.

Ако през средновековието реторическата проза е водещ жанр, естествено е, че най-високата оценка за един писател тогава е да се нарече добър оратор. Това е равнозначно на талантлив и учен писател. За да е писателят реторик, означава, че е овладял най-необходимото за своето време, че е усвоил едно мъчно изкуство, което има голям авторитет. Известно е, че на Анастасий Библиотекар най-силно впечатление прави красноречието на Константин, за което той говори в писмото си до Гаудерик Велетрийски. Климент Охридски казва за ап. Павел и Петър, че надминали по красноречие риторите. Това е най-високата възхвала за светците, защото никой друг освен „божи избраник“ не може да бъде по-мъдър и по-красноречив от витиите. Григорий Цамблак пише за патриарх Евтимий, че бил „оратор повече, отколкото може да се каже“, а езикът му приличал на „бързотечна река“. Възторжената оценка на проповедника Евтимий е равнозначна на отличната оценка на писателя Евтимий.

Реторическата учителна, полемическа и тържествена литература като съществен дял от старобългарското творчество заслужава подробно изследване с оглед на правилата и изискванията, изложени в теоретическите византийски съчинения. Такова проучване, свързано естествено с историческия момент и с общото състояние на литературата във Византия и България, би изяснило напълно спецификата на ораторската проза като художествена литература, би дало конкретна представа за литературната култура на българските писатели и за степента на тяхната оригиналност.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ХУДОЖНИКА И ЗА ИЗКУСТВОТО В ЛИТЕРАТУРАТА НА НЕМСКИЯ РОМАНТИЗЪМ*

Людмила Григорова

Романтизмът като художествено явление и обществено движение е естествена, закономерна и емоционална реакция на всеобщото разочарование от обещанията на просветителския „разум“, чиито принципи бяха на практика изпробвани от Великата революция. Въпреки че е извънредно сложен и противоречив, има някои особености, които представляват неговата сърцевина: субективизъм, хипертрофия на АЗ-ът, отвращение от уродливото развитие на капиталистическите отношения, поради което трудът се лишава от творческите си елементи и се превръща в ангария; брожение срещу търгашеството и грубия практицизъм, които довеждат човека, художествения творец до отчуждаване от заобикалящата го среда — не само от „тълпата“, но и от „масата“. На почтената самодоволна публика той няма какво друго да противопостави освен презрението си и утопичните мечти за една „Аркадия на човешкото достойнство и човешка красота“. Като противодействие на утилитарността и овеществяването на най-светите човешки чувства — любов, другарство, привързаност — дойде неговата духовност, откъсната от материалната действителност и абсолютизирана.

Романтическата теория е изтъкана от идеалистически съждения и диалектически проблясъци. Романтиците са първите, които „откриват“ диалектическата природа на творчеството като „противоречие на съзнателното и безсъзнателното“.

Субективизмът на романтизма, на неговата естетика направи от темата за изкуството и художествения творец една от основните теми на литературните произведения. Различията в третирането на тези изключително сложни проблеми от представителите на двете крила — консервативното и демократичното, са доста големи, нерядко и диаметрално противоположни. Затова и много от схващанията на революционните романтици лягат в основите на естетиката на реализма, докато представителите на консервативното течение са първоавторите на елитарната концепция за природата на изкуството и художествения творец, намерила по-късно благодатна почва у радетелите на теорията l'art pour l'art особено в ортегианството с неговата концепция за „новото“ изкуство като непопулярно, т. е. антипопулярно — не в смисъл на недостъпно, а на неразбираемо (защото никога няма да стане популярно).

Консервативните романтици възвеличиха личността на твореца едва ли не до богочовек, издигнаха изкуството в абсолют, а художественотворческата дейност в занятие, единствено достойно за уважение.

---

* Предлаганата работа е част от по-голям труд и не претендира за пълнота и изчерпателност на разглежданата проблематика — някои въпроси са изяснени, други само са поставени.

Йенците в лицето на братя Шлегел, Вакенродер, Тик абсолютизираха изкуството като „духовен дестилат“, откъснаха го от природата и дори ѝ го противопоставиха. А Юго и Шели видяха в поета самоотвержения борец срещу невежеството и мракобесието, „вълшебникът“, който единствен е способен да въдвори мир на земята.

И ако покрусата и разочарованието накараха Хофмановия герой Крайслер да се затвори в себе си и да търси свободата в сферата на фантазията (защото „кой художник се е интересувал някога от политическите събития на деня?“), творци като Байрон не само възпяха политическата свобода, но и дадоха живота си за нея.

Йенците възвеличаваха преди всичко естетическата функция на изкуството, докато поети като Алфред дьо Мюсе и Джон Кийтс акцентираха върху връзката на красотата с истината и доброто, търсеха тяхната хармония.

Отвратени от практицизма на буржоазната действителност, романтиците противопоставиха изкуството, разбирано като игра, на труда — бреме. Те хиперболизираха ролята на фантазията в творческия акт за сметка на жизнения опит, на безсъзнателното за сметка на упоритата, целенасочена и ежедневна работа. (Затова „музикализираха“ изкуството, тъй като според тях музиката бе „чист израз на духовното начало“, на ирационалното и необятното.)

* * *

В класическата гръцка древност човекът (не робът, а свободният гражданин) и обществото са неделимо цяло — личността изразява въжделенията на обществото, а и то защищава нейните интереси. В следващите социално-икономически формации по силата на неотменните закони на общественото развитие тази органичност е нарушена. Нещо повече. В епохата, когато се поставят основите на зрялото буржоазнокапиталистическо общество, между интересите на отделната личност и интересите на колектива зейва пропаст. Това е лесно обяснимо, като се има пред вид, че разделението на труда превръща отделния човек във „винтче“ от един механизъм, неговият труд няма вече елементите на художественост поради това, че човекът загубва представа за цялото. Той не може да види и следователно да се радва на плодовете на своята трудова дейност, защото вече не е съзидател на цялостния продукт, а се специализира в изработването на отделна негова част. По този повод у Шилер можем да прочетем: „Вечно прикован към един единствен малък отломък от цялото, човекът сам се оформя като отломък; като слуша непрекъснато само еднообразния шум на колелото, което върти, той никога не развива хармонията на своето същество и вместо да изрази човечността на своята природа, той се превръща само в отпечатък от своето занятие, от своята наука.“[1]

Следващите поколения творци, които принадлежат към новото художествено направление — романтизма, отвратени от пошлостта на заобикалящата ги среда, ще мечтаят за едно общество, където хората няма да се почитат заради парите, а заради собствените им качества и заслуги, общество, в което изкуството ще заеме онова достойно място, което му се полага. И Вагнер, който в своите теории естетизира живота и издига художествената култура едва ли не до най-главен фактор на историческото развитие, мечтае за бъдещия комунистически строй, когато ще може действително да се осъществи пълното сливане на живота и изкуството.

---

[1] Fr. Schiller. Ueber ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. XXII. S. 235.

Темата за участта на художника, която застана за пръв път с голяма сила пред поетическия обектив на Шилер, преминава през цялата литература на романтизма. Почвата беше подготвена от неговата „философска“ лирика, върху чийто класицизъм периодът на „бурните устреми“ оставя дълбока и незаличима следа. Тази тема беше близка и на един много по-„уравновесен“ поет като Гьоте. Този факт достатъчно красноречиво показва, че и за неговия олимпийски спокоен дух щурмерството не е било само младежко увлечение. Заглавията на някои ранни стихове и драматични откъси говорят сами за себе си. С поетическия цикъл, който съдържа „Утринната песен на художника“, „Вечерната песен на художника“, „Знатният и художникът“, по смисъл най-тясно са свързани фрагментите „Земният живот на художника“ и „Обожествяването на художника“ (1774). На такива стихотворения като „Певец“ (1778), където творецът е изобразен безгрижен, волен като птица, човек, който не се интересува от нищо друго освен от своето „пеене“ и няма други желания освен желанието да развлича слушателите си, могат да се противопоставят драматичните фрагменти „Земният живот на художника“ и „Обожествяването на художника“, в които Гьоте третира въпроса за мястото на твореца в обществото, за принудеността му да търгува със своето изкуство, да го продава за пари, да се пазари с тъпоумни еснафи, да се излага на унижения, той — създателят на Красота. Какъв парадокс наистина! Оня, който се отвращава от утилитарната страна на живота, е принуден да продава сам книгите си или пък картините, за да купи хляб на децата си. Животът на художниците е свързан с пазарната конюнктура от най-ранни младини. Те зависят от нея без оглед на това, дали съзнателно ѝ се подчиняват или не. В едно обкръжение, което по своята същност е враждебно на всяка духовна изява, съвсем естествено е творецът да се вълнува от проблема за истинския арбитър в изкуството. За Гьоте това е собственият талант на художника, с него той е богат, макар и да не е знатен. Талантът е неговият божествен дар, онова рядко качество, с което природата белязва само своите любимци. Той е тяхната сила, техният щит срещу подигравките на невежите и завистниците. Петдесет години по-късно Пушкин даде израз на подобни настроения в стихотворението си „Поэту“. Той също като своя велик предшественик потърси спасение от хулите на тълпата в богатствата на собствения си дух.

Романтизмът провъзгласи твореца за единствен меродавен критик на собствените му произведения. Нещо повече. Романтическата естетика противопостави многостранната надареност на неговата личност на ограничените възможности, които му предлага за изява художествената творба. Преклонението пред недоизказаното, пред онова, което остава вътре в поета, беше осмяно за пръв път от Хегел, чиято концепция е по своята същност антиромантическа и антиелитарна. Ето я трезвата и безапелационна Хегелова присъда: „Защото най-висше и най-превъзходно е не неизразимото, така че поетът да има в себе си още по-голяма дълбочина, отколкото онази, която показва произведението — напротив, произведенията на художника са най-доброто, което има той, и истинското, той е това, което той е, а не е това, което остава само във вътрешното.“[1]

* * *

У споменатите автори големият проблем за съдбата на твореца, за мястото му в обществото, за неговата мисия е една от многото теми в творчеството им, но не е главният, определящият мотив. Докато за романтиците това е един доминиращ мотив. Тази мисъл не трябва, разбира се, да се абсолютизира. Още повече, като се има пред вид изключителната разнородност на школата, непра-

[1] Г. Ф. Хегел. Естетика. Т. I. С., 1967. с. 404.

вомерно и нецелесъобразно би било да се пренебрегват и исторически оформилите се под въздействието на различни фактори национални особености. Когато става дума за романтизма, традиционно (и до голяма степен условно) се противопоставят двете основни течения в него: на прогресивното и на консервативното. Пробен камък за определяне принадлежността на отделните представители към едно или друго течение е отношението им към Великата френска буржоазна революция. Но като всяка теория и тази по необходимост изисква ограничаване, доброволно отказване от много и немаловажни детайли — това обеднява и огрубява нещата. И не само защото личността на големия творец е по-богата от всякакви квалификации (това е азбучна истина), но и защото позицията на писателите е твърде лабилна вътре в самата школа и дори в самото течение, независимо че се определя от относително устойчиви фактори, като политически и естетически възгледи, и затова много от тях извървяват пътя до отсрещния лагер. Докато Юго започна творческата си дейност като поет-католик, за да завърши живота си в крилото на най-крайния буржоазен либерализъм, известни са случаите с Новалис, с Шелинг или с Фр. Шлегел, който започна писателската си кариера с бунтарство (романът му „Луцинде“ със своята смелост и несъобразяване с вкуса на средния буржоа удиви и самите романтици), а завърши като таен съветник на Метерних.

„Истинският поет — казва Новалис — е всезнаещ, той е същински свят в малък мащаб.“[1] Теоретикът на Йенската школа — Фр. Шлегел — издигна в култ личността на творците: „Каквото са хората сред другите земни създания, това са художниците сред хората.“[2]

През краткия си живот Вакенродер написа две произведения, които посвети на изкуството и на одисеята на художествения творец — „Сърдечните излияния на един монах, любител на изящното“ и „Фантазии върху изкуството.“ Първата книга има подчертано автобиографичен характер.Самият Вакенродер, мечтателен юноша, става жертва на бащиния си деспотизъм и умира на двадесет и пет годишна възраст от изтощение.

На корицата на немското издание от 1797 г. е нарисувана винетка с лика на Рафаел в религиозно преклонение пред Венера. А под нея стои надписът: „Божественият Рафаел, т. е. Рафаел на романтизма.“[3]

Новелата „Забележителният музикален живот на композитора Йозеф Берглингер“ (включена в „Сърдечните излияния на монаха. . .“) ни разкрива човека, за когото собственото му музикално дарование се оказва истинска трагедия. За мото на неговото животоописание подхожда стихът на Уърдсуърт: „Лош е тоя свят, жесток е законът му.“ Можем да си представим положението на детето, надарено с необикновено чувствителна и нежна душа, което живее в къщата на трезвия си и практичен родител, човекът, който на всяка цена се мъчи да „приземи“ своя син-мечтател. Малкият Йозеф витае обаче в един свят на блянове, на чудеса, в царството на фантазията. Когато слуша свиренето на орган в църквата, той се чувствува по-добър, по-благороден и си казва: „Длъжен си през целия си живот да отдадеш на това прекрасно поетично опиянение и целият ти живот трябва да бъде непрекъсната музика.“[4] Но той не среща никакво съчувствие от страна на околните. Бащата — типичен немски филистер, презира изкуствата, защото смята, че служат на разюздани страсти и ласкаят знатните.

Във втората част на новелата, когато Берглингер е станал вече известен капелмайстор, има едно писмо, в което той пише до своя приятел, че е разочарован от живота, че е нещастен и въпреки че е на върха на славата, сам не е доволен

---

[1] Novalis Werke in vier Teilen, drit. Teil, hrsg. von H. Friedemann. S. 217, Fr. 1229.
[2] Fr. Schlegel. Leipzig, 1804. S. 133.
[3] Die Romantische Schule in Deutschland von Georg Brandes. Berlin, W. 30, 1909. S. 117.
[4] Немецкая романтическая повесть. Т. I. М. — Л., 1935. с. 151.

от себе си. Разочарован е от това, че вместо да лети, трябва да учи „граматиката на изкуството“. Но той е отвратен главно от суетата и безсърдечието на потъналата в злато и коприна невежа публика, която пълни концертните зали. Та нали и Хофман в „Житейските възгледи на котарака Мур“ ще каже (чрез устата на своя котарак), че изкуството и науката за великосветските хора са част от придворния живот.

Единственото нещо, което крепи младия капелмайстор, е, че и той, както и поетът от стихотворението на Лермонтов, твори за оня единствен свой слушател, който, ако не сега, то поне в бъдеще ще го разбере.

Вакенродер чрез своя литературен двойник Берглингер се възмущава най-вече от обществените порядки, от унизителното подчинение на изкуството на прищевките на двора. Възмущава се и от раболепието на критиците, които величаят само автори, фаворизирани от висшето общество и официалната преса, дразни се и от високомерието на някои творци.

Писателят засяга и един въпрос, който повдига и Хофман в „Крайслериана“. Това е въпросът за мястото на изкуството и по-специално за мястото на музиката в обществото. Защото обидно е за човека да се посвети на дейност, чието единствено предназначение е да служи за развлечение и забава при официални обеди и вечери, както играта на карти. Угнетен, Берглингер идва до мисълта, че музикантът трябва да съчинява само за себе си; да бъде композитор-изпълнител. Животът му завършва трагично.

Според мнението на автора Берглингер е жертва на своята прекалено възвишена фантазия. Вакенродер възкликва: „А може би е бил създаден да се възхищава от изкуството, вместо да го създава? Защото — продължава по-нататък авторът — сигурно са по-щастливи онези, в които изкуството се проявява тихо и скромно като в „скрит гений“, за да не им пречи в живота.“

А може би истинският художник умее да съчетава най-волните полети на фантазията с изискванията и повелите на „практическия“ живот? Може би точно в това се състои и силата му в способността да устоява на трудностите? Защото талантът е природен дар, който, за да оцелее от бурите на живота, трябва да бъде особено издръжлив. Творецът трябва да има възвишените пориви на Дон Кихот, но и способност за практически действия като Фауст. Да бъде като Дюрер и Рафаел. Иначе той би изгорял в кипежа на страстите, както изгарят героите на Марлоу, Шекспир и Балзак.

Отшелничеството на Йозеф Берглингер, неговата саможертва в изкуството са така благородни, както е свята саможертвата на Йоханес Крайслер, на Френхофер, Клод Лантие, А. Леверкюн. Берглингер рухва. Той се оказва слаб и неподготвен. Крехките му плещи не могат да издържат непосилно тежкото бреме да бъде музикална съвест на своята епоха. Неговата участ не е фатална случайност във филистерска Германия от края на осемнадесети век. Но същият този читател се вълнува не по-малко от драмата на капелмайстора Йоханес Крайслер, любимия герой, духовния двойник на писателя Ернст Теодор Амадей-Хофман. През 1810 г. Хофман написва цикъл новели за „странствуващия ентусиазист Крайслер“, обединени в сборника „Крайслериана“. За писателя-романтик художественото творчество е „единствена цел и смисъл на човешкото битие“. Затова и основната тема на неговите произведения е темата за изкуството в неговото отношение към живота, главните му образи са творецът и еснафът. Писателят е убеден, че в съвременната му действителност изкуството и животът, художникът и филистерът са два полюса, разделени един от друг с пропаст. Високомерните аристократи, буржоазните парвенюта гледат на дейността на художника като на развлечение, а на неговата личност — с високомерие. Неслучайно в капиталистическото общество той е оставен на ниско стъпало в социалната йерархия.

Освен писател-фантаст Хофман е и композитор (автор на първата в Германия романтическа опера „Ундина“), диригент и проникновен музикален критик. Всестранно надарен, той цял живот се раздвоява между литературата и музиката. Затова и героите му — хора на изкуството — са предимно музиканти. Още повече, че много от произведенията му с музикален сюжет имат подчертано автобиографичен характер.

Музиката в естетиката на романтизма заема особено, привилегировано място.[1] Тя най-добре подхожда на неговия естетически идеал — копнежа по безкрайното. Решаващо значение за приоритета на музиката пред другите изкуства в романтическата теория се дължи главно на две нейни качества — емоционалност и неизобразителност. За романтиците тя е „чист израз на духовното начало“, което пък от своя страна (пак според тях) е същността на изкуството.[2]

Конкретното разбиране за музиката е тясно свързано с общите концепции за изкуството, обусловени от социално-историческите условия. Най-значителните представители на античната естетика — Платон и Аристотел — изтъкват на преден план общественото значение, гражданския ѝ характер и възпитателните ѝ функции. През средновековието тя е изразителка на религиозните чувства на вярващите — църковното пеене и изпълнението на орган в храма е имало за цел да придаде тържественост на приобщаването на изстрадалия от пост и духовно бдение аскет към божията правда. Светската музика пък е възпявала любовните чувства на рицаря. Всяка следваща епоха — на Възраждането, на класицизма и Просвещението — внася нещо свое в тълкуването на това изкуство. Романтиците видяха в нейно лице единственото средство за възсъздаване душевността на неудовлетворения от жалката действителност човек, на устремения към безкрайното, към необятното, към отвъдното. „Музиката открива на човека едно незнайно царство, един свят, който няма нищо общо със заобикалящия го свят на сетивата, в който той оставя всички свои определени чувства, за да се отдаде на един неизразим копнеж“ (Хофман. Крайслериана — първа част, с. 50).

От позициите на философския идеализъм Вакенродер, Хофман, Новалис, Тик тълкуват изкуството като средство за освобождаване на човека от земното, от тревогите му, от всичко онова, което го гнети и не му позволява да лети на крилете на фантазията, да се приобщи към „тайнствения, божествения свят на прекрасното“. „Като съдия на света — писа Хофман — аз разделих човечеството на две неравни части. Едната от тях се състои от добри хора, които са или лоши музиканти, или изобщо не са музиканти, другата пък — от истински музиканти. . . Добрите хора са филистери. Те са доволни от своето съществование и послушно изпълняват в тази трагикомедия своята безсмислена роля. Те са щастливи, но това щастие е лъжливо, тъй като е купено с цената на отказ от всичко истински човешко и преди всичко от личната свобода“ („Житейските възгледи на котарака Мур“).

Хофмановият Крайслер много добре знае, че музикантът трябва да се хване на държавна служба, ако иска да запази поне донякъде своята независимост. В противен случай трябва да се кланя, да се усмихва на разни хофмаршали, церемониалмаршали и всякакви „ценители“ на музиката. И Крайслер се чувствува самотен. Самотен е и Глук („Рицарят Глук“). — „Пусто е около мене, никой сроден дух не ме навестява. Аз съм сам.“

Крайслер, както и неговият литературен събрат Берглингер, с болка говори за това, че с никое друго изкуство не се злоупотребява така, както със „светата“ музика. Защото тя служи не само за „акомпанимент“ на храносмилането на скучаещи еснафи, тя е обект на „интерес“ от страна на аристократичните госпожици

---

[1] Wackendorder. Werke und Briefe. Bd. I. Jena, 1910. S. 56.
[2] Вж. В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966. с. 255.

от „добри семейства, които, без да имат талант и художествен усет, кощунствуват с музиката, измъчват слушателите и най-вече своя учител — капелмайстора Крайслер.

Композиторът е радосген и весел единствено в редките мигове на вдъхновение, когато е убеден, че току-що създадената творба е сполучлива. В такива „звездни мигове“ сам се нарича най-щастливият човек. Но много често след подобни възклицания го обхваща чувство на съмнение, на неверие в собствения талант и прекрасната творба отива в огъня.

В „Крайслериана“ Хофман поставя въпроса за самочувствието на художника, засяга и някои моменти от неговата творческа психология. Той е един от онези автори, чиито образи на художници Маркс има пред вид, когато пише: „Всички поети, дори и най-добрите, са повече или по-малко куртизанки (courtisanes), трябва да ги ласкаят, за да ги накарат да пеят. . . Поетът, какъвто и да е той като човек, се нуждае от одобрения, от адмирации. Аз мисля, че това лежи в самата им природа.[1]

* * *

Романтикът се мъчи да избяга в царството на мечтите, но едва ли е много щастлив, защото и там го настигат неотменимите, жестоки закони на действителността. Затова през целия си живот блуждае между два свята — реалния и илюзорния. Затова и чувството на мъчителна раздвоеност се персонифицира така често в образа на двойника. Но нека по-добре надзърнем в дневника на писателя.

„1804 г. От четири до десет седях в новия клуб. Вечерта се намирах в крайно напрегнато състояние. Нервите ми бяха възбудени от силното вино. Мисълта за смъртта не ми дава покой. Двойникът.

. . .1809. . . Струва ми се, сякаш виждам собственото си „аз“ през увеличително стъкло; във всички движещи се около мене създания са моите „аз“ и аз се сърдя на това, какво правят, как постъпват.“[2]

Хофман вярвал, че дори когато на човек му се случи нещо хубаво, дяволът — другата човешка половина — „размахва опашка“. Затова и двойникът — другото „аз“, но вече отчуждено от истинската човешка същност — навсякъде, като сянка преследва неговите герои.

В Хофмановите творби често се срещат сцени на ужаси, на най-необикновени чудеса, на необуздани страсти и наслади, където впечатленията се редуват с шеметна бързина, така че истинските, действителните очертания на образа се размазват, дори понякога напълно изчезват, появяват се други, огледални образи двойници, техни призраци, действителните образи и техните сенки непрекъснато сменят местата си. (Този калейдоскоп може да се наблюдава най-вече в „Нощни разкази“ „Пясъчният човек“, „Майорат“.) Понякога е трудно дори да се определи с кого човек има работа — с действително лице или с неговото отражение в огледалото. Според немския учен Густав Хоке образът на огледалото, което размножава човешките лица, възниква в изкуството тогава, когато то се обръща към субективността, към „вътрешния свят на човешкото“ „аз“. Той прави паралел между маниеризма, появил се в залеза на ренесанса, романтизма и неоромантизма.

„Безкрайното отражение е предшественик на абстрактния лабиринт на тоталната ireалност.“[3] Подобно значение имат и многобройните (над 100 според П. П. Гайденко) псевдоними на Киркегор, напомнящи също за лабиринт, в

---

[1] Marx — Engels. Werke. Bd. 28. Dietz Verlag, Berlin, 1963. S. 475.
[2] Die Romantische Schule in Deutschland von G. Brandes. Berlin, W. 30, 1909. S. 175.
[3] G. K. Hocke. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europaischen Kunst. Hamburg, 1957. S. 7.

чиито превъплъщения личността не е тъждествена на самата себе си и едва ли има смисъл да се търси нейната автентичност.

У Хофман двойникът се появява в най-разнообразни превъплъщения: ту като маска (в този смисъл някои виждат в „Известия за по-нататъшната съдба на кучето Берганца“ предшественик на Лермонтовия „Маскарад“), ту като кукла (Олимпия от „Пясъчният човек“), ту пък удвояването взема вид на геометрична прогресия, докато в разказа „Златното гърне“ се стигне до едно непрекъснато превръщане на един герой в друг.

Като приписва качествата на една личност върху друга (тук можем да споменем и „Малкият Цахес, наречен Цинобър“), като я ликвидира именно като индивидуалност, Хофман (както и някои други романтици) категорично доказва, че е доловил едно явление, което по-късно социолозите и социал-психолозите ще нарекат с името алиенация. Писателят я е изобразил в най-крайното ѝ проявление — отчуждението от самия себе си (той великолепно е предусетил уродливите форми и размери на механизирането, на овеществяването на човешките отношения, на развихрянето на тъмните сили, които по-късно ще карат много честни общественици и писатели от капиталистическите страни да изтръпват от ужас).

Лудостта е пределната граница на битието, в което отчуждението е пълно, защото психиката на отделния индивид вече не съществува — той не е той.[1] За романтиците тя е нещо почти естествено, тъй като според техните разбирания светът е хаос, мрак, лазарат, а държавната институция — най-голямото безумие. Нека си спомним изповедта на Хофман в „Малкият Цахес“, че няма нищо по-удивително и по-безумно от действителния живот и че само него се е стремил да улови писателят като смътно отражение в криво огледало.
(Тези схващания са приели своя най-драстичен вид в произведенията на съвременния абсурден театър. Достатъчно е да надзърнем в „Носорозите“ на Йонеско, за да изтръпнем.) Ако се върнем към признанията от дневника на Хофман, ще видим, че две мисли не му дават покой: мисълта за лудостта и за смъртта.

Натанаел от „Пясъчния човек“ полудява. А и нали в замисъла на „Житейските възгледи на котарака Мур“ Хофман включва лудницата като естествен край на своя любим герой Йоханес Крайслер? И все пак крайните най-уродливи форми на отчуждението бяха художествено претворени най-дълбоко и най-вярно не от романтиците и не на Запад, а доста по-късно, в Русия, от двамата най-проникновени критици на алиенацията — Гогол и Достоевски.[2] Не е ли показателно, че Гогол завършва живота си в безумие, а години преди това написва „Записки на един луд“, които звучат като трагично предчувствие? Нима и неговият герой, който си въобразява, че е испански крал (така дребният чиновник отреагирва на традиционно създалия се комлекс за малоценност) не е също един призрак по подобие на Хофмановите?

Преждевременната смърт на Хофман не му позволи да довърши своя роман и читателят никога няма да узнае съдбата на капелмайстора. В него, а и в новелите от цикъла „Крайслериана“ той неколкократно споменава, че обществото смята Крайслер за луд. Вероятно то има „известно основание“ за това. В „Крайслериана“ — част II, има един момент, когато в състояние на силна възбуда капелмайсторът иска да полети като Мефистофел на червен плащ във вид на мелодия или във вид на basso ostinato. Тук дори се появява дяволът. Освен това в своята изповед пред маестро Абрахам („Житейските възгледи на котарака Мур“) той споделя, че много често вижда образа си във водата — и го вижда различно: ту като нормален и здравомислещ човек, ту като зловещ демон и тогава се плаши от него, т. е. от себе си. (П. П. Гайденко има основание, когато пише, че това, което даваше висша свобода на Шлегел — самоиронията, — се превръща

---

[1] Вж. Цв. Стоянов. Нишките, които се прекъсват. С., 1967. с. 43.
[3] Пак там, с. 65.

в кошмар за Хофман). И все пак тези „обективни“ основания едва ли са истинската причина, поради която обществото смята капелмайстора за психопат. Причините са много по-дълбоки. Филистерът не може да прости „творческите странности“ на художника, който без друго не само с произведенията си, но и с личната си биография се старае да скандализира „здравия му естетически вкус“ и представите му за добро поведение. За да не бъдем голословни, ще цитираме думите на съветницата, според която бедният композитор, където и да се появи, докарва зло. Той е един „тлетворен дух“ — както се изразява тя. А той превъзхожда и с таланта си, и с голямата си чувствителност заобикалящите го еснафи. Но това разбират само близките приятели на композитора — хората, които имат родствена с него съдба и също нямат официално признание — поетът барон Валборн („Крайслериана“, II част), маестро Абрахам Лисков („Житейските възгледи на котарака Мур“).

В изповедта на Крайслер пред маестро Абрахам се съдържа и нещо друго. Тя отразява и възгледите на романтиците за природата на гения, за творчеството — като някакво неистовство. (Тази концепция по същество е платонистката концепция за творческия акт.)

Тайнственият, мистичен произход на творчеството се поддържа и от самите художници. „Нашето царство не е от този свят, казват музикантите, защото къде в природата намираме като живописеца и скулптора първообраза на нашето изкуство? Звукът живее навсякъде, а тоновете, свързани с мелодии, които говорят възвишения език на царството на духовете, се таят само в сърцето на човека. . .“[1] Но те сами си противоречат, защото разсъжденията им продължават така: „Но не произвела ли духът на музиката — също както духът на звука — цялата природа.“

Романтиците се мъчат да си обяснят раждането на произведението като борба на противоположности — вдъхновение и ирония. В учението на Золгер вдъхновението внася в творбата идеала — в признанията на много писатели вдъхновението, под чиято диктовка може единствено да се съчинява, „не изхожда от душата, а представлява само по себе си въздействието на някой лежащ вън от нас принцип“ (Хофман). Иронията също заема подобаващото ѝ се място — нали светът трябва да се поправя!

Художниците на романтизма виждат диалектическата природа на творческия процес в противоречието между труда и вдъхновението. От една страна, изкуството е практическа дейност, от друга — то е духовно състояние, което е плод на вдъхновение, и в този смисъл няма нищо общо с прозаичния, робския труд.

Като изтъкват на преден план непосредността на творческия акт, романтиците наблягат на неговия екстазен характер — за тях той е „божествено озарение“ („Бог диктува, аз пиша“ — споделя Юго). И познатият ни Хофманов герой Крайслер композира главно нощем, в най-възбудено състояние и често събужда приятеля си, който живее под него, за да му изсвири това, което е записал с неимоверна бързина. „Фантазията му се възпламеняваше и духът му се рееше в селения, където никой не можеше безнаказано да го следва. . .“

У различните автори творческият процес протича различно — някои обмислят дълго, други импровизират, едни поправят много ръкописите си, други изобщо нищо не променят. Композиторът от „Рицарят Глук“ споделя, че е невъзможно да се опишат хилядите начини, по които човек започва да композира. Той разказва за своя личен опит, трудностите, с които се завоюва името ху-

---

[1] Е. Т. Хофман. Музикални новели. С., 1972. с. 123. Превела от немски Л. Н. Големинова.

дожник, защото „природата в своето съперничество не е била благосклонна към мнозина“.

„Това е един широк път и всички се суетят по него и ликуват и викат: „Ние сме посветени! Ние сме на целта! — През портал от слонова кост се влиза в царството на мечтите. Малцина виждат някога тази порта, още по-малко минават през нея.“

С основание В. В. Ванслов пише, че разбирането за състоянието между труд и вдъхновение в творческия процес е „частен случай“ от по-общия въпрос между съзнателно и безсъзнателно. В борба с плоския материализъм на класицистичната естетика, като изтъкват ролята на интуицията, романтиците внасят нов ценен момент в психологията на творчеството. Но марксическата теория не приема абсолютизацията на безсъзнателното, която някои от представителите на йенския кръг (в лицето на Новалис например) изповядват.

Фантастът Хофман — големият майстор на приказката, убеденият привърженик на схващането за ирационалната природа на художественото творчество, изобразява обителта на красотата и на изкуството сред сонм от видения, които сновят наляво и надясно, всяко със свой облик, едно от друго по-своеобразни. Отново тук се появяват разкривените лица на чудовищата, познати ни от неговите „Нощни разкази“. Отново сцени на мрака и ужаса, на клокочещи страсти, които истинският артист трябва да преодолее, за да се добере до светлината; само тогава той може да твори, защото творчеството е просветление.

* * *

Възторжената възхвала на поета, който „открива“ света, и на поезията като „магическо съзидателно начало“ — в това се състои патосът на произведенията на Новалис, които разискват проблемите на творческия процес.

Поетът-маг е всесилен. Той може да превъзпита природата, като я превърне в съзнателна и морална, сливайки своето „трансцендентно“ „аз“ с нейния абсолют. Убеден привърженик на възгледа за творчеството като безсъзнателен акт, който е непознаваем за обикновения разсъдък (агностицизмът е пряко наследство от Кант!), в повестта си „Ученици в Саис“ Новалис пише, че разумът не е път за постигане на природата, а творческото светосъзерцание. За да я разбере, човек трябва да притежава специален орган (Naturorgan). Тайната на света е олицетворена в статуята на Изида в Саис, чието наметало никога не трябва да се смъква.

* * *

В. Ванслов пише, че много често се е спекулирало с романтическата концепция за „безумието“ на художниците, особено от страна на декадентите, които преднамерено са го поставяли над „обикновеността“ на тълпата — една „абстрактна норма“ на човешка психика. За романтиците всеки талант по своята същност е „анормален“, тъй като се отличава рязко от масата! Схващанията им впрочем съвсем не са оригинални. В голяма степен те са заимствувани от концепциите на Платон и особено на Кант. Романтиците спекулират с определението на немския философ за гения като вродена способност за създаване на образцови произведения на изкуството, т. е. произведения, които дават на изкуството правила. Те заимствуват от Кант и неговия възглед за разликата между гения на художника, от една страна, и таланта на учения, от друга. Прав е В. Ф. Асмус, който в своята статия „И. Кант за гения в художественото творчество“ пише, че по принцип изборът на термина „гений“ в Кантовата естетика е несполучлив, тъй като допускането, че геният съществува само в изкуството, е дълбоко погрешно. Неправилно е Кантовото схващане, че в науката най-големият ум се отличава от

посредствения само по степен, докато между твореца в изкуството и епигона има съществена разлика. Разлика между художествения творец и твореца в науката има. Но не тая, която сочи философът. Явно тук той е смесил две неща: способността да се усвоява науката и способността да се създава наука. И наистина, ако е вярно, както пише Асмус, че и най-великите достижения на науката са достъпни за усвояване от всички, то не по-малко важно е също така, че едва ли е нужно да си Сервантес или Лев Толстой, за да четеш и да се възхищаваш от „Дон Кихот" или „Война и мир".[1] Със своя агностицизъм, със схващането си за безсъзнателността, с която се създават произведенията на гения, Кант особено много допада на теоретиците на романтическата школа. Отгласи от неговия ирационализъм можем да открием у Фр. Шлегел — Фрагменти из „Athenäum".

. . . „произволът на поета не търпи закон над себе си"[2] и у Новалис („Естетически фрагменти") „Поетът разбира природата по-добре, отколкото я разбира ученатa глава."[3]

Най-прозорливите между романтиците разбират, че талантът не е патологична аномалия, а „висша красота", „божествен дар", който не може да бъде придобит с цената на никакви усилия. (Дори и Хофмановите „безумци", които са „клинични случаи", са и образи-символи, които разкриват трагичната несъвместимост между идеал и действителност.) Освен това независимо от факта, че първи противопоставиха твореца на „тълпата", те не забравиха, че художниците изразяват и „въжделенията на човечеството" (В. Ванслов).

Диалектическата природа на творческия процес най-добре е схваната от Шелинг. В произведението геният трябва да преодолее противоречието между съзнателно и безсъзнателно. Доколкото творческият акт е съзнателен, произведението притежава „определеност на своето съдържание", а доколкото включва и елементи на безсъзнателност, обективно творбата се оказва по-богата от замисъла на своя автор (мисъл, развита по-късно от Хегел) и може да бъде тълкувана по различен начин в различните епохи. Това диалектическо разбиране за спецификата на творческия акт е голям принос на романтическата естетика. Но, от друга страна, поради това, че нямат материалистически възглед за историята, теоретиците на романтизма са първоавторите на неправилното схващане за пълната „независимост" на художествената творба от мирогледа на автора. Тази мисъл бе подхваната и доведена до своята крайност от представителите на различните течения на модернизма.

Хофман беше един от първите, които доловиха отчуждението на човека от социалната среда, от самия себе си. Неговите художници-музиканти враждуваха с „обществото", враждуваха с него като хора и като творци. Но романтиците виждаха причината за разрива в т. нар. „външни сили". На безкористния, изпълнен с висши духовни пориви художник те противопоставиха самодоволния еснаф. (Неслучайно в романа „Житейските възгледи на котарака Мур" главните действуващи лица са: котаракът, който изразява разбиранията на „просветения буржоа", и бедният, предан на изкуството композитор Йоханес Крайслер — ентусиастът — „аутсайдър", човекът, който не се помества в представите на обикновеното еснафско съзнание. Драмата на артиста, която произлиза преди всичко от самия него или от спецификата на творческата дейност въобще, беше изобразена с много по-голяма сила от писателите-реалисти. Те разгърнаха във вълнуващи и високохудожествени произведения трагедията на художника, който, преследван от бича на собственото си недоволство, става жертва на амбицията да постигне

---

[1] Из историята на естет. мисъл на новото време. С., 1960. с. 30.
[2] Fr. Schlegel. Fragmente. Leipzig, 1904. S. 140.
[3] Novalis Werke in vier Teilen. Dritter Bd., hrsg. von H. Friedemann. Fragmente, 1222. S. 217.

абсолютно съвършенство и причинява творческата си и физическа смърт. У Гогол, Балзак, пък и по-късно у Зола например художникът не е само жертва на консервативните и реакционни обществени сили. Тук той страда в голяма степен и от собствената си неудовлетвореност, от крещящото несъответствие между желанията си, от една страна, и творческите си и човешки възможности, от друга. И докато в Гоголевия „Портрет“, в „Загубени илюзии“, в „Шагреновата кожа“ от Балзак разривът между твореца и творчеството е резултат на социалните противоречия, ако Чартков, Люсиен Шардон и Рафаел дьо Валантен се провалят, защото продават таланта си, развратени от жаждата за пари, за лека слава, за достъп във висшето общество, то в „Неизвестен шедьовър“ и „Гамбара“ от Балзак творците загиват поради прекалено високите си изисквания за формално-художествено съвършенство — един естетизъм, който разрушава произведението и унищожава неговото въздействие, защото се обръща в своята противоположност.) Романът на Зола „Творбата“ заема в това отношение по-особено място. Клод Лантие пада под двойните удари на всеобщата враждебност, от една страна, и на своята извънмерна амбиция да постигне абсолютното, от друга.

* * *

Действителността е грозна и непривлекателна. Такава, каквато е, тя навява ужас в лиричната душа на писателя романтик. И именно затова той се мъчи да ѝ противопостави друга — по-привлекателна, макар и нереална — света на приказката. За Хофман, за Новалис, пък и за повечето романтици приказката е любим жанр. В своите „Естетически фрагменти“ Новалис пише: „Приказката е сякаш канонът на поезията. Всичко поетично трябва да бъде приказно. . .[1] Неслучайно и в най-значителното си произведение — незавършения роман „Хайнрих фон Офтердинген“ и в „Ученици в Саис“ включва приказки, които дори не са пряко свързани с повествованието като цяло. В „Хайнрих фон Офтердинген“ можем да прочетем, че в приказките има повече истина, отколкото в „учените летописи“, въпреки че героите пък и сюжетите им са измислени. „Ние искаме да ни се покаже великата проста душа на съвременността и ако нашето желание е изпълнено, то нас не ни интересува случайното съществуване на външните белези.“[2]

Докато Новалис се стреми да превърне приказката в алегория, в сън, фантастът Хофман и в най-неправдоподобния сюжет поставя „животрептящи“ проблеми от своята съвременност. Разпаленото му въображение се съчетава с трезв и практичен ум. Именно сравнението, че светът, който сам създава, е една картонена бутафория, ражда иронията, която го разрушава. Прав е Миримски, когато пише, че като се надсмива над мечтателните си герои — мнимите властелини на мнимото царство на красотата, той в същност се смее над самия себе си, над безплодните си усилия, „отвътре“ да преодолее духовната пустота на немската действителност. Според съветската авторка П. П. Гайденко ироничната позиция не е плод на чисто теоретични построения; тя е определена настройка на ума, начин на съществуване, отношение към света. Теорията на Фр. Шлегел за иронията е пренесената върху почвата на естетиката философска система на Фихте. Според Фихте обективната действителност е продукт на дейността на отделния индивид. Всичко, което се представя като „външна необходимост“, в действителност е „продукт на свободата“.

Фр. Шлегел лансира идеята, че тя е безкрайното превъзходство на твореца над всичко друго, включително над собственото му творение. Като създава своето произведение, художникът дава израз на своята крайност, а, от друга страна,

---

[1] Novalis werke in vier Teilen. Dritter Bd., hrsg. von. H. Eriedemann. Fr. 1257. S. 222.
[2] Novalis Schriften. Viert. Bd. 1907. S. 137.

изразява своята безкрайност, като го пародира. В това раздвояване се реализира основният художествен принцип на романтическата ирония. Или да дадем по-добре думата на самия Шлегел: „В иронията се съдържа и тя извиква у нас чувство на неразрешимо противоречие между безусловното и обусловеното. . . Тя е най-свободната от всички волности, понеже благодарение на нея човек се възвисява над самия себе си. . .“ (Фр. Шлегел — Фрагменти из „Lyceum“)

Но докато у Фихте принципът на субективността съвпада с нравствения принцип, у Шлегел иронията се освобождава от какъвто и да е съдържателен, нравствен, обуславящ момент. След като се извисява над всичко и без да е свързан абсолютно с нищо, ироникът се намира постоянно в състояние на игра — създава си сам правилата на играта, както и начина на изпълнението им. В тоя смисъл свободата му е абсолютна (Гайденко). За Шлегел иронията е средство да се издигнеш над действителността и придобиеш свобода над нея, ироникът играе непрекъснато някаква роля и в това е неговото превъзходство.

* * *

Романтическата ирония е израз на субективистката концепция за свободата, схващана като абсолютна свобода извън обществото и допустима единствено в съзнанието, в необуздания полет на фантазията. Според Кант свободата е тежък дълг, труд, изпитания, тя не е радост, не е празник, човек е длъжен да изпълни този дълг „заради самия себе си“. За Шилер свободата може да съществува само в „държавата на красивата привидност“, защото е възможна само там, където „поведението се направлява не от бездушното подражаване на чужди нрави, а от собствената красива природа, където човекът преминава със смело равнодушие и със спокойна невинност през най-заплетени отношения и нито има нужда да наскърбява чужда свобода, за да затвърди своята, нито да отхвърли достойнството си, за да покаже грациозност“. („За естетическото възпитание на човека в поредица от писма“ — вж. цит. кн. на Шилер — XXVII писмо.)

Свободата на личността и по-специално свободата на творческата личност е проблем, към който художниците от всички времена са били особено чувствителни. Поради своите идеалистически възгледи обаче романтиците я разбираха като субективистки произвол. Само тук, в царството на идеала, творецът намира убежище за своята изтерзана душа. Всичко, което служи на ползата, е достойно за презрение. Ето как героят на Хофман, познатият ни Йоханес Крайслер, разсъждава: „Той (художникът — б.м.) живее само със своето изкуство и само с него върви той в живота. . .“ Десетилетия по-късно в този дух му приглася и Бодлер: „Поезията. . . няма друга цел освен себе си, тя не може да има друга и никоя поема не ще бъде толкова велика, толкова благородна и истински достойна за името поема, колкото онази,която ще бъде написана единствено заради удоволствието да се напише една поема.“ И по-нататък: „. . .тя няма за обект истината, тя има само себе си“[1]. — Макар че за някои по-либерално устроени умове — Юго например — идеалът е хармония между красотата и ползата. В романа „Парижката Света Богородица“ в образа на катедралата той въплъщава своята дълбока увереност, че произведението на средновековния занаятчия е именно такова.

* * *

Многократно е посочвано, че неприязънта на художника-романтик към сивотата на ежедневието, към всичко, което е свързано с практическия интерес, с актуалните политически събития, има своите корени в естетиката на Кант, в

---

[1] Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. L'art romantique. T. III. 1889. p. 151—152.

неговото понятие за красивото, схващано абсолютно безкористно и свободно по отношение на дълга, нравствеността, целта. В статията си: „За трагическото изкуство“ Шилер пише, че само в нравствеността душата може да намери своето изцеление от страдания — на чувствения си елемент — и рязко реагира на Кантовото схващане за арабеската, която притежава по-чиста красота, отколкото „висшата човешка красота“. „Насладата от чистата форма, от чистата красота е неразбираема крачка, направена от човека.“ Но както Кантовите, тъй и Шилеровите съждения са крайно противоречиви и в други свои изказвания Шилер също плаща дан на формализма и естетизма. „Истинска естетическа свобода може да се очаква само от формата.“ И така истинската тайна на майсторството се състои в това да се унищожи съдържанието от формата.

* * *

Принципът на естетизма — това е признаване на красотата за висше благо и висша истина, а наслаждението от красотата — за висш жизнен принцип. Естетизмът е резултат от хипертрофията на една от функциите на изкуството — той се явява като реакция на пълното незачитане на ролята и обществените заслуги на неговите творци от страна на буржоазните законодатели на вкуса.

Красотата е богът на естета-романтик; за него няма друга истина освен нея, затова той навсякъде я търси. Такъв е и Балзаковият художник Френхофер. За да я намери, Френхофер е готов да тръгне по света — да пътешествува из Азия, Африка и Америка, готов е дори да слезе в лабиринтите на мрачния Хадес и оттам да я донесе заедно със светлината.

Шелинг — първият завършен теоретик на романтизма — издига в култ схващането си за смисъла на човешкия живот като наслаждение от красотата. За онези, за които естетизмът е жизнена, философска и творческа позиция, красотата е единствен, абсолютен критерий за добро и истина. И според Шелинг доброто, което не е красота, не е истинско добро.

* * *

В „Серапионови братя“ в лицето на лудия отшелник е даден обобщеният образ на „истинския“ поет, в който „религиозният аскет и романтическият мечтател са едно неразривно цяло“. Свети Серапион е духовно свободен само в сферата на извънматериалното, на въображаемото. (Той е цар в царството на мечтите: неслучайно в литературата на романтизма има толкова много заглавия като „Мечти и живот“, „Животът-сън“ и др.) Погрешно би било да се отъждествяват възгледите на св. Серапион с Хофмановите, защото сам писателят се разграничава, дори се противопоставя на бълнуванията на болния отшелник. И все пак Хофман създава и фантастика на „ужасите и тайните“, отражение на тъмното, на „пещерното“ в човешката психика, той ни развежда из мистичните лабиринти на развихрените инстинкти. („Приключения срещу Нова година“, „Еликсирът на дявола“, „Нощни разкази“), където може да се говори за едно почти пълно сливане с образите на героите и възприемане на философията им от страна на автора.

Положението на твореца в буржоазното общество е трагично независимо от това, дали ще избере пътя на официалния художник, който трябва да се съобразява с конюнктурата на пазара и да прави компромиси, или пък пътя на непризнатия, на художника, който воюва на всяка крачка с пошлия „потребителски“ вкус и с продажността на критиката, за да наложи своето изкуство.

Нима Хофмановият Крайслер не е творец, който именно като творец живее със самия себе си, а в живота е принуден да изневерява на природата си и да живее

за другите — една раздвоеност, която му носи страдание. Нима не изживява трагически разрива между практическия живот и идеала и Вакенродеровият музикант Йозеф Берглингер?

Действителността е враждебна на изкуството, но и опитът да се създаде изкуство извън нея е обречен на провал. („Артусовата зала", „Еликсирът на дявола" от Хофман). Конфликтът между илюзия и действителност е сюжет и на разказа „Ученикът на Тартини" от сборника „Серапионови братя". Трагичен и смешен е барон Валборн — големият познавач на музиката, който си въобразява, че извлича от цигулката си „тартиниевски" звукове, а в същност неговото свирене е далечно подобие на музика. В своето заслепение баронът изглежда луд. Но тази лудост е мнима: тя е символ, чийто смисъл е следният: в буржоазното общество идеалът е неосъществим. Той си остава само една красива мечта.

АТАНАС БОГОРИДИ И СПИСАНИЕ „ЕРМИС О ЛОГИОС"

Афродита Алексиева

Сведенията за Атанас Богориди в научната литература са съвсем оскъдни. Няколкото излезли досега статии, посветени на Богоридиевци, ни дават бегли биографични данни за този наш възрожденец, посветил живота си на гръцката просвета и култура.[1] Остават все още непознати много страни от неговата дейност. Тук ще засегнем само една от тях — сътрудничеството му в гръцкия периодичен печат от началото на XIX в.[2] и по-специално в първото гръцко филологическо списание „Ермис о Логиос" (издавано във Виена в периода 1811—1821 г.). Това сътрудничество не е случайно. То се дължи на обстоятелството, че Атанас Богориди е бил член на гръко-дакийското литературно дружество (основано в 1810 г. към гръцкото училище „Св. Сава" в Букурещ), което субсидирало издаването на „Ермис о Логиос".

Една част от статиите Атанас Богориди е печатал самостоятелно, а други в съавторство със Стефанос Канелос, негов приятел от студентските години.[3]

Материалите, поместени от Богориди в „Ермис о Логиос" в 1811 и 1812 г., макар и непълни, дават представа за нивото на гръцките изследвания в началото на миналия век в областта на старата гръцка литература и поетика и свидетелствуват за дяла на българите в разработването на литературната гръцка проблематика.

В първата годишнина Атанас Богориди публикува студията си „*Ποιητικῆς πάρεργα*", вероятно част от труда му „*Πόνημα περὶ ποιητικῆς*", с който е бил приет за член на Букурещкото литературно дружество.[4] Основен въпрос в нея е „Анализ на най-хубавите трагедии в древността". Неговото изследване започва с драматичното творчество на Софокъл. Значително място е отделено на живота на гръцкия трагик, на характера на неговото творчество и на оценката на античните и по-нови автори за запазените му трагедии. Както се вижда, Богориди цени много мнението на автора на „Гръцка библиотека" и специално споменава за неговото предпочитание към трагедията „Аякс".[5] Изглежда, че преценката на Богориди съвпада с тази на Адамантиос Кораис и затова разглежда тази Софоклева трагедия на първо място, като едно от най-хубавите драматични произведения на Софокъл.

Атанас Богориди анализира драмата „Аякс" в следния план: след като застава на определено становище по въпроса за заглавието на тази трагедия, той излага накратко цялото ѝ съдържание с цел да запознае читателя с нейния сюжет. Отделено е внимание на всяко действие на

---

[1] Н. Начов. Княз Стефан Богориди. — Сб. БАН, кн. 24, 1931; Т. Киркова. Докторската дисертация на д-р Атанас Богориди. — Сб. в чест на акад. Никола В. Михов. С., 1959; С. Баева. Софроний Богориди — епископ Врачански и неговите наследници. — Изв. на Държавните архиви, т. 15, 1968.

[2] В посочените по-горе статии само се споменава за кореспонденцията на Атанас Богориди в гръцките периодични издания „Ермис о Логиос" и „Мелиса".

[3] Т. Киркова. Цит. ст., с. 203.

[4] *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, 1811, с. 49—50.

[5] Пак там, с. 207.

драмата, при това авторът се е позовал на най-подходящите цитати, за да подкрепи мислите си. Подробният анализ е придружен с бележки от Богориди, които насочват вниманието на читателя към най-характерните места на драмата. Накрая Богориди обобщава бележките си, като се спира главно на трите основни изисквания, на които трябва да отговаря трагедията.

Интересни са разсъжденията на Богориди върху заглавието на трагедията „*Αἴας μαστιγοφόρος*". Според него би било по-сполучливо да бъде озаглавена „*Αἴας μαινόμενος*", тъй като думата „*μαστιγοφόρος*" сочи една комична постъпка на разгневения Аякс, докато „*μαινόμενος*" показва едно „жалко страдание" (*ἐλεεινόν πάθος*), последица от което е бичуването на овена и смъртта на Аякс, която представя и най-важното действие на трагедията. Тук Богориди изразява едно становище на филолозите от по-ново време, които в преводите си озаглавяват тази трагедия на Софокъл „*Αἴας μαινόμενος*".[1]

Позовавайки се на „Поетиката" на Аристотел за начините на прилагане на т. нар. „махини" в хода на действието на античните драми, Атанас Богориди посочва, че Софокъл е приложил в пролога на „Аякс" единия възможен начин, за да въведе в хода на драмата божеството с цел да разясни това, което би следвало да се случи на смъртния герой.

Прави впечатление и подходът, с който Богориди пристъпва към анализ на някои моменти в драмата, взимайки под внимание и мнението на други изследвачи на Софоклевите трагедии. Някои от тях намират въвеждането на богиня Атина във втора сцена на първо действие наред със смъртен герой за съвсем неуместно и като недостатък, допуснат от самия Софокъл. Тук Атанас Богориди се опитва да се противопостави на това схващане и обяснява, че недостатъкът произхожда от самата епоха, в която живее поетът, от представата на неговите съвременници за „добри" и „лоши" богове, които или „покровителстват", или „мразят и преследват" смъртните. Авторът на статията напомня и за подобни недостатъци у други антични поети, които постъпват по същия начин като Софокъл. За изследвача на гръцката трагедия той е много подходящ в такива случаи — преди всичко трябва да се имат пред вид нравите и разбиранията на античните хора — съвременници на творците.[2]

По същия начин Богориди се опитва да обясни и оправдае дългия монолог на Аякс преди самоубийството, който изглежда неестествен в представите на хората от по-ново време. И тук Богориди пак се позовава на нравите и обичаите на древните елини, за които лишаването на близките от възможността да го погребат се е смятало за най-голямо зло. С подобен род разсъждения Богориди обяснява продължението на действието и след смъртта на Аякс.[3]

Атанас Богориди се спира на онези моменти от трагедията, които показват майсторството на древногръцкия трагик. Според него то се проявява най-чувствително в първото действие на драмата, където „гневът" (*μανία*) се използува като средство за завръзка. В този случай опасността е много голяма да се постигне вместо трагичен комичен ефект. Точно тук се проявява според Богориди силата на Софокъл. Възрожденският изследвач преценява, че античният автор се е справил умело със задачата си, представяйки една съвсем кратка сцена, в която се проявява гневът на Аякс, скривайки от погледите на зрителите извършеното от него.[4]

В анализа си Атанас Богориди изнася и онези моменти, в които вижда елементи на подражание със седма песен на Омировата „Илиада" — репликите на Текмеса към Аякс и на Аякс към сина му.[5]

Но Богориди не всякога се стреми да оправдае античния поет. Той не може да се съгласи с обстоятелството, че по-голямата част от четвъртото и цялото пето действие на драмата отразяват един и същ момент — гнева на Тевкър и Атридите. Това според Богориди е наистина недостатък, тъй като е нарушено изискването за непрекъснато развитие на сюжета

---

[1] *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, 1811, с. 208—209.
[2] Пак там, с. 213—214.
[3] Пак там, с. 239.
[4] Пак там, с. 214—215.
[5] Пак там, с. 227.

не само във всяка следваща сцена, но и във всяко действие.[1] Ако това е било спазено, според Богориди драмата „Аякс“ би била цялостно завършена, както и трагедията „Антигона“.

В обобщение на своя подробен анализ Атанас Богориди прави общи изводи за развитието на сюжета, за завръзката и развръзката на действието, за спазване на важното изискване за единство на време, място и действие в трагедията „Аякс“ и за разликата между античната и новата драма.

Предмет на анализ в следващите броеве на първата годишнина на „Ермис о Логиос“ е и трагедията на Софокъл „Едип цар“, но тук са отпечатани само първите части на изследването, а в следващата годишнина не продължават. Дори само критичната оценка на „Аякс“, дадена от Богориди, ни позволява да добием представа за степента на познаване на древногръцката трагедия от него и за метода, на който се основава неговата преценка на творбите на античните автори, преди всичко да е съобразена с особеностите, изискванията и вкусовете на епохата, на която е изразител всеки поет, и с действителността и нравите, които отразява в своето творчество.

В една от студиите си Атанас Богориди отделя внимание и на друг представител на древногръцката литература — Омир. В няколко броя на втората годишнина на „Ермис о Логиос“ той е напечатал под заглавие „*Κρίσεις εἰς τὸν Ὅμηρον*“ изследването си за този древногръцки поет, позовавайки се на мнозина по-стари и по-млади изследвачи на Омировия въпрос и на Омировото творчество. Споменавайки мимоходом преданията за родината на Омир, Богориди търси действителни доказателства — преди всичко той се базира на особеностите на Омировия език и на обстоятелството, че творбите му били пренесени първо от Йония в Гърция по време на законодателя Ликург. Според Богориди Йония да бъде родината на Омировия епос е благоприятствувало обстоятелството, че йонийци са общували с другите народи на Мала Азия и поради това първо у тях се забелязва известен напредък в областта на изкуствата. Тук ясно е прокарана мисълта за ролята на влиянията за създаване на културните ценности.

Богориди поставя въпроса за истинските и предполагаеми творби на Омир. Към първите той отнася „Илиада“ и „Одисея“, а към вторите — „Ватрахомахия“, химните (с изключение на химна към Аполон) и епиграмите му. Споменава и за една незапазена творба на Омир, написана в ямбичен размер и посветена на някакъв негов съвременник „*Μαργίτης*“ (по името на главния герой). Що се отнася до „Ватрахомахия“, авторът на студията подчертава, че според някои изследвачи в нея изобщо не могат да бъдат открити следи от поета на „Илиада“ и „Одисея“, а според други тя е написана с много по-голямо майсторство, отколкото двете Омирови творби.[2]

Атанас Богориди е отделил място и на онези мнения на изследвачи, които поставят под съмнение съществуването на Омир и отхвърлят схващането, че „Илиада“ е дело само на един автор. Той смята тия мнения за несъстоятелни и им се противопоставя решително: „че целта на поемата от началото до края е една и съща, същият изказ и същата мисъл са явни за този, който разбира гръцки и познава принципите на епопеята“[3].

Богориди се е спрял и на основните въпроси, по които изследвачите критикуват Омир. От една страна, че приписва на боговете всички мъки и страдания на хората, а, от друга, че представя героите си много жестоки и груби.[4] По отношение на първото обвинение Богориди се явява в защита на древногръцкия поет, намирайки, че много правилно е изобразил всеки от боговете съобразно с качествата, за които се почита от гърците. А в защита на Омир по отношение на второто обвинение Богориди намира за уместно да се позове на Волтер: „Да упреква някой Омир заради героите му това означава да упреква един художник, който е изобразил някого непроменено, със същия образ и в същите дрехи. Наистина поетът трябва да разкрасява природата, но не и да я преобразява, иначе светът би извикал: „виж героите на Омир.“, както е извикал: „виж Омир на Цезарети!“. И тук Богориди остава верен на своите схващания. Той

---

[1] *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* 1811, с. 241.
[2] Пак там, 1812, с. 7.
[3] Пак там, с. 7—8.
[4] Пак там, с. 8—9.

обяснява неразбирането на нравите от времето на Омир от съвременните изследвачи с различния им начин на живот. Това е според него основното, което им пречи да доловят и разберат героите на Омир.

След подробния анализ на всяка песен, с който проследява и развитието на действието в „Илиада", Богориди дава характеристика на отделните герои съобразно тяхната значимост. От по-възрастния Омиров персонаж (Приам, Нестор) преминава към по-младите герои (първо по-второстепенните и после по-главните — Одисей, Диомед, Менелай, Хектор, Агамемнон и Ахил). Тук се проявява умението на Богориди да покаже Омировите герои в най-характерните им качества и прояви, без излишни подробности, използувайки и голям брой цитати от самия епос. За жалост и тази негова студия не е отпечатана докрай, така че не бихме могли да кажем в какъв план по-нататък разглежда Омировата „Илиада". За нас биха били по-важни общите изводи на Богориди, които неминуемо биха следвали в края на анализа. Вероятно е пропуск на самите издатели, тъй като и двете му студии в областта на старогръцката литература не са отпечатани докрай.

В „Ермис о Логиос" Атанас Богориди е дал отзиви и по други въпроси, които вълнуват неговите съвременници. На 10 октомври 1811 г. той пише до редактора на списанието Антимос Газис отзив-отговор на едно негово писмо до директора на Букурещкия гръцки лицей Константинос Вардалахос, отнасящ се до синтактичната употреба на дателния и винителния падеж в гръцки език. Понеже в писмото на Газис било засегнато неточно и становището на Богориди по този въпрос, това му дало повод да изясни нещата: „. . . Според мен в употребата на двата падежа при глаголи, които някога са изисквали дателен падеж, би трябвало да не се прави разлика. Дателният да бъде поставен там, където хармонията и благозвучието на речта изисква, а винителният, където дателният издава неблагозвучие."Богориди разглежда въпроса и откъм историческата му страна, затова се позовава на творчеството на древногръцки поети и писатели (Омир, Теокрит, Софокъл, Аристофан, Плутарх, Ксенофонт, Тукидит) и с многобройни примери показва употребата на двата падежа в античността. Успоредно с това я проследява и у някои съвременни автори — Кораис и Газис. И тук за Богориди е преди всичко важно благозвучието на езика. То трябва да бъде основният критерии за употребата на двата падежа в гръцки език.

Както вече споменахме по-горе, освен самостоятелни дописки до редакцията на „Ермис о Логиос" намираме и съвместни, написани от Атанас Богориди и негови съвременници гърци. От писмо на Богориди, Кирилос Ливериос и Стефанос Канелос, публикувано на 15 април 1816 г., научаваме за тяхното обявление (от януари с. г.) в друго гръцко списание „Елиникос тилеграфос" за подготвяния от тях превод на съчинението на французина Fransoeur „Cours complet de Mathèmatique pure" (издадено в Париж в 1808 г.). Научавайки, че хиоският учител по математика Йоанис Салепис е подготвил вече превод на същото съчинение, те намират за необходимо да съобщят чрез страниците на „Ермис о Логиос", че прекъсват работата си върху превода с обещание за в бъдеще да се занимаят с друго „полезно дело", с което биха могли да дадат своя принос за развитието на гръцката просвета. Тази дописка ни посочва и една друга страна в заниманията на Богориди и говори за по-широкия кръг на неговите интереси.

Може би във връзка с обещанието в споменатата вече кореспонденция от 1816 г. е и писмото на същите автори (Богориди и Канелос) до издателите на „Ермис о Логиос" Фармакидис и Кокинакис (от 1.II.1819 г.), поместено в брой трети на това списание. В него авторите разглеждат състоянието на „физическите науки", на новите открития в тази област, голяма част от които останали непознати за гърците, между които посочва и „Опитната физика" на Константинос Вардалахос, издадена в 1812 г. Като признават направеното от „Ермис о Логиос" в това отношение, те преценяват, че то е крайно недостатъчно. Поради това двамата автори излизат с решение да направят достояние на гръцките читатели на „Ермис о Логиос" в една поредица от статии най-забележителните постижения и новости в областта на химията и физиката, съобразявайки се с възможностите и характера на списанието. При това те осведомяват накратко и за реда, по който ще бъдат публикувани техните статии. Според Канелос и Богориди това ще даде възможност да вземат отношение по поставените теми и други, които се занимават с тях,

и ще допринесе за постигането на единно и правилно мнение по някои въпроси.[1] Тази идея, вероятно осъществена по-късно от двамата автори, показва стремежа на Богориди наред с гръцките книжовници да допринесе за просветата на гръцкия народ.

Много по-различна е статията на Канелос и Богориди, публикувана пак в брой трети на „Ермис о Логиос" от 1819 г. Тя има характер на библиографско-критичен отзив за съдържанието на „Ермис о Логиос" през 1818 г. За подобен анализ ни споменава Георгиос Лайос, направен от Копитар върху съдържанието на същото списание от януари до април 1811 г. в „Analen der Literatur und Kunst", давайки обща характеристика за „Ермис о Логиос" като „едно от най-интересните и най-значителните издания на новогръцката филология"[2].

Двамата автори Богориди и Канелос изрично отбелязват, че целта на това списание „да разглежда настоящото състояние на гръцкото образование, да го сравнява с миналото и бъдещото му състояние и да изучава древните и съвременни културни народи" се долавя от разнообразните по съдържание статии, поместени в него. Авторите се спират на статиите по теми. Най-напред отделят внимание на материалите за състоянието на гръцките училища в различни градове, за средствата, отпуснати от богати гърци за тяхното поддържане. По тяхна преценка много полезни били статиите, в които се проследява състоянието на образователното дело в Англия и се прави преглед на най-значителните съчинения по математика, физика и философия, издавани във Франция, но според тях те са крайно недостатъчни и затова препоръчват отпечатването на подобни материали, произхождащи от други, напреднали в културно отношение страни и особено от Германия.[3]

Авторите на статията „Размисли върху Логиос Ермис" разглеждат и материалите с преводен характер, засягащи въпроси от геологията, физиката и свързаните с тях новости. Канелос и Богориди отделят специално място на критичните статии върху различни научни съчинения, които по тяхно мнение сочат за значително подобрение на съдържанието на „Ермис о Логиос". Те признават, че сред този род статии има много, авторите на които (не разбирайки истинския смисъл и значение на критиката) боготворят и възхваляват научните съчинения, за които пишат отзиви, страхувайки се да не ги обвинят в явно ругателство, ако засегнат някои от многобройните им недостатъци.[4]

Сравнявайки състоянието на „Ермис о Логиос" с това през първите години на неговото издаване, авторите оценяват, че в последните години то е разширило значително тематиката си, обогатило съдържанието си и променило характера си „към по-действителен и по-народностен"[5].

В същата статия е засегнат и въпросът за онези гръцки книжовници, на които „Ермис о Логиос" дължи съществуването си. Основна тяхна заслуга е, че са успели да осъзнаят нуждата и ползата от средство, чрез което всички гърци биха могли да общуват лесно, че не са се спрели пред никакви трудности, за да осъществят издаването на това списание и че за кратко време са могли да го насочат по най-правилния път за постигане на поставените пред него цели и задачи.[6] Статията на Канелос и Богориди има характер на защита на първото гръцко филологическо списание срещу всички, които с нападките си са се опитвали да омаловажат неговото значение и роля в Гръцкото възраждане. Тя е насочена срещу онези, които са били на мнение, че списанието „Ермис о Логиос" е „изпълнено със статии, написани с невежество". Опитвайки се да покажат несъстоятелността на това схващане, авторите посочват, че по-голямата част от статиите имат преводен характер и са дело не на гърци, а на чужди учени. В такъв случай би означавало, че обвиненията на тези „критици" се отправят повече към материалите от чужд произход.

---

[1] *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, 1812, с. 73—74.

[2] *Γ. Αἰϊος. Ὁ ἑλληνικὸς τύπος τῆς Βιέννης ἀπὸ τοῦ* 1784 *μέχρι τοῦ* 1821. *Ἀθῆναν*, 1961. с. 96.

[3] *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, 1819, с. 79.

[4] Пак там, с. 76.

[5] Пак там, с. 82.

[6] Пак там, с. 83.

В „Размисли върху „Ермис о Логиос“ Богориди и Канелос се обявяват и против онези, които приписват на списанието „фракционерски характер“. Като се опират на съдържанието на материалите от първото шестмесечие на 1818 г., те изтъкват, че в нито един от тях не се долавя нито следа от фракционерски дух. Противопоставяйки се на всякакъв род нападки срещу „Ермис о Логиос“, двамата автори се опитват да докажат значението му на първо гръцко списание (при това за известно време единствено), което давало изобилна информация не само за просветния и културния живот на гърците, но и сведения за културните придобивки на европейските народи.

* * *

Материалите, публикувани от Атанас Богориди в „Ермис о Логиос“, дават представа за характера на сътрудничеството му в първото гръцко списание. Те свидетелстват за кръга на неговите интереси: към езикови и литературни проблеми, към въпросите на физическите и математическите науки. Със статиите си в „Ермис о Логиос“ Богориди е първият българин, който пише материали с библиографско-критичен характер, много години преди началото на българската критика и библиография. Наред с един гръцки интелигент той се явява ревностен защитник на първото гръцко филологическо списание, устоява правото му на съществуване като „орган на Гръцкото възраждане“ (за каквото се е смятало от повечето гърци) и доказва безспорното му значение за обединяване усилията на гръцките интелектуалци от началото на XIX в. в борбата за осъществяване на културното възраждане на гръцкия народ. Кореспонденцията на Богориди в гръцкото списание определя и неговия принос в „архива на гръцката култура и книжнина преди въстанието от 1821 г. “(както проф. Ив. Шишманов нарече „Ермис о Логиос“.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1974, № 1—6

В 1 кн. под заглавие „В търсене на формули“ е поместена статия на И. Тертерян за латино-американския роман. Авторът подчертава ролята на обществено-историческите събития, които определят чертите на литературния процес. Разкрива се раздвижването на художественото съзнание вследствие революционната ситуация, придобило в повишената си активност настъпателен характер и довело до създаване на грандиозни модели на света, до синтез на история и съвременност. И. Тертерян се спира по-основно на докладите и изказванията от колоквиума на Вашингтонския университет през пролетта на 1966 г., който отбелязва 60-те г. като нов в качествено отношение етап от историята на латино-американския роман. Колоквиумът според автора очертава имената и произведенията, нуждаещи се от обсъждане, изтъква централната проблема за дискусии (проблема за влиянието), отбелязва позиции и възможни подходи към литературата.

Статията „Единство на естетическата и историческа критика“ от М. Кургинян продължава започнатото през 1973 г. на страниците на списанието обсъждане на проблема за наследството на руските революционни демократи. Обект на авторските разсъждения са преди всичко методологическите завети на В. Г. Белински, разглеждани във връзка с развитието на философските му и обществено-политически идеи и в светлината на утвърдената от него теория за реализма. Акцентува се на единството от принципни положения, формулирано от Белински в статията „Речь о критике“, а именно — сливане на историческия и естетическия подход при изучаване на литературата. Самата логика на развитието на литературата и литературната теория, отбелязва авторът, е поставила пред Белински необходимостта от преодоляване на нормативната критика на класицизма, след това до отказ от много положения на романтичната и хегелианска критика и накрая до неизбежното сблъскване с вулгаризаторското, емпирическо отношение към историята.

Като доказателства за прилагане на принципа на единна критика са посочени три статии-монографии: „Хамлет“, „От ума си тегли“ и „Герой на нашето време“. Кургинян се спира на по-главните моменти в тях, подчинени на последователно провеждания преход от конкретен „микроанализ“ към разкриване на широките, общотеоретични закономерности.

По-нататък в статията се отбелязва свързването на проблемите на романа с проблемите на романтизма. В „За руските повести и за повестите на Гогол“ Белински развива мисълта за движението на жанровете и тяхната специфична йерархия, създавана в определена литература през определен период от развитието ѝ. Спирайки се на природата на романа и неговите закономерности, Белински отбелязва две основообразуващи начала: напрегнат драматизъм и епическа широта и пълнота в обхвата на събития, положения, характери. Новата йерархия на жанровете се разглежда чрез развитието на принципа за единна критика. Отчита се, че в монографиите-разбори на отделни произведения руският критик е създал оригинален вариант на научно-критически микроанализи, нови жанрове и методология на литературоведското изучаване, породени от изискванията на самото литературно развитие.

Интерес представляват „Бележки за Пушкин“ от Евгений Винокуров преди всичко със своеобразното си емоционално възприемане и интерпретиране на личността и произведенията на великия руски писател. Фрагментът „Дон Кихот и Татяна“ носи едно ново виждане чрез паралела между героинята от „Евгений Онегин“ и рицаря на Сервантес. „Моцарт и Салиери“ поставя въпроса за присвоеното от човека право сам да се избира за съдия на другите, породен от близостта между Салиери на Пушкин и Разколников на Достоевски.

В уводната статия на кн. 2 — „Нов етап на социалистическите литературни връзки“ — е направен преглед на по-важните въпроси, засегнати на научната конференция „Общото и особеното в литературата на социалистическите страни в Европа“, отбелязани са пътищата за развитие на социалистическия реализъм. В дискусионен аспект вниманието се спира и на ролята и търсенията на критиката, набелязват се основните пунктове за бъдещата работа при разглеждане на съставните части на по-общата структура — литература на страните от социалистическото единство.

В статията си „Личността на писателя, героят на литературата и литературният процес“ Л. Долгополов насочва размислите си към тритомника, посветен на руската литература от края на XIX до началото на XX в. (издание на ИМЛИ „А. М. Горки“), определяйки го като „пръв в съветската литература опит за създаване на всестранна и систематична картина на развитието на словесното изкуство на границата между XIX и XX в., превъзхождащ по изобилие на материала и значителност на изводите всички останали опити от подобен род, предприемани по-рано“. Авторът подчертава, че в този период са направени художествени открития от първостепенна важност, от които се е изменил характерът на художественото виждане, естетическата представа за човека като личност, изменил се е и ходът на историческия процес.

В този брой на списанието са публикувани спомени на К. Симонов за А. Твардовски и обзора на А. Опулски на първите 3 книжки на българското списание „Съвременник“.

Кн. 3 съдържа богатата с проблеми статия „Разпадналият се порядък и творческата индивидуалност на Фокнър“ от В. Бернацкая. Това е литературно-философски опит за обяснение на творческия усет и своеобразието на интерпретациите у Фокнър. Разсъжденията следват анализа на „Шум и ярост“, роман в много отношения експериментален. Като основна тема в него се посочва беззащитността на настоящето пред миналото, профилирането на облика на днешното състояние посредством вече отминалото. Полифоничният характер на романа е посочен още в отделянето на няколко епизода-новели, развиващи пътя към истината чрез различни етапи от човешкото развитие. Образите на героите се разглеждат като последователни стадии от установяването на човека — от вечното детство до висшето умъдряване на зрелостта. Изхождайки от тази позиция, В. Бернацкая аргументира наличието на една неизбежна последователност в обяснението, че „безпорядъчното“ разположение на материала в отделните глави на романа е свързано с „разпадане на порядъка“ в света (както в окръжаващия, така и във вътрешния) на самите герои и носи в себе си емоционален заряд, предаващ се на читателя“.

Към края на статията се отграничава „потокът на съзнанието“ у Фокнър от този у Джойс. Фокнър не е загубил интерес към сюжета и затова при него „потокът на съзнанието“ не е универсален белег. Друга отлика от Джойс е употребата му само в повествованието от първо лице, което е мотивирано и от особеностите на човешката памет, в която невинаги миналото е подредено, и са възможни разместванията във времето. Ново е авторското усещане, че „потокът на съзнанието“ у Фокнър поради своето непрекъснато движение и насоченост към обективното условно би могъл да бъде определен като „поток на познанието“.

Особено интересна е статията „Времето и пространството в романа“ от М. Бахтин, която осветлява от нов зрителен ъгъл хронотопа като формално-съдържателна категория. Обяснявайки произхода и същността на термина хронотоп, който въвежда за използуване в литературната наука, авторът отчита неговото почти метафорично пренасяне от първоначалната му обосновка. Съществуващата взаимовръзка между време и пространство се характеризира най-вече в пресичането на временните и пространствените пластове, в сливане на отличителните им белези до осъзнаване на пространството чрез време и разгръщане на времето в пространство.

Обект на вниманието на автора е отличителното жанрово значение на хронотопа, поточно изменението му в съответствие с развитието на романа като жанрова категория. На антична почва се установява наличието на три основни типа роман, на които съответствуват и три художествени способа на възприемане времето и пространството в романа или три романни хронотопа.

Първият тип античен роман условно се нарича „авантюристичен роман на изпитанията“. Към него се отнася т. нар. „гръцки“ или „софистически“ роман, оформен през II—IV в. Бахтин съставя сводна схема на сюжета на този тип роман с указание за отделните най-съществени отклонения и варианти. При разработване на проблема за същността на авантюрното време в гръцкия роман авторът забелязва характерна пауза между два момента от биографичното време (между изходната точка на сюжетното движение и заключаващата). След това авторът установява, че действията, които изпълват тази пауза, събитията и приключенията, не влизат нито в историческите, нито в битовите, нито в биографичните, нито в елементарно биологичните възрастови временни редове. Авантюрното време, констатира Бахтин, е „лишено от природна и битова цикличност, която би внесла временен ред и човешки измерения в това време и би го свързала с повтарящите се моменти от природния и човешкия живот“.

Извънвременният зев, възникнал между два момента от реалния временен ред, се изпълва с кратки временни отрязъци, съответствуващи на отделните авантюри и имащи външно-техническа организация на свързването. При характеристиката на времето в гръцкия роман се посочва и ролята на случая с неговата специфична логика за едновременност и разновременност. Във връзка с това се отбелязва, че инициативата за действие не принадлежи на героите, а на ирационални сили, които разкъсват нормалния ход на временното протичане и в точките на това разкъсване лежат моментите на авантюрното време.

Връзката на авантюрното време с пространството носи чисто технически характер. Или по-точно пространството влиза в авантюрата само като гола абстракция на екстензивността. Оттук и неизбежната възможност за невероятни и нелогични разместявания. Както отбелязва самият автор — „разместими са отделните завършени в себе си авантюри и във времето, защото авантюрното време не оставя никакви съществени следи и следователно е обратимо. Авантюрният хронотоп се характеризира с технически абстрактна връзка между пространство и време, с обратимост на моментите от временния ред и с тяхната обратимост в пространството."

Светът в гръцкия роман от този тип е абстрактно чужд, лишен от определеност и конкретизация. Предметите и явленията в него се описват почти като изолирани, единично-единствени. Човек, подвластен на случая, в този нереален и неосезаем свят е само физически обект, надарен с абсолютна пасивност и абсолютна неизменност. Но за разлика от всички класически жанрове образът на човека в гръцкия роман се характеризира с частност и изолираност, възникнали от особеностите на авантюрното време и абстрактното пространство.

Хронотопът в гръцкия роман се определя като най-абстрактен и статичен хронотоп от големите романни хронотопи. Светът и човекът в него са абсолютно готови и неподвижни, лишени от тенденции за установяване. Авторът подчертава, че в резултат на изобразеното в романа действие нищо в самия свят не е унищожено, не е поправено, не е изменено, не е създадено ново. Потвърдено е само тъждеството на всичко, което е било отначало. Авантюрното време не оставя следи.

Вторият тип античен роман условно е наречен „авантюрнобитов". Към него се отнасят „Сатирикон" на Петроний и „Златното магаре" на Апулей. При характеристиката на новия хронотоп авторът забелязва особено преплитане на авантюрното време с битовото, при което и двата временни вида съществено се видоизменят. Или по-точно и романът от този тип не се развива в биографично време, а в изключителни определящи моменти от кризисен тип, които отбелязват прелом в живота на човека. Във връзка с този маниер на изложение е и използването на метаморфозата за разгръщане на образа.

Установявайки въздействието на авантюрното време с неговата случайна едновременност и случайна разновременност, М. Бахтин вижда и новото съчетаване на авантюрния ред с човешка отговорност. Това не е вече безследно изчезващото време на първия тип роман. Налице е и една необратимост във временния ред, която довежда до отпадане на абстрактността. Новият временен ред изисква по-голяма конкретност на изложението. Но действеността на временния ред и тук не оставя следи в обкръжаващия свят, тя се ограничава с образа на самия човек и неговата съдба. Използуваната метаморфоза носи частен, нетворчески характер, връзката между човека и света е изявено външна. Основният временен ред на романа, определя Бахтин, дори и да носи необратим и цялостен характер, е затворен и изолиран и не е локализиран в историческото време (т.е. не е включен в необратимия исторически временен ред, защото романът още не познава този ред).

В съответствие на новото временно измерение пространството става по-конкретно и получава съществено отношение към героя и неговата съдба. Но това е частна изолирана съдба, която е лишена от цялост. Битовият свят, макар и избягнал пълната абстракция, е раздробен и лишен от органическа връзка. Той не е проникнат от единен временен ред със своя специфична закономерност и необходимост на протичането.

Като важна особеност на втория тип античен роман се посочва и постановката на героя по отношение на бита — човек преживява изключителни извънбитови събития, но в процеса на метаморфозата се спуска в ниската сфера на битието, където изпълнява единствено функцията на съзерцател, лишен от вътрешно сливане с този бит.

В по-нататъшното развитие на мисълта си авторът констатира, че античната литература е познавала само идеализираното битово циклично време на земеделеца, преплитащо се с природно и митологично време. От това циклично време във всички негови вариации рязко се отличава романното битово време. То преди всичко е съвършено откъснато от природата (и от природно-митологическите цикли). Отделните битови епизоди са завършени в себе си, но са изолирани по отношение на по-големи дадености.

Като трети тип романен хронотоп се приема биографичният роман, който в това време не създава големи произведения, но разработва редица съществени автобиографични и биографични форми, оказали влияние върху развитието не само на биографичния роман, но и на романа изобщо. В статията се посочва, че в основата на тези антични форми лежи нов тип биографично време.

След характеристика на трите основни типа античен роман Бахтин дава по-обща характеристика на някои съществени хронотопи и хронотопни ценности, явяващи се съставна част на различните големи жанрови единства. „Хронотопът в произведението винаги включва в себе си ценностен момент, който може да бъде отделен от целия художествен хронотоп само в абстрактен анализ. Всички временно-пространствени измерения в изкуството и литературата са неотделими едно от друго и винаги са емоционално ценностно украсени. Абстрактното мислене може естествено да пред-

стави времето и пространството в тяхната отделеност и да се отвлече от емоционално ценностните им моменти.“

След това авторът се спира на един от най-важните хронотопни мотиви — мотива на срещата, — където временното определение е неотделимо от пространственото. Този мотив се характеризира с пресичане на няколко временно-пространствени точки в една, в която се завързват и извършват събитията. Проследяват се вариантите на локализация при това пресичане въз основа на богат фактически материал. Интерес представлява свързването на този хронотопен мотив с хронотопа път в по-късната му конкретизация от Стендал и Балзак. Отбелязва се и изключителната способност на Балзак да „вижда“ времето в пространството или по-точно дома като материализирана история. Оригинални са наблюденията за обикновеното житейско, битово-циклично време, което на моменти изглежда безсъбитийно и спряло и по-често служи за контрастиращ фон на развиващите се временни редове. Отбелязан е и хронотопът праг с неговата кризисност и мигновеност, с различието на осъществяването му.

В този брой на списанието е поместена и статията на Пенчо Данчев „Широта и цялостност на метода“, която в дискусионен план разглежда художествената и естетическа природа на метода.

Кн. 4 започва с обсъждане на проблемите на мемоарната литература. На предварително поставени въпроси, отнасящи се до състоянието и задачите на мемоарния жанр, отговарят М. Коралов, С. Макашин, В. Кардин и др. Под заглавие „Как проф. Стерн защищава реализма“ е поместена критическата рецензия на Б. Викторов.

Статията „Знак, изображение, изкуство“ на Е. Басин разглежда семиотичната концепция на Чарлз Пирс. Като главна задача на изложението сам авторът определя опита да се „реконструира“ и критически проанализира семиотичната концепция за изкуството у Пирс, а също така да се изявят нейните рационални мотиви. Отчита се, че Пирс пръв е заложил фундамент на собствено семиотичен анализ. Ситуацията, в която се употребява знак или знаково отношение според неговата семиотика, се състои от три елемента: обект, знак и интерпретант. Пирс се опитва да въведе в знаковото отношение и четвърти елемент — значение. Той приема знака като носител, съобщаващ на ума нещо отвън. Това, което означава, се нарича негов обект, това, което съобщава — значение, а идеята, която извиква — интерпретанта. За най-съществено „измерение“ на знака Пирс смята неговия анализ в аспект на отношение на знака към обекта. От тази гледна точ[ка] знаците се делят на изобразителни (ико[мически), индекси и символи. Към изобра]зителните знаци освен произведенията на изобразителното изкуство се причисляват и произведения на музиката, архитектурата, като се отчита, че при възприемане на тези форми на художествено изображение става комуникация на чувствата. Пирс определя изображението като единствен способ на „непосредствена комуникация“ и оттам произведенията на изкуството в цяло се разбират като изобразителен знак.

Според семиотиката на Пирс изображението на обекта извиква емоция, сходна с емоцията, възникваща при възприемането на самия обект. В неговите разсъждения няма указание за феномена „естетическа рамка“, „специфична дистанция“, без която е немислимо адекватното възприятие на произведенията на изкуството. По-скоро знакът е обозначител на логически възможен обект независимо от реалността на съществуването му.

Е. Басин спира вниманието си и на реалните взаимопроникващи функции на отделните видове знаци. В семиотиката на Пирс „най-съвършени знаци — това са знаците, в които свойствата на иконическия знак, индекса и символа се съчетават толкова равномерно, колкото е възможно“.

Заслужават отбелязване според автора на статията разсъжденията на Пирс за знак-изречение и знак-умозаключение, конкретизирането им чрез примери: портретът на човек с името под него се характеризира като знак-изречение, въздействието на пейзажа в импресионистичната живопис — като своеобразен знак-умозаключение. Романът също се третира като знак-умозаключение. Ефектът от въздействието на знаците на изкуството се свързва с емоционалната интерпретанта. Е. Басин отбелязва формалистичността в позициите на американския философ в прикрепяне на естетическата ценност в произведенията на изкуството изключителнокъм плана на изображение, неразбирането на органическото единство между плана на изображение и плана на съдържание. От значение за характеристиката на изкуството се явява и гносеологическият подход в семиотиката на Пирс, или изображението като средство за откритие на нови истини. Отчита се възможността да се организират знаците в изкуството от гледна точка на тяхното отношение към обектите, един към друг, към произвеждания ефект, към ценностите и истината.

В края на статията авторът отделя място на пропуските, довели до вътрешна противоречивост и непоследователност в разглежданата естетика. Например схващането, че въображението в изкуството е лишено от научна ценност, стигащо до твърдението, че художественото въображение дава възможност само за игра. От друга страна, отъждествяването на красотата с качеството на чувствуване довежда до ирационализъм и интуитивизъм.

От марксическа гледна точка, заключава авторът на статията, анализът на семиотич-

ния подход към изкуството, изразен в трудовете на Пирс, представлява интерес в три отношения. Първо, позволява да се проследи генезисът на семиотичните методи на изследване в изкуството. Второ, този анализ помага да се изявят основните теоретични източници на идеалистическата интерпретация в семиотиката и резултатите от приложението ѝ към анализа на изкуството в съвременната буржоазна естетика. Трето, в хода на този анализ се изявяват положения, които, взети в конкретно-семиотичен аспект, не са изгубили научното си значение и имат евристическа ценност.

Кн. 5 съдържа статията „Съвременни аспекти на теорията на социалистическия реализъм" на Б. Сучков, утвърждаваща най-важните проблеми и художествени принципи на новия творчески метод, опирайки се на марксистко-ленинската естетическа мисъл в нейната борба, развитие и обогатяване. В. Кардин в „Сюжет за неголяма статия" развива интересни мисли за творческия маниер на В. Катаев и за художествените особености на разказа му „Теменуга". П. Гайденко в статията си „Въпреки историческия процес" с помощта на разгърнат философско-естетически анализ проследява творческия път на К. Леонтиев. Литературно-критическите позиции на Леонтиев се обясняват във връзка със социално-политическите му реакционни възгледи. Прави се обоснован паралел на общността в мисли и търсения между него и Ницше, преди всичко в езическия култ на красотата и силата. Проследяват се отношенията на руския критик с революционно-демократичната естетика, със славянофилите, полемиките му със „Съвременник". Акцентува се на „византийското християнство" в творчеството на Леонтиев, двойнственото му отношение към някои проблеми, породено от вместването на взаимоизключващи се позиции в мирогледа му.

Гайденко отбелязва и възгледите на Леонтиев за езика на произведението като стилообразуващо начало, аналитичната тънкост в размишленията му относно природата на стила и езика, доловената зависимост на изменящия се стил от изменението на самата социална и духовна реалност.

Кн. 6 се свързва в голяма степен в тематично отношение със 175-ата годишнина от рождението на А. С. Пушкин. Поместени са материали от анкета с известни писатели и дейци на изкуството. Редакцията се е обърнала към тях с въпроси — как разбират значението и традициите на Пушкин, кои произведения и черти от творчеството му най-много им допадат, какво им дава художественият опит на великия класик. След редакционната бележка, коментираща получените мнения, се публикуват отговорите на В. Катаев, Л. Мартинов, Д. Самойлов, И. Смоктуновски. М. Стелмах, Н. Тихонов и др. В статия „Самоотстояването на човека — залог за неговото величие" Г. Макогененко прави интересни разсъждения за формирането на реализма като нов тип изкуство и изявата му в творчеството на Пушкин, определяща последващите насоки в развитието му.

Извън материалите, посветени на годишнината, отбелязване заслужават отпечатаните по авторския машинопис на Андрей Бели няколко глави от „Началото на века", засягащи посещението на Бели в Петербург през 1905 г., срещите му с А. А. Блок и Д. С. Мережковски.

В този брой на списанието е публикувана и рецензия на Кр. Генов за книгата на Борис Ценков — „Тодор Павлов — теоретик на изкуството и литературен критик" (изд. на БАН, 1973).

Й. К.

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI", 1974, кн. 2

Кн. 2 от „Паментник литерацки" помества в рубриката „Проблеми на художествения език" студията на Еразм Кузма „Езиковото съзнание на полския и немския екпресионизъм (опит за сравнение)". Основната теза на автора е, че от концепцията за езика произтичат методологически директиви за поезията и обратно: концепцията за поезията дава направление на езиковото съзнание. Ето защо, когато разберем езиковото съзнание на експресионистите, ще можем да обясним по-добре поетиката на експресионизма.

Сред другите материали заслужава внимание статията „Социалистически издания на творбите на Мицкевич", в която се разглежда историята на издаваните от полските социалисти преди Първата световна война творби на поета, забранени от тогавашната царска цензура.

Рубриката „Преводи" е посветена на „Теория на стиха и на поезията". Интересен е отговорът на Р. Якобсон към критиците на неговия анализ, направен съвместно с Леви Строс, на стихотворението „Котки" от Бодлер. Този отговор е напечатан като „Послепис" към книгата „Questions de poétique".

Литературните критици — пише Якобсон — атакуват езиковедите, които се осмеляват да проучват поетическия език в аспекта на литературната критика и оспорват на езикознанието правото да проучва проблемите на поетическото творчество. В най-добрия случай те му оставят ролята на помощна дисциплина за поетиката. Тези ограничаващи забрани идват според Якобсон от остарелия възглед, отнемащ на езикознанието главната му задача — изследването на словесната форма с оглед на нейната функция. А езиковедът трябва да се стреми да види есенцията на поезията, „мисълта, която се чете между редовете" на поетическата творба. Щом като

от поетическата творба изникват въпроси, които се издигат над словната фактура, ние навлизаме (и езикознанието ни дава много примери за това) в по-широкия от концентричните кръгове — в сферата на семиотиката, чиято основна част е езикознанието.

„Литературността", т.е. трансформирането на говора в поетическата творба, а също и цялата система от действия, които реализират тази трансформация — това е темата, която разработва езиковедът при анализа на поетическата творба. Този анализ сам по себе си разкрива път към налагащите се обобщения. Поетиката, която интерпретира поетическата творба през призмата на езика и изследва доминиращата функция на поезията, е изходна точка за обяснението на поетическата творба, но документалната психологическа или социална стойност на творбата си остава открита за проучванията на специалистите в областта на тези дисциплини.

Критици, които нямат никакъв контакт със структурния анализ на езика, твърдят, че „точните методи", въвеждани от езиковедите в тълкуването на поезията, „не ще могат никога да доловят онова нежно и неуловимо, което създава поезията". Но „онова" „неуловимото" си остава еднакво неуловимо в научните изследвания както на езика, така и на обществото, на материята и живота. Безсмислено е да се противопоставя неопределеното „онова" на неизбежната в науката приблизителност.

За да защити становището си, Якобсон цитира Бодлер, за когото „сухата граматика" е била „творческа магия". „Думите — пише той — възкръсват заедно с телата и костите си. Съществителното с величието на своето съществуване, прилагателното като прозрачна дреха, която го облича и му придава цвят, сякаш стъклена обвивка, и глаголът — ангелът на движението, който дава размах на изречението."

Якобсон изтъква, че всичките езикови структури имат значение за функцията и ефекта на дадената творба. В третия том от своите очерци и доклади „Selected Writings" (понастоящем под печат) той анализира поетически творби от VIII до XX в. на около 15 разни езици и принадлежащи на разни литературни школи и традиции. Несъстоятелно е тогава обвинението, че той подбира само специални текстове. Единственото ограничение, което допуска, е това, че се спира само на кратки творби. Граматиката на епическата поезия, която може да се сравнява с конструкцията на големи музикални композиции, с техните лайтмотиви, е отделна тема, за която Якобсон се опитва да създаде понастоящем само една скица.

В рубриката „Хроника" намираме интересни информации за двадесетгодишната работа на „Библиотеката на полските писатели", която е издала вече 20 тома и се стреми да създаде една солидна лаборатория, която ще позволи на литературоведите и езиковедите да разполагат с точни и пълни текстове за интерпретация.

„TWÓRCZOŚĆ", 1974, кн. 6, 7

Кн. 6 на сп. „Твурчошч" помества „Писма от мама" и „Кефалия" от Ю. Кортасар, студии на Зофия Чернякова за поета Адам Важик като преводач на Хораций, на Хелена Заворска за последната творба на Ярослав Ивашкевич „Градини" и рецензии за шестдесетгодишното творчество на Антони Слонимски, за последната стихосбирка на изтъкнатия поет и белерист Тадеуш Новак „По-бяло от снега" и др. Между всички материали се откроява великолепният разказ на един от най-интересните днес в Полша писатели Марек Новаковски. Разказът носи заглавие „Сватба още веднъж!". Това „още веднъж" не е случайно. В полската литература има вече две изтъкнати творби, описващи сватба — драмата на Станислав Виспянски „Сватба" и разказът на Мария Домбровска „Сватба на село", а танцът, неразривно свързан със сватбите, е най-любимото изкуство в Полша и играе голяма роля в полската литература (полонезата в „Пан Тадеуш", полонезата в „Пепел и диамант" от Анджеевски, народният танц в „Селяни" от Реймонт, тангото в драмата на Мрожек със същото заглавие и т.н.). Авторът прави постоянни алюзии за „сватбените" литературни традиции и особено с творбата на Виспянски. Но тези алюзии служат за изобличение на представената действителност, тъй като разказът е остра сатира за съвременните селски големци и градската „творческа интелигенция", чиито представители, пристигнали в селото, развращават селските си събеседници с идейната си и етична безпринципност.

Кн. 7 помества разговор „За литературата на 30-летието", който водят върху страниците на списанието критиците Хенрик Береза, Збигнев Бйенковски, Томаш Бурек, Тадеуш Древновски и Анджей Кийовски.

Бурек започва своето изказване с критични бележки върху новопоявилата се книга на краковския литературен критик Влодзимеж Мачйонг „Литературата на народна Полша. 1944—1964". Според Бурек слабата страна на този труд е това, че той започва да разглежда полската литература от момента на създаването на народната власт. По този начин се слага изкуствена преграда и явленията, които имат своето начало в много по-раншен период, не могат да бъдат правилно изтълкувани.

Според Древновски най-ценният период в развитието на следвоенната литература са първите години след освобождението, когато най-ярко се отразяват в нея както военните и окупационните преживявания, така и обществените промени, които стават при новия народен строй. Кийовски говори за личното си отношение към литературата. За него тя

не е производство на книга за прочит, а „начин на живота“ и „разбиране на света“. Такава литература според Кийовски се е създавала през 50-те години, а през последните години тя се е превърнала „само в изкуство“, в „демонстрация на личността“ и на стиловете. „Стана нормална, прекалено нормална за мене — заявява Кийовски, — защото аз поради войната и периода на култа станах ненормален.“ Литературата днес тръгна в чудноватата насока на носталгия и лиризъм.

Береза смята тъкмо обратно, че едва през последните години е настъпил прелом в полската литература и че днес вече може да се каже, че писателите съзнателно формират фабулата, литературните образи, разказите и стилно-езиковите структури.

Бйенковски, критик от по-старото поколение, приема войната като безусловна граница между два различни периода в развитието на полската литература. Непосредствено след войната, изтъква Бйенковски, литературата вярно отрази етичната революция, „етичния шок“, разпадането на стойностите на предишните епохи. В прозата на Т. Боровски и в поезията на Т. Ружевич се обади „новата епоха със собствения си, нов ад“.

За разлика от Кийовски Бйенковски смята литературата от 50-те години и от целия културовски период за литература, която е живяла с „привидния“ живот. Историческият, политическият или етичният натиск не може да навреди на никоя литература — твърди той, — но тогавашният натиск на готовите формули, предварително предписаните развръзки е бил пагубен.

Древновски се противопоставя на Береза, като заявява, че техническите новости и постижения не могат да извършат прелом в литературата. Прелома правят големите творби. След 1956 г. в полската литература има много нови и забележителни явления (Хласко, Мрожек, Херберт), но литературата се затваря в себе си и губи по-широки хоризонти и по-широк кръг читатели, престава да бъде незаместима.

Бурек отново подчертава значението на първия, следвоенен период, когато е започнала голяма литературна дискусия, прекъсната от принудителната унификация на идейната и културната надстройка във втория период (от 1949 г.). Периодът до 1955 г. може да бъде наречен период на „литературен конформизъм“. От 1956 г. се очертава нова цивилизационна и обществена констелация; появяват се нови проблеми, свързани с истинската масова култура.

Береза решително защищава литературата от последните 15 години. Леополд Бучковски, Леон Гомолицки, Парницки и др. повдигат най-големите етични въпроси на нашето време, но не така непосредствено, както това е ставало през първите години след войната. Тези въпроси са неделими от „художествената философия“ на творбата от „философията на литературната форма“, в нея те са сякаш скрити. Големият успех на т.нар. „селска литература“ (т.е. със селска тематика) не е случаен и тя има днес многобройни читатели.

Кийовски отново настоява, че литературата (с изключение на поезията, която той решително отделя) трябва да служи на нещо по-голямо от нея, а днес тя служи на себе си и затова хората четат повече философски, исторически, социологически трудове (Фром, Юнг, Антони Кемпински), отколкото художествена литература.

Бйенковски защищава единството между прозата и поезията. Изоставянето на класическата хармония, одобрението на хаоса, отказът от героя (Мах и Томалицки), автотематичността са се появили едновременно и у поетите, и у прозаиците. Светогледът е общ. Съживяването на естетизма, на стремежа към стилистично изящество е също общ и тъкмо той тревожи най-много Бйенковски в най-новата литература. Култът към факта, изповядван от най-младата група краковски поети, „сега“ му се вижда спасителен.

Древновски признава, че полската литература през последните години заслужава много комплименти. Тя е „културна, находчива, във формално отношение новаторска“. Но тя не е жива, както жива е била литературата, създавана непосредствено след войната с военната и окупационна тематика (З. Налковска „Медалиони“, разказите на Т. Боровски). Тя е била скъпо заплатена със страданията на народа, но само тя е достигнала величие от общоевропейски мащаб.

За редица писатели днес — твърди Древновски — поетиката на метафорите и алюзиите стана претекст за отказ от солидното мислене и бягство от наричането на нещата направо, със собствените им имена. Псевдоавангардизмът често маскира празнотата. Едва в поезията на най-младите (Корнхаузер, Загайевски, Баранчак, Карасек) се отразяват новите обществени явления. Напоследък се забелязва и тенденция към ревизия на националните митове (Малевска, Завиейски, Мариан Брандис, Терлецки, Кийовски).

За Кийовски най-ценни в полската съвременна литература са онези нишки, които са насочени към „универсализирането на полската съдба“. Те са по-ценни от преоценките на „полското“, които правят Гомбрович и Мрожек, по-ценни от всякакви формални постижения, за които така държи Береза. Голямата американска проза — казва Кийовски — си послужи с модела от XIX в., като го изостри с езикови и битови реалии, почерпени от американския живот. Напълно е погрешно да се сравнява развитието на полската проза с някакъв идеален литературен процес и според това да се оценява. Полша нямала развита буржоазия и затова не се създава голям буржоазен епос, нямало в нея и такива процеси на разложение, които биха могли да бъдат описани с техниката на Пруст

Единственият елемент на драмата в полския живот е бил общественият и политическият живот. И затова най-големите експериментални полски романи са били политически. Може да се каже, че политическият памфлет е и си остава оригиналната форма на полския роман. Днес виждаме, че новият френски роман и полските му подражания се оказаха сезонни явления. Когато нов, важен факт се появява в живота, в културата, прозата се възвръща към изворите си, става непосредствен разказ, доближава се до съзнанието и се отдалечава от езика. Полската проза е повече свързана с обществените процеси, а по-малко със съзнанието на единицата. Това се налага от полския живот, където обусловеността на единицата е по-голяма. Отдалечаването от модела на обществената и политическата проза и естетическата перцепция на авангардните течения лишава според Кийовски полския роман от истинското му значение, изтласква го в безпътицата на псевдопоезията. Този прелом, който Береза смята за спасителен (нови техники, стилове и т.н.), е според Кийовски „прелом на залеза", явление временно и лишено от перспективи.

Береза се опитва да защити новите формални търсения, като дава за пример романите „Дяволи" и „А когато бъдеш цар, а когато бъдеш палач" от Т. Новак. В тях има остро поставени и обществени, и етични, и политически проблеми, но те не са изразени с политически формули.

Също и Мишливски като автор на „Двореца" поставя политико-обществени проблеми в контекста на общофилософската структура и неконвенционалната структура на разказа. Такава творба трябва да умееш да четеш.

В същност, забелязва той с право, ние вече не говорим за литературата от изминалите 30 години, а за това, каква тя трябва да бъде в бъдеще.

В заключение Бйенковски подчертава, че най-новата полска литература е прекалено литературна, че конфликтите в нея са често привидни, че писателят не се опитва да си пробие път чрез истинските остри конфликти, които с цялата си сила тегнат върху съвременния човек. А това е истинската мисия на литературата.

Същата книжка ни поднася и интересната студия на Томаш Бурек „Нечистите форми на Ружевич". Авторът изтъква, че след „Събраните стихотворения" (1971) и „Пиеси" (1972) появата на том „Проза" (1973) на този изтъкнат полски писател позволява той да бъде разгледан „в трите му профила" — като поет, драматург и прозаик едновременно.

Ружевич е опрял, пише Бурек, цялото си творческо дело върху отричането, върху съзнанието, че истината и поезията липсват в живота, че човек е разкъсан и „неидентичен", че трябва да се говори с несъвършени „прокажени" думи, с разбити на парчета символи, с превърналите се в клишета и стереотипи понятия; че литературата е вина на половин път от лъжата, от необходимостта да се мълкне. В неговата драматургия намираме разпадане на драматичното действие, изчезва движението, появява се театърът на „тишината между думите и събитията", която се изпълва от мислите на „анонимния жител на големия град". Стихотворението у Ружевич е просто комюнике, доклад, протокол, запис на действителността, а Ружевич като поет е по-скоро разказвач, отколкото „лиричен герой". Ружевич събаря всякакви прегради между отделните литературни жанрове. В неговата проза има много „поетически острови". В неговите пиеси има ту поеми, ту дълги откъси от проза, които унищожават съзнателно и преднамерено театралната форма, понякога въобще не дават тя да бъде създадена, както става в случая с пиесата „Прекъснатото действие". В същност Ружевич пренася формалните категории на литературните жанрове върху разните състояния на духовния живот и с тях описва и поддържа разните форми на вътрешния живот на човека. Старите „прилежни" форми напускат у Ружевич своите граници, сблъскват се, застъпват, проникват една в друга, смесват. Това е „градската смърт на класическата култура". От тази смес се раждат нови хибридни форми. Те не искат да улеснят с „красиви лъжи" живота на „грозните и брутални политически лъжи". Разкрива се съвременната драма на историята и на цивилизацията. Проличава тесното странство, заместено от механизми. Социологията на Ружевич е социология на нов, случаен герой, без лице, без възраст и професия; той е анонимен, но всеки миг може да ни покаже „лицето на враг, муцуната на фашисткото куче, на вожд или плъх". Ружевич никога не забравя възможността да се повтарят „отблъскващите етични престъпления" от миналото. Разбивайки формата, смесвайки стиловете, Ружевич повдига „статистическото съществование" на „малкия чиновник с чанта" до ранга на най-сериозните философски проблеми на нашето време. В цялото си творчество той остава солидарен с това, което в съществуването на човека е дисхармонично и му носи унижение и страдание.

„PRZEGLAD HUMANISTYCZNY", 1974, кн. 7

Между по-интересните материали на кн. 7 от списанието „Пшеглонд хуманистични" можем да посочим „Състоянието на славистичните проучвания в полската историография" от Л. Базилов, студията на М. Широцка и Б. Закшевска за първата немска рецензия за „Пан Тадеуш" от Вилхелм Хертинг, немски писател, съвременник на Мицкевич, който пръв е оценил величието на тази творба и пръв я нарекъл „съвременна национална епопея". В рубриката „Информации" се съобщава за научната сесия по

случай 175-годишнината от рождението на Мицкевич, уредена в университета Хумболт в Берлин, където поетът е слушал лекциите на Хегел. В книжката е поместена и статията на българския историк Георги Бояджиев, написана специално за списанието и озаглавена „Историческо познание и съвременност". В редакционна бележка се изтъква, че в статията се повдига проблем, който живо интересува полските съвременни хуманитарни науки. Тя е посветена на въпроса за значението на историческата перспектива за постигането на адекватния поглед върху действителността.

„MIESIEZNIK LITERACKI", 1974, кн. 8

Появата на новия том от събраните творби на Ружевич, този път „Проза", намира отзвук по страниците на „Месенчник литерацки" в студията на Мечислав Домбровски „Непрекъснатият изпит". Авторът припомня думите на Ружевич от предговора му към „Избрани стихотворения": „Отвръщах се с пренебрежение от естетическите извори. Изворът на творчеството — мислех — може да бъде само етиката." Според Домбровски това признание се реализира във всеки жанр, разработван от Ружевич. Също и в прозата му се проявява отвращението към неща прекалено красиви, към чистата, студената, но безполезна за хората и затова изкуствена красота, към всяка външна, празна форма. Според Ружевич животът след войната е добил огромно значение и същевременно го е загубил.Тези, които преживяха и се запазиха, правят, от една страна, от биологичното си съществуване най-голяма ценност, а, от друга страна, тази запазена форма на съществуването губи своето съдържание. Ружевич — моралист, който според израза на Кийовски „е започнал третата война, войната за човека, за разбитите и опозорените ценности", не може да я приеме. С ирония, но и с най-голяма загриженост той опипва най-наболелите места на двадесетвековната ни цивилизация, като не престава да манифестира неизменната си вярност към онези, които „не доживяха". „Ако се откажа от един елемент — пише той, — след това от втория и ако стигна дотам, че изхвърля от себе си цялата война и окупация, тогава не ще ме спаси от нищожеството нито метафората, нито децата, нито запалената лампа на масата, нито околосветското пътуване. И най-малката отстъпка заплашва с катастрофа, с унищожението на света."

Литературното събитие, каквото е появата на първата в Полша история на съвременната полска литература — книгата на Влодзимеж Мачонг „Литературата на народна Полша. 1944—1964" намира отражение и в това списание. Посветени му са две рецензии. Първата — от Ришард Матушевски — изтъква предимно положителните страни на този труд. Появата му ще удовлетвори една отдавна назряла нужда от подобно съчинение, макар че той обхваща само първите 20 години на развитието на полската литература след войната (без последните 10 години). „Историята" на Мачонг обединява според Матушевски обективните преценки на автора със собствения му възглед върху литературата, който авторът умее да защити. Общо взето, правилна е преценката на чие творчество трябва да се посвети по-дълбок, синтетичен анализ, а на чие само кратка бележка. Някои от преценките на Мачонг са не само верни, те са и окриватслски (за Домбровска, Ивашкевич, Лем, Мах). Предаваното понякога съдържание се поднася по функционален начин. Един недостатък на труда е слабото акцентуване на формално-художествената специфика на творчеството на отделни поети.

По-строга е втората рецензия от Ян Гондович, озаглавена „Героично училищно помагало". Авторът упреква Мачонг, че той в същност не оценява разглежданите от него творби, а само информира за тях. Гондович смята, че и в композиционно отношение книгата не е издържана. Тя е съставена от две части: синтетичен очерк за развитието на съвременната полска литература и отделни очерци за повече от 120 писатели и поети. Според рецензента такова откъсване на „действието" на литературната история от „героите" затруднява читателя в разбирането на мястото, което заема даденият творец в съвременната литература. Според Гондович авторът на „Историята" не цени достатъчно онези литературни явления, които не добиват веднага успех, но оставят дълготрайни с ди. Мачонг се интересува главно от фактите, които създават литературния живот: изискванията на критиката, влиянията, културната политика. Но в това се крие и положителна страна на книгата. Поколението, което ще изучава по нея полската литература, получава в нея богата информация за външните фактори, които определят облика на една литература, за разните „намалени тарифи, натиска, спасителни крепости".

„Старите и най-старите разкази" от Ян Юзеф Шчепански (1973)) се посрещат с възторжена рецензия на Стефан Мелковски. Творчеството на Шчепански е според рецензента едно голямо и рядко в нашето време явление. Литературата може да бъде „очистване" и „жертвоприношение", както е за Шчепански, или „кариера, успех" и „моята професия", както е днес за повечето писатели, и те тъкмо затова не могат да създадат големи творби. Шчепански с героична безкомпромисност разкрива в разказите си етичните аспекти на трудното изкуство да останеш верен на себе си. Той чертае понякога мъчно доловимите граници между героизма и конформизма, изследва зависимостите между политиката и етиката. Показва как един най-прост етичен избор може да бъде проява на героизъм и припомня времето, когато такъв

избор е бил съдбоносен и ставал „на границата на психологията и биологията“. Големите метафори се раждат у Шчепански от обикновен, често почти документален разказ. У него няма нито следа от „модерното“ и „артистичното“. Сякаш всеки би могъл да пише и да разказва така. И въпреки това или по-скоро тъкмо затова Шчепански създава „шедьоври на съвременната полска проза“, защото той успява „така безпогрешно да подбира, да представя, да изчиства и да композира“ документалните си разкази, че всяка представена в тях подробност добива значение на метафора, отнасяща се до важни за нас проблеми.

Като по-интересни материали от тази книжка можем още да споменем „Десет века и две години“ — репортаж за създаването на нови приятелски отношения между поляците и немците в ГДР, статията „Кой се бои от Juso?“, за значението на младежката социалистическа групировка „Jungsozialisten“, наричана „Юсо“, в живота на ГФР и студията на Хенрик Курт „Много голям бизнес“, която разкрива огромната роля на концепциите и дейността на французина Жан Моне в създаването на европейския общ пазар и бъдещите перспективи за развитие на този пазар.

В. См-П

ЮГОСЛАВИЯ

„КЊИЖЕВНОСТ“, кн. 3, 4, 5/1974

В кн. 3 на списание „Книжевност“ представлява интерес статията на Света Лукич „Самосъзнание на философската проза в наше време“. Тя е четвърта част от обширна студия под заглавие „Философската проза“.

Като непосредствен предшественик на днешната философска проза авторът посочва Киркегор с неговите „Дневници за Регина Олсен“. Лукич окачествява жанра на това произведение като нов, който приблизително може да се назове с термина „философска монодрама“. Това е един разгърнат вътрешен монолог, драматичен разговор, който човек води в първо лице сам със себе си. Новото, което внася Киркегор, се състои в откриването на много възможности за автентично изразяване на субективното изкуство, което по думите на Лукич „не се пуска по „течението на съзнанието“, а самото то ненатрапчиво и майсторски направлява това течение“.

Като втори предшественик на съвременната философска проза авторът на статията посочва Фридрих Ницше, имайки пред вид неговите „фрагменти“. Фрагментът може да се счита за нов, самобитен жанр, поне този фрагмент, който е сътворен от Ницше — пише Лукич. Този жанр отговаря на ориентацията и съдържанието на философията на Ницше. Вместо бог, който не съществува, той поставя в центъра преходността на човека. Детронираната философия се белетризира, приближава се до философската проза. У Киркегор и Ницше към класическата реторика, която е пуснала корени във философските текстове изобщо, се е прибавил романтизмът, изместен по-късно от реализма. При появата си, от една страна, реализмът е обогатил художественото произведение с конкретност, но, от друга — направил го е победно откъм духовност, откъм интелектуални дилеми — отбелязва Лукич.

Но някои творци са успели да избягнат това. Един от тях, може би първият — според автора — е Достоевски. Неговото творчество се откроява с огромна мощ, с богатство на сблъкновения, с огромни контрасти, с разнолики крайности и парадокси. Лукич се спира подробно на романа на Достоевски „Село Степанчиково и неговите обитатели“, тъй като това произведение, макар и не най-доброто в творчеството на гениалния руски писател, е в известен смисъл преломен момент в развитието на Достоевски. След него той създава безсмъртните си творби „Престъпление и наказание“, „Идиот“, „Братя Карамазови“. Героите на „Село Степанчиково“ са плътни, релефни, класически образи и въобще отговарят на критериите за критически реализъм. Но тези образи се открояват и с едно по-дълбоко и общочовешко звучене. Светът в този, а и в останалите романи на Достоевски е даден в максимално реалистическата си сложност. Лукич цитира изказването на Достоевски: „Наричат ме психолог. Това не е точно. Аз съм само реалист във висш смисъл, тоест изобразявам дълбината на човешката душа.“ В този именно аспект авторът на статията разглежда романа „Село Степанчиково и неговите обитатели“. Според Лукич Достоевски навлиза във философската проза чрез „релефа и абсурда, през горчивия смях и неговите остриета“. По свой начин, не изоставяйки някои класически конвенции на романа и прозата, развивайки поетиката на реалистическото направление, той става един от най-значителните философски прозаици в историята на художествената литература. Защото в ядрото на прозата на Достоевски лежи наистина конкрентна философия. Той е въвел един оригинален демократизъм, според който всеки човек е философ, а предмет на философията е всичко, което значи „всекидневие в неговата цялост“, та дори и всяка наша мисъл, движение или трепет. По този начин се създава истински синтез на литература и философия — едно изключително рядко явление. Достоевски разруши традиционната представа за човека, за неговата личност и единство на характера. Романът „Село Степанчиково и неговите обитатели“ поставя въпросите: Кой е човек? Къде е човекът? Накъде върви?

По-нататък Лукич изтъква, че след Достоевски целокупното познание за човека, тази

т. нар. философска антропология търпи голяма промяна. Това се отнася както за науката психология, така и за литературата в цялост. Но влиянието на Достоевски върху философската проза остава. Въз основа на това авторът окачествява Достоевски наред с Киркегор и Ницше като непосредствен предшественик на философската проза.

По-нататък в статията се казва: „Класическата философска проза се оформи през XVIII в.; по-новата все повече се преплита с литературата, а днес те са неразделими.“ Новата ориентация в съвременната проза Лукич именува „есеистична или интелектуална проза“. Като нейни представители той посочва Марсел Пруст, Борис Пастернак, Томас Ман, Андре Жид, Албер Камю, Карел Чапек, като отбелязва заслугите на някои от тях за сътворяване или обновяване на жанровете на философската проза. Така например с името на Пастернак свързваме „интелектуалната автобиография“; Камю е дал няколко образци на модерни есета и т.н. За разцвета на есеистичната проза са допринесли както отстраняването на много предразсъдъци и заблуди, така и кризата на класическите критерии в литературата и естетиката. В статията се посочва също, че при отстъплението пред експанзията на науката успоредно с пасивизирането на философията есеистичната проза се е превърнала в изкуство, изграждайки своя специфична поетика. Авторът характеризира тази проза по следния начин: тя е такава преходна форма, такъв хибрид, който доста адекватно рисува „ситуацията“ на днешния човек; изразява всеобхватността на релацията обект—субект; задоволява основните естетически критерии на действителността.

По-нататък в статията се разглежда въпросът за връзката и взаимодействието между наука и изкуство. Отбелязвайки трудността да се отговори на този въпрос, Лукич подчертава, че науката и изкуството практически са „два хоризонта“, от които всеки има свой език — единият е езикът на математическите символи, а другият — визуален. Съществува доста разпространената боязън, че при есеистичната проза ерудицията ще задуши творческия дух, ще прекъсне връзките с жизнените сокове, ще надхвърли границите на изкуството. Авторът на статията е противник на такъв страх. Той разглежда есето като „свободно размишление върху живота и явленията, което сближава взаимно науката, философията и литературата“.

В заключение се изтъкват три неща: първо — модерната философска проза, най-често в облика на есеистична проза, е дала значителен брой най-добри творби в художествената литература на нашия век; второ — чрез нея (с тричленната релация наука—философия—литература) се оформя перспективата за създаване на една още по-изразителна интегрална проза на бъдещето; трето — философската проза днес има свои трайни, структурални отлики.

В същата книжка на списанието е преведена статията на Едвин Мюе, озаглавена „Поетическото въображение“. Преди да ни обясни какво разбира под това понятие, авторът очертава някои различия между поетическото и научното въображение. Поетическото въображение не може да доказва или да демонстрира, а само да предусеща и убеждава. Учените понякога предугаждат истината много преди момента, в който могат да я докажат, но се говори за творческо постижение едва когато са я доказали. Поетическото въображение никога не може да достигне до такава точка, нито пък има подобна цел — то остава в своя собствен свят, вдъхновен от догадката. Това, което поетическото въображение казва, може да бъде вярно или невярно и не съществува възможност, както в науката, да се докаже едното или другото. Според Мюе „поетическото въображение е дух, който подхранва поезията и чийто начин на действие е обхващането на живота в неговото развитие и движение, в неговата индивидуалност“. То ни приобщава към човечеството във времето и пространството.

Кн. 4 предлага обширната студия на Ханс Гюнтер „Концепцията за литературната еволюция в чешкия структурализъм“. Тя започва с напомнянето, че в материалистическата история на литературата все още повод за дискусия е въпросът, в каква степен е възможна една относително самостоятелна еволюция на литературата. Докато по въпроса за еволюцията на обществено-икономическата база има единомислие, т.е. докато развоят на производството и обществото се схваща като закономерен структурален процес, при обсъждането на облика на надстройката (например изкуство и литература) се забелязват несигурност и големи колебания. Ханс Гюнтер пише, че още през 1924 г. руският формалист Борис Айхенбаум се противопоставя на гледището, застъпниците на което при изследване на литературата не следват последователно еволюционния начин на разглеждане, а прибягват до генетически обяснения. Те се опитват да направят изводи за художествената творба, изхождайки само от обществено-историческата ситуация, при която е създадена или която се изобразява в нея; от идеологията на автора и неговата класа. Според Айхенбаум определянето на форми и стилове въз основа на общите обществено-икономически явления на епохата е неприемливо. Това е път, който „неизбежно лишава науката за литературата от самостоятелност и конкретност и в никакъв случай не може да се нарече материалистически“. Авторът на статията се присъединява към гледището на руския формалист. Според Гюнтер у вулгарния и догматически материализъм се е канонизирало такова становище, което отрича самостоятел-

ния развой на литературата и я свежда до рефлекс на извънлитературни (идеологически, икономически) процеси. Такова обобщение, разбира се, е неточно. Гюнтер счита, че във връзка с всички тези сложни въпроси теорията за еволюцията, разглеждана в руската формална школа и чешкия структурализъм, добива особено значение. Авторът пише: „Реконструкцията на теорията за еволюцията в чешкия структурализъм през 30-те и 40-те години показва, че е неточно твърдението за несъвместимост между структуралистичното схващане за литературната еволюция и марксистко-социологическото схващане."

По-нататък Гюнтер се спира вече конкретно върху концепцията за литературната еволюция в чешкия структурализъм, разглеждайки следните въпроси: основни тези на формалистическата теория за еволюцията; творбата като знак и структура; синхронизъм и диахронизъм; литературната еволюция и еволюцията на обществото; индивидуалност и еволюция; анализ на функцията на литературата като еволюционен проблем.

На страниците на кн. 4 вниманието на читателите се насочва още един път към въпросите на структурализма с рецензията на Александър Йованович за книгата на френския автор Анри Льофевр „От другата страна на структурализма". Авторът на рецензията подчертава, че начинът, по който е замислена и реализирана тази книга, ѝ позволява да служи като увод при изучаване на марксисткото схващане за историята и обществото. В същност схващанията на Льофевр все повече се отдалечават от марксизма. Отбелязва се още, че книгата „От другата страна на структурализма" представлява едно посредищно звено при допира със структурализма.

В кн. 5 е отпечатана първа част от студията на Нано Богданович „Пътищата на руската модерна поезия". Богданович набелязва два големи поетически периода в най-новата руска литература — в началото на миналия и в началото на настоящия век. И двата периода блестят с ярки творчески индивидуалности, и двата са придали специфичност на руската поезия. Първият — това е поетическата класика; вторият — поетическият модернизъм. Докато европейският модернизъм — се казва в статията — следва повече или по-малко пътищата, които са му проправени от романтизма, то руската модерна поезия неочаквано навлиза „в самата сърцевина" на съвремието и се утвърждава с нови изразни средства.

Богданович се спира и на литературната програма и философската страна на руския символизъм. Те възникват върху общата теза на символизма, формулирана от Мореас: „Поезията се стреми да въплъти идеята в чувствен облик, който сам по себе си не е цел, защото е в подчинено положение и служи за изразяване на идеята." На тази база руският символизъм изгражда свои схващания по редица въпроси. Разглеждайки ги поотделно, Богданович заключава, че безспорно символизмът в руската поезия е изключително интересен със своето литературно многообразие и сложност.

Б. К.

ГДР

„ZEITSCHRIFT FÜR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK", Лайпциг, кн. 1/1974

Лайпцигското списание за англистика и американистика предлага в първата си книжка за 1974 г. студията на д-р Клаус Кьолер „Анализа на съзнанието и кризата на обществото в драматичното творчество на Артър Милър". Авторът подчертава, че драмите на Артър Милър представляват най-значителният израз на тенденциите в обществено-критичния американски театър след Втората световна война. Сам Артър Милър разкрива мотивите на своето творчество в предговора към неговите „Събрани пиеси" и излага схващанията си за функцията и предназначението на художествената творба по следния начин: „Мисля, че най-могъщият импулс за писане произлиза от един вътрешен хаос, копнеещ за ред, за смисъл, а този смисъл трябва да бъде разкрит в процеса на писането, в противен случай произведението остава мъртво, макар и вече създадено."

Според Милър изкуството служи на осъзнаването на света и при това трябва да стимулира развитието на съзнанието. Животът не бива да се отразява откъслечно и фрагментарно, а трябва да се представя в някакъв порядък. Чрез художественото оформяне на сюжетния материал, чрез едно своеобразно филтриране на действителността се прави крачка напред към опознаване на ценностите. Артър Милър, посочва авторът, схваща работата на драматичния автор като социален процес на просветляване. Милър казва: „Всяка от моите пиеси бе започната с вярата, че в нея се съдържа някаква вече позната, но още неразпространена истина."

Във всички свои драматични творби — макар и с различна острота и убедителност — Милър се стреми да постави диагноза на съвременното американско общество, изтъква д-р Кьолер. Сам Милър определя пиесите си като „мои реакции на онова, което се носи във въздуха", а себе си като „един вид детектив в служба на истината". За Милър драмата представлява художествено транспониране на действителността чрез представянето на индивидуални конфликти в тяхната обществена значимост. Театърът според Милър е медиум на опознаването на реалността. „Убеден съм, че финалът на една драма довежда до създаването на едно по-висше съзнание", казва Милър.

Основната идея на Милър, смята авторът, е да помогне на хората да добият поглед върху собствената си природа и условията на заобикалящия ги свят; отделният човек трябва да осъзнае силите, които определят неговото съществование, трябва да разбере какво застрашава и може да разруши живота му. Затова в значителните произведения на Артър Милър индивидуалните съдби придобиват символична стойност за състоянието на днешния човек в американското общество. Милър пише: „Аз разбирам символичното значение на един образ и неговото развитие като израз на неговия ангажимент към живота, израз на предизвикателствата, които той приема и които оставя без последствие." Централният проблем във всички пиеси на Милър, смята авторът, е именно погрешният или верният ангажимент, т. е. обвързването с истински или лъжливи идеи и идеали и видът на моралното поведение, което произлиза от това. За Милър не съществува противоречие между изкуство и политически ангажимент. „Съвършено погрешно е твърдението, че между изкуството и философски или социално значимата тема има някакво дълбоко противоречие", пише Милър. Подобен упрек той отправя и към всеки фаталистичен или детерминистичен светоглед, какъвто се култивира днес от широки кръгове на западноевропейските и американските писатели и философи. За Милър детерминизмът е несъвместим с неговото мирогледно и художествено кредо.

Ранната драма на Милър „Човекът, който имаше цялото щастие" (1944) остава почти незабелязана от критиката. Своята кариера като един от най-значителните модерни драматични автори Милър започва с „Всички мои синове" (1947), пиеса, в която разобличителната драматургия на Ибсен се свързва с разкриването на една актуална социална тематика. Тук Милър се идентифицира с главния герой — разочарован и гневен идеалист. Над непосредственото разобличаване на официално пропагандирания „морал на успеха" и на търгашеските нрави на „средната класа" Милър издига отговорността на отделния човек за моралното състояние на обществото. В драмата си „Всички мои синове" Милър заклеймява обществото чрез последователното осъждане на отделните герои, които олицетворяват неговата вина, докато в следващата си пиеса „Смъртта на търговския пътник" (1949) Милър показва гибелта на отделния човек поради вината на обществото. Както посочва Дитер Оберндьорфер в книгата си „За самотата на човека в модерното американско общество", търговският пътник се е превърнал в ключова фигура на съвременния американски начин на живот. А известният социолог Джон Стюард Мил пише за този тип хора: „Всички те са подчинени на ръководния апарат, всички те са лишени от каквато и да е стопанска или духовна власт, на всички тях вече е невъзможно творчески да устроят живота си или да се намесят решително в съдбата на обществото и да повлияят върху нея. Прототип на „новия човек" е тъкмо търговският пътник, продавачът. Изискванията на окръжаващия го свят демонстрират особено ярко житейските условия, сред които съществува модерният човек. Продавачът — това е моделът на новия американец, тъй като този продава не само своето време и енергия, но и своята личност."

Артър Милър въвежда своя търговски пътник в твърде типична ситуация. След десетилетна конкурентна борба Вили Ломан е физически и душевно изчерпан. Цял живот той е лелеял типично американската мечта за материален успех и е подхранвал у себе си надеждата, каквато крепи безброй хора като него, че да се осъществи тази мечта зависи само от индивидуалното усилие. Ломан отчаяно се мъчи да реализира идеалите си, но претърпява професионален неуспех и бива уволнен. В своята безизходица той стига до самоубийство, но и до края го преследва измамната илюзия за успеха — той вярва, че с осигурителната сума, която ще донесе неговата смърт, семейството му ще осъществи собствените си житейски желания. Така в този драматичен конфликт Милър разкрива една отделна съдба в специфично американско обкръжение. Ломан извлича своята идея за успеха директно от обществото, към което принадлежи. В живота на американеца успехът се е превърнал в социален и морален императив.

При Милър, изтъква авторът, външната действителност като сценично пространство се разширява и задълбочава чрез проекциите на потока на съзнанието. Докато в „Улис" на Джеймс Джойс вътрешният монолог като медиум на повествованието демонстрира едно многократно раздробено, разлято в много посоки съзнание, то при Милър вътрешният монолог служи непосредствено на целта да се демонстрира едно социално състояние, пречупено през призмата на индивидуалната съдба, както и да не направят оптически и духовно уловими на сцената сложните процеси на разцепването на личността. Пропастта между действителността и фантазните представи на драматичния герой е изобразена чрез успоредността, а често и чрез едновременното разгръщане на двете сценични измерения на вътрешния свят и на диалога с окръжаващата среда. Потокът на съзнанието, посочва авторът, разкрива при Артър Милър социалния конфликт на героя в неговата индивидуална окраска — болезнената му природа, психическата му криза, изразена чрез вътрешния монолог, са непосредствен резултат от неудачните му опити да се нагоди към нормите и митовете на околния свят. Лавирането на търговския пътник между реалността и мечтата съответствува според д-р Кьолер на ситуацията, в която се намира неговата социална среда, на всеобщата идейна

шизофрения, в която е потопено американското общество.

Също и в драмата си „Лов на вещици“ (1952) Милър прави анализ на кризата в американската действителност, като иносказателно разкрива атмосферата на идеологически терор през т.нар. „ера на Маккарти“ и преследването на демократичните сили в Америка от „Комисията за антиамериканска дейност“. Централната тема на драмата според д-р Кьолер е отговорността на отделната личност по отношение на истината и моралното задължение на обикновения човек да се включи в съпротивата срещу злоупотребата с властта. Бунтът на героя на Милър Джон Проктър срещу перверзните насилствени действия на властоимците е разкрит далеч извън конкретната ситуация като пример за всички онези, които две и половина столетия по-късно (драматичното действие се развива през 1692 г.) ще бъдат изправени пред подобни решения. И тук социалните и индивидуалните мотиви кореспондират помежду си. Нравственото раздвоение на Проктър в интимната сфера въвежда по-големия, решителен конфликт в съвестта му при сблъскването му с официалните обществени инстанции. Проктър предизвиква собствената си гибел, като преодолява кризата в съзнанието си, разбира отговорността си към човешката общност и с това предизвиква непосредствено репресивната идеология и нейните представители. В драматичното творчество на Артър Милър Проктър демонстрира едно ново поведение по отношение на окръжаващия свят. Той вече не е пасивният търговски пътник Вили Ломан, изложен безпомощно на обстоятелствата, а осъзнава обществените пружини, задвижили собствената му съдба, и въстава срещу насилието над съвестта, понеже знае, че тъкмо чрез своята съвест ще придаде смисъл и достойнство на съществуването си. Неговата доброволно избрана смърт, изтъква авторът, е израз на нравствено самоосъществяване и същевременно го издига до символичен образ на борец срещу реакционното упражняване на власт изобщо. Той се превръща в олицетворение на една историческа перспектива.

Драмата на Милър „Поглед от моста“ (1955—1957), продължава авторът, е характерна студия на един човек, който става жертва на една първоначално непризнавана, но непреодолима страст. И все пак частният случай е отправен към обществената плоскост, смята д-р Кьолер. В своя мъчителен „хаос на чувствата“ главният герой Еди предава своите приятели и с това нарушава социално-етичните норми, които сам той преди това е приемал като разбиращи се от само себе си и е съблюдавал. Със своето предателство той е извършил действие срещу общността и с това предизвиква своята гибел. И все пак личният конфликт тук не се покрива напълно с обществената проблематика, посочва авторът. Докато в „Смъртта на търговския пътник“ трагиката възниква логически от неизбежното противоречие между индивид и околна среда, то катастрофата в „Поглед от моста“ не е мотивирана като неминуемо необходима, а произлиза от твърдоглавото, подбуждано от скрити нагони и граничещо с психопатичност поведение на героя, противопоставящ се на разумните доводи и предупреждения на приятелите и съпругата си. Въпреки точно обрисуваната социална среда конфликтът на Еди остава преди всичко индивидуален, изтъква д-р Кьолер, а общественият момент е изтикан на втори план.

Едноактната пиеса на Милър „Спомен за два понеделника“ (1955) отвежда назад към годините на икономическа депресия в Америка. В детайлно разработени сцени Милър обрисува сивото и монотонно ежедневие на работниците от един автомобилен сервиз, показва как животът им отминава незапълнен и пуст. Представена е цяла редица от характери, чийто духовен и емоционален мир е определен от стереотипния работен процес, към който те са приковани. Наистина един от героите, Кенет — романтик и мечтател, — прави опит да се противопостави на безотрадността на наложения му начин на живот, като избягва в света на поезията, но и той като останалите в последна сметка е победен от парализиращите социални условия. Показано е как всички тези хора, живеещи в постоянна резигнация, тъпо разочарование или равнодушие, биват постепенно сковани в техните чувства, мисли и желания от една антагонистична действителност. Макар и да знаят, че при съществуващите отношения за тях няма възможност за самореализация, те не са в състояние да издигнат идеята за едно възможно преобразование на техния живот. Само един от тях, Берт, който работи, за да припечели пари за образованието си, се отделя от останалите. Той има свои планове и идеали и съумява да се дистанцира от ежедневието си и да го преодолее чрез наблюдение и размисъл.

Също и в драмата си „След грехопадението“ (1964) Милър си служи с обществената проблематика предимно като съпровождаща добавка към една индивидуална конфликтна ситуация, изтъква авторът. Докато първата част на пиесата съдържа известни наченки на една диагноза на епохата, с развитието на действието социалните координати на междуличностните отношения се забулват напълно и отстъпват на заден план. Д-р Кьолер смята, че тезата на Милър за функцията на драмата като средство за проникване в социалната действителност тук не е потвърдена.

В драмата „Случка във Виши“ (1964) е разработена една от главните теми на Артър Милър — отговорността на индивида пред човечеството. Действието на тази едноактна пиеса се развива през 1942 г. В още неокупираната от фашистите зона във Франция за-

почват преследванията на евреите. Вътрешното напрежение на пиесата произлиза от несигурността и страха на десетте лица, които биват арестувани на улицата и са доведени на разпит в един полицейски участък. В една драматично изострена конфликтна ситуация се сблъскват противоположните възгледи и становищата на арестуваните. В разговора помежду им се разкрива, че всеки по своему е допринесъл за тържествуването на фашизма и е съучастник в това престъпление, най-малкото като си е затварял очите пред него и мълчаливо е търпял разгръщането на фашисткия терор. Възловият проблем на драмата — отношението на отделния индивид към безчовечността и мракобесието — отправя непосредствено към политическите събития на нашето съвремие, подчертава авторът. Сам Артър Милър в едно интервю е изтъкнал важността на тази връзка: „Проблемът за нашата отговорност е актуален и днес. Във Виетнам, в Конго хора малтретират други хора. Всички ние сме отговорни за това."

Основната тема в пиесата на Милър „Цената" (1968) е установяването на цената, която всеки човек заплаща за живота, който си е избрал. Д-р Кьолер установява и тук социалните измерения на индивидуалните конфликти. В драмата, посочва той, са изобразени две форми на индивидуално поражение пред действителността. Достигналият до външен успех лекар Уолтър е вътрешно опустошен, той е заплатил за възхода в своята кариера с разпадането на личността си, с отчуждаването от семейството си и от самия себе си, превърнал се в „инструмент, който прави пари от човешкото страдание". Неговият брат Виктор, който е запазил идеалите си и не се е поддал на доларовата истерия, стои в нравствен смисъл по-високо от Уолтър, но и той стига до прозрението, че животът не му е донесъл нищо в замяна, че и той е проживял напразно дните си. Драматургът не посочва никакъв изход от ситуацията и тук проличава скептицизмът на Милър — той като автор се идентифицира със своите герои и преживява тяхната криза, посочва д-р Кьолер.

Артър Милър реализира най-успешно своята теза за социалната функция на драмата, изложена в есето му „Семейството в модерната драма", в пиесите си „Всички мои синове", „Смъртта на търговския пътник" и „Лов на вещици". . . .

В кн. 1 на списанието привлича вниманието и изследването на д-р Хайнц Вюстенхаген „Декадентството на Хенри Милър".

Хенри Милър е роден през 1891 г. в Ню Йорк, прекарва детството си и ранната си младост в Бруклин, сменя редица професии и пропътува цяла Америка. През 1920 г. Милър работи като чиновник в „Уестърн юниън телеграф кампъни", а в 1927 г. става съдържател на кръчма в Гринич-вилидж. В решителните години на голямата икономическа депресия и т.нар. „ера на Рузвелт" (1930—1940) Милър живее във Франция като закъснял следовник на „изгубеното поколение", с което в същност едва ли има нещо общо, отбелязва авторът. След завръщането си в Щатите през 1940 г. Милър живее в Биг Сур, Калифорния, неговият дом става средище на американските битници, с които той се чувствува вътрешно сроден и които го величаят като един вид духовен баща.

Общият поглед върху творчеството на Хенри Милър потвърждава впечатлението от биографичните му данни, че той е приел ролята на един социален „аутсайдър". Докато тридесетте години със своите кризисни явления, фашизъм, война и възникването на пролетарско-революционна литература предизвикват сред най-значителните буржоазни американски писатели от Колдуел и Фокнър до Стайнбек и Улф решителен обрат към социалната тематика, Хенри Милър остава настрана от това развитие, посочва Х. Вюстенхаген. Романите му „Тропик на рака" и „Тропик на козирога" независимо от ролята на американската цензура не намират своето място в американския литературен процес от тридесетте години и до средата на петдесетте години остават известни само на тесен кръг от „познавачи". Двата романа, както и трилогията на Милър „Розово разпятие" намират широко разпространение в Америка едва през шестдесетте години, когато се популяризира т.нар. „сексуална вълна" в литературата. На този фон зодиакалните романи на Милър, както и романът му „Черна пролет" губят според Вюстенхаген от значението си на стилистично-формално новаторство, което да допринесе за радикално скъсване с традицията и нравствените табута; далеч повече — противно на главното течение на литературното развитие от тридесетте години — те етаблират тъкмо онзи философски, политически и в последна сметка естетически нихилизъм, станал характерен за голяма част от буржоазната американска литература от петдесетте и шестдесетте години.

Творчеството и житейското поведение на Хенри Милър се характеризират от краен индивидуализъм, посочва авторът. От тази негова позиция обществените, културните и политическите проблеми изглеждат съвсем деформирани. Показателно е отношението на Милър към марксизма: „Никога не съм чел и един ред от Карл Маркс, пише той. Казват, че Маркс обяснява структурата на нашето капиталистическо общество. Аз нямам нужда от обясняване на нашето капиталистическо общество. . . Обществото е съставено от индивиди. Онова, което ме интересува, са индивидите — не обществото." Тези свои възгледи Милър излага в известното си „Открито писмо до сюрреалистите по целия свят". По-нататък той пише: „Аз вярвам в себе си — това е цялото ми кредо." Милър отхвърля функцията на обществените водачи,

когато това засяга собствената му свобода. Но масите според него имат нужда от водач. Вюстенхаген посочва като пример за деформираните политически представи на Милър следния пасаж от неговото „Писмо“: „Струва ми се, че хората, които искат да създават един фашистки свят в сърцето си, са същите като онези, които искат да създават един комунистически свят. Те търсят свои водачи, които да им осигурят достатъчно работа, за да имат храна и подслон.“ Авторът търси причините за това мислене в презрението, което Милър изпитва към масите, схващайки ги само като завладяна от инстинктите тълпа.

Напълно неисторическото, индивидуалистично и елитарно мислене на Хенри Милър намира израз в критика на културата и цивилизацията, насочена на първо място срещу Съединените щати. Милър успява да оцени правилно някои отделни явления „като такива“, но не е в състояние да разпознае съществуващите взаимозависимости. Така например старият американски Юг е за него все още предмет на носталгически копнеж, той сравнява съществуващата преди Линколн робска култура с културите на Индия, Египет, Рим и Гърция. Независимо дали отправя погледа си към някой малък индиански резерват в Северна Каролина или към европейски страни като Гърция, за Милър такива особени географски територии или човешки общности изглеждат като царства на идилията, които биват застрашени от „цивилизацията“, машината, индустриалната епоха. Съединените щати му се струват жертва на една индустриална цивилизация, за която дава следното определение: „Цивилизацията това са опияти, алкохол, машини за водене на война, проституция, индустрия и индустриално робство, ниски заплати, лоша храна, лош вкус, затвори, изправителни заведения, приюти за душевноболни, разводи, перверзии, брутален спорт, самоубийства, убийства на деца, шарлатанство, демагогия, стачки, локаути, революции, държавни преврати, колонизация, електрически столове, гилотини, саботажи, наводнения, глад, болести, гангстери, парични магнати, конни състезания, модни ревюта, пудели, изложбени кучета, сиамски котки, презервативи, песари, сифилис, гонорея, душевни страдания, неврози и т.н. и т.н.“

Схващанията на Хенри Милър за обществото и цивилизацията се коренят в един дълбок исторически песимизъм. Той пише: „Ние сме във властта на космически сили! Ние сме в ръцете на Съдбата! Истинският смисъл на живота се съдържа в думата страдание.“ Милър е убеден в световния упадък, посочва авторът, и изразява своя класово обусловен страх по следния начин: „Ерата на колективизма вече настъпва. Америка е комунизирана от главата до петите. Тя се нуждае само от един Ленин или от един Мусолини, или от един Хитлер.“ Въпреки този песимизъм, произлизащ от дълбокото неразбиране на законите на общественото развитие, Милър е готов да предложи някои социално-терапевтични разрешения. Той се обявява също за революционер: „Ние бихме могли да революционизираме живота на тази земя до невъобразима степен“, пише той. Но тук се касае преди всичко до осъществяване правата на индивида: „Всичко изхожда от живия индивид“ — пише Милър. Предпоставките за постигането на тези цели Милър вижда завоалирани в мистична светлина. Той говори за необходимостта от „вдъхновителна жар“, „ново царство на съзнанието“, „непреодолим стремеж към световно братство“ и др. При това Милър се позовава на „татко Фройд“ и „мистика Юнг“, но без да ги признава за създатели на психоаналитични учения или философски теории. Милър е против каквито и да било учения и теории, против всяка идеология, без да съзнава, изтъква авторът, че с това създава своя собствена теория и собствена идеология, която е в зависимост от други теории и идеологии.

Това ирационално, реакционно-утопично, синкретично мислене е в основата както на обществените, така и на естетическите концепции на Хенри Милър. Той схваща артиста като своеобразна субективна по необходимост призма, през която се пречупва светът. И колкото полученият образ е по-деформиран, толкова той според Милър е по-верен. Недоволството на Милър от окръжаващата го действителност го подтиква към критика, но това е критика въобще, която не достига до социалните корени на системата, а допринася за нейната митология и митологизиране.

В. К.

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“, кн. 7/1974

В кн. 7 в отдела за международна литература е поместена статията на Курт Бат „Революция отвътре. Наблюдения върху западногерманската литература“. Дискусията, която се води между отделни литературни направления в ГФР, включва актуални въпроси, възникнали в началото на шестдесетте години и станали господствуваща тема към края на същото десетилетие, като: Що е изкуство? Какво е отношението на изкуството към политическата акция? Не е ли настъпил краят на традиционното изкуство и не трябва ли да се замени то с антиизкуство, противопоставящо се съзнателно на всяка традиция? Може ли изкуството да бъде действие или политическата акция е естетическо явление, което прави изкуството излишно? На фона на поставените проблеми авторът е проследил чрез обширно сравнително изследване развитието на литературния процес за този период. Верните резултати, до които е достигнал, се дължат главно на изтъкване социалноикономическите взаимоотношения при империализма като определящ фактор за обособяването на едно или друго литературно на-

правление. Във века на монопола на капитала пред писателя са открити две възможности: да се затвори и углъби във вътрешния си мир, без да пресъздава богатия, сложен и многообразен свят, като само рефлектира формалното си отношение към литературата посредством формални изразни средства и техника, или да получи от диктуващия условията възложител поръчка за определено по тема, образи и проблеми произведение. Това идва да подчертае факта, че изкуството се е превърнало в търговия, литературата — в стока, а самият творец — в „извършител". Причините на това явление, отбелязва авторът, се крият в диктатурата на културната индустрия, склонна да използува всяко ново естетическо решение на проблемите, за да ги поднесе като новост и шок за публиката. „Антиизкуството" в цялост или отделните му прояви като „Le Nouveau roman", антилитературата на Хандке, попизкуството и хепънингът са продукт именно на тази политика на индустриализиране на литературата, а не са, както се смята погрешно от някои, индивидуалистичен протест срещу нея. Разгледани са характерни явления, отразяващи взаимоотношенията между монопола на капитала и литературното творчество в ГФР през шестдесетте години. Идеологическата платформа на политически изявените писатели начело с Валтер Йенс (трактът му „Немска съвременна литература", 1961), приложена на практика от групата 47, може да се определи като „не явно изразена опозиция на съществуващия държавен ред, възприемане ролята на блюстител и стояща над обществените сили групировка". По-късно тази позиция включва положителното отношение и интерес към проблемите, засягащи труда и „света на работника", реализирано в дейността на сформиралата се група 61.

Но със социаликономическото стабилизиране на монополистическия капитализъм се забелязва, изтъква авторът, израстване на ново поколение писатели, което не е изживяло войната и фашизма и за което историческите проблеми са без значение. Промяната в съзнанието води и до нови сюжетни линии в литературата. Основната насока е описание на външната, показна форма на капиталистическото индустриализирано общество, за сметка на което се прикриват вътрешните му двигатели. От друга страна, отбелязва авторът, съществуващата антифашистка опозиция е вече недостатъчна и на мястото на онова, което е било обобщавано досега под понятието „ангажираност" и „нонконформизъм", започва необозрим процес на диференциране. Чрез паралел между трима писатели от едно поколение, изявени категорично като нонконформисти — Гюнтер Грас, Ханс Магнус Енценсбергер и Мартин Валзер, — авторът илюстрира накратко това явление: само след десет години първият автор използува писателския си талант за агитация в услуга на социалдемократическата партия, Енценсбергер се издига до водач на новата левица, а Валзер се намира в сложен и противоречив творчески конфликт, близък до позициите на комунистическата партия. В тази светлина е разгледана и съдбата на групата 47. През петдесетте и началото на шестдесетте години тя е съществувала като литературен форум и опозиция на официалната политика, но постепенно се изражда и добива характер на културна борса. Основателите и верните ѝ съмишленици Алфред Андерш и Хайнрих Бьол се оттеглят, а тя под ръководството на Ханс Вернер Рихтер се слива със ставащия все по-могъщ културен концерн. „Една опозиционна литература, лишена от алтернативи, осъзнала функциите си на заместител, които е изпълнявала в услуга на господствуващата класа", бележи Ханс М. Енценсбергер, който, замлъкнал като лирик, се проявява предимно в издаваното от него и третиращо почти изключително социалполитически теми списание „Курсбух". Така развиващият се литературен процес в ГФР показва зависимостта на писателя от монополите на печата, книгоиздаването, средствата за масова информация. Характерът на литературната творба все повече е съобразен с нуждите на широкия книжен пазар, т. е. произвеждат се невероятни количества развлекателни романи, криминални романи, секс-романи и пр. Стремителното развитие на културната индустрия е застрашило и опозиционно настроените, критично мислещи писатели, но макар и бавно (в резултат на развило се у тях съзнание за действителното социаликономическо положение в ГФР и зависимостта им от монополите на културната индустрия), настъпва солидаризиране, изразило се в учредяване на писателски съюз. По-нататък авторът се спира на някои теоретични постановки, залегнали в „Критичната теория" на Адорно и Маркузе и послужили като база за преустройство на естетическата програма на 60-те години. Под влияние на „Критичната теория" е настъпило преосмисляне на литературното наследство. В такъв дух новите авангардисти отстраняват, без да ги отричат, „класиците на модернизма" Кафка, Джойс и Пруст. А в 1965 г. Дитер Велерсхоф възвестява „новия реализъм". Действително разказите и романите на тримата дебютанти в литературата Ролф Дитер Бринкман, Гюнтер Хербургер и Валтер Сьорен отразяват с привидна нетенденциозност един реален свят. Но тяхното творчество е в явно противоречие с книгите на А. Андерш, В. Йенс, В. Кьопен, Х. Е. Носак, които, макар и с екзистенциални модели, отразяват хармонично вътрешно развитие на събитието. Авторът констатира, че все по-бързо извършващите се промени в литературния процес не дават възможност за категорични мнения по отношение традицията на епохата, дори и на по-малък период от време пред вид валидната понастоящем максима: произведение, написано днес

се оказва утре вече остаряло. Показателен е фактът, че тривиалната литература навлиза все по-дълбоко в сферите на „високата“ литература. Ако преди тя е била класифицирана като вулгарна, закъсняла издънка на прогресивната литература, то сега е обратното. Прогресивната литература е сякаш способна само още да рефлектира — в най-добрия случай критично — на безогледно поднесения ѝ боклук. Засилването на интеграционния процес засилва и противодействието срещу него. Авторът посочва като пример за това документалната литература, обявила „автентичния предмет“ за обект на изкуството, обект на литературата. Заслужават внимание и теоретичните възгледи на групата 61, доближаващи се до принципите на марксическото литературознание. Споменат е и кръгът писатели около списание „Тиквено семе“, стоящ на близки до комунистическата партия идеологически позиции и изразяващ комплексно разбиране на литературното наследство. Този кръг автори вижда задачата си във всестранното обхващане нуждите и на писателите, и на читателите; той апелира към борба за социалистическа и демократическа култура, която да се води на по-широк фронт, по-задълбочено и диференцирано. Като навлиза все по-навътре в кипежа на кръстосващите се литературни тенденции, авторът отбелязва, че е налице процес на коалиция между подплашената от социаликономическите промени и политически акции група писатели, уморена от дългото ѝ сътрудничество с буржоазната културна индустрия, и един повече или по-малко исторически осъзнат радикализъм, който отхвърля всяко изкуство, доколкото не е използуваемо като средство за политическа агитация. Като последица се появява тип писател, който не работи по свои вътрешни принципи, а реагира скорострелно на възникналите в дадения момент нужди на пазара. Сблъскваме се, констатира авторът, с изнамиране и прилагане на „методи“, които винаги се изчерпват с току-що създадената книга. Успоредно на това явление е налице и пресичане на горните тенденции с хуманистично-опозиционни направления, какъвто е случаят с Петер Вайс. Запазил до 1969 г. своите антикапиталистически и просоциални разбирания, по-късно той продължава само формално тази линия, а фактически е изпаднал под влияние на новата левица и характерния за нея култ към Мао. В този дух е написана и пиесата му за Троцки, а в „Албумът Хьолдерлин“ Вайс се застъпва пак от зрителния ъгъл на новата левица за традиция Хьолдерлин—Маркс, насочена срещу враждебната на революцията немска класика. В негово лице авторът вижда оня тип леви писатели, които въпреки способностите си и правдивото си отношение към действителността попадат толкова по-лесно в мрежата на усъвършенстваните културни машинации, колкото по-трудно устояват на конфликтите, възникващи неминуемо при откъсването им от тяхната класа. Авторът цитира изказване на Мартин Валзер, чието откъсване от буржоазната традиция се извършва особено мъчително и спъва творчеството му: „Този вид писатели не са съветници. Те не знаят нещо повече. В книгите си те разказват само за собствените си трудности. Тъй като се стремят към точност, там може да се прочете какво е положението в момента.“ Няма писател, пише авторът, при който да срещаме подобно противоречие между сериозни социални позиции и упражняващия вътрешен натиск културен мироглед. Напоследък някои писатели, между които Х. М. Енценсбергер, след проява на абстрактно, донякъде екзотично, в крайна сметка литературно революционно съзнание, се доближават, смята авторът, до световното антиимпериалистическо движение (документалният му роман „Късното лято на анархията“, 1972). Размишленията на Енценсбергер над образа на пролетарския герой от този му роман показват навлизането на левите радикали в преходния етап към истинско солидаризиране с пролетариата и сближаване със социалистическите литературни позиции. Но, от друга страна, авторът счита, че тяхната абстрактност го обрисува като автор, който няма достъп до истинските житейски проблеми на пролетариата. В този аспект един паралел с романа на Хайнрих Бьол „Групов портрет с дама“ показва доколко този автор чрез образа на героинята си, която принадлежи също към пролетариата, стои по-близко до конкретните житейски случки, нужди и желания на ограбения, обикновен човек. Авторът подчертава предимствата на автори като Бьол, които, излизайки от демократично-хуманистични позиции, проследяват критично политическите и културните процеси и поради това са способни да обхванат далеч по-вярно житейските проблеми пред ония нетърпеливци революционери, които се пъчат с бунтарските си качества, отричат всяка заварена литература като буржоазна и прокламират нейния край. Новата левица, пише авторът, смяташе да стилизира политическата акция в естетическо явление и по този начин да елиминира изкуството. Проследена е и друга тенденция в литературата, получила при отделните автори различен оттенък, а именно самосъжалението. В романа на Бьол то се разтваря в ирония, във „Фикции“ на Валзер обременява въображението, за да премине при Томас Бернхард във висш субективизъм, стигащ до лудост. Авторът смята, че тук литературата стига до границите на собствените си възможности и навлиза в различните форми на „антилитературата“. Ярък неин представител в ГФР е Петер Хандке. Във връзка с този автор е отделено място и на онова печелещо все повече влияние и привърженици литературно течение, издигнало значението на езика в култ. Литературното творчество се концентрира единствено върху

работата с езика, т.е. критичното му възприемане, създаване на нови комбинации от думи, части на речта или изречения, които писателят да използува многостранно. Тази рефлектираща изключително езика литература е намерила в лицето на западногерманския писател Хелмут Хайсенбютел своя родоначалник и теоретик. Според тази теория езикът е инструмент, с който ще се преустроят човекът и обществото, без да се интересуваме от социалната същност на това общество. Най-категорично е тематизирана автоматиката на езика в пиесата на Хандке „Каспар". Книгата на Михаел Шаранг говори обаче, че би могло на базата на средствата, предоставени от същото литературно направление, да се насърчи известно критично съзнание — „Един отговорен освобождава от отговорност един безотговорен". Зад всички тия „ексцентричности" авторът вижда развитието на една сериозна тенденция в литературата, чиито причини трябва да се търсят в отношението на писателя към действителността: той я възприема като поредица от отделни, несвързани помежду си явления и събития. Явно е, че при подреждането на тези изолирани или само случайно свързани части от реалността ще липсва онази осмисляща връзка между образи и събития, без която процесът на разказване е немислим. Още в 1967 г. Райнхард Баумгарт заявява: „От година на година свободата на фабулиране намалява, тя остава без почва, т.е. ще премине във фантастика." Така се стига до онези неправилни алтернативни постановки, които късноБуржоазното общество иска да наложи на писателя: или да възприеме действителността като документ, без да я осмисля, или да я приеме като фантастика, като приказка. Но най-новото развитие на хуманистично-опозиционната литература в ГФР показва в противовес на всички прогнози за смъртта на фабулирането способност за фабулиране, която в никой случай не се оказва „без почва". Дори Петер Хандке, отбелязва със задоволство авторът, е постигнал забележителен успех в тази насока, доказвайки своите възможности за преоценка с книгата си „Късото писмо при едно дълго сбогуване". А и двамата най-добри опозиционни писатели Хайнрих Бьол и Мартин Валзер независимо от различните си изходни, нерядко и колебливи позиции включват във финала на най-новите си произведения мотива за освобождаващата сила на пролетарската солидарност. Тяхната вяра в бъдещето говори красноречиво за изискванията, които те противопоставят на околния капиталистически свят.

Д. И.

ГФР

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE", Хайделберг, кн. 2/1974

В кн. 2 на Хайделбергското академично списание за славянска филология представлява интерес студията на Бодо Зелински от Кьолн „Дефиниции на поезията при Пастернак".

Авторът отбелязва, че в документалната сбирка на Валтер Хьолерер „Теория на модерната лирика. Документи към поетиката" руският принос в съвременната поезия е сведен само до теоретичните схващания на Блок и Маяковски, което не отговаря на обема и ранга на подобно издание. Нищо чудно обаче, че тук липсва името на Пастернак. Тъй като най-значителният от по-новите руски лирици, изтъква Зелински, никога не е излагал и дори не се е опитвал да изложи условностите и закономерностите на своето творчество в последователен и систематизиран вид. Тук-таме могат да се открият, макар и есеистично завършени, наблюдения върху проблематиката на изкуството и художника изобщо, размишления, най-често формулирани тезисно, върху футуризма, трагедиите на Шекспир, върху Кручьоних, Верлен или Шопен, ала по отношение на цялостното му творчество това представлява твърде малък процент и запазва характера на случайното и мимолетното. При Пастернак не съществува онова установено от Готфрид Бен като белег на модерната литература равновесие между лирика и лирико-теоретична есеистика в продукцията на един и същи автор. Тук се натъкваме на теоретични фрагменти, по-точно казано стенограми, на отделни изказвания, и то най-често не тясно върху лириката, но върху поезията в широк смисъл, натъкваме се на принципи и постановки, често афористично завоалирани, често парадоксални, нерядко тъмни и с неясна образност, нуждаещи се от тълкование.

Поетологическото обръщане на Пастернак от лириката към поезията е изразено външно чрез употребата на думата „поезия" вместо „лирика". В публикуваната през 1916 г. статия на Пастернак „Черный бокал" изразът „лирика" все още играе централна роля. Лирическият поетически вид тук се схваща от поета-футурист като присъща на творчеството му художествена форма, посочва Бодо Зелински. Субективната оригиналност на футуриста се разбира като категория на самата лирика, а в истинската лирика се вижда условие за разгръщането на възможностите на творческата субективност. Не само тази мисъл на Пастернак, но и ду-

мата „лирика“ не се появява повече в теоретичните му работи. Все по-често употреба намира думата „поезия“. Стихотворението вече се схваща като поле за проявление на рефлексията — тук Пастернак намира подтик в поезията на Тютчев, Блок и Рилке.

Особено е отношението на Пастернак към книгата като художествен продукт. За него книгата се идентифицира с поезията. Авторът напомня за отношението на руските символисти към книгата. В. Иванов снабдява лиричните си стихосбирки „Кормчие звезды“ и „Позрачность“ с подзаглавието „книга лирики“, а Балмонт си служи с подзаглавията „книга символов“ и „книга заклятий“. Това отношение към книгата отвежда назад към традицията, към „Книга на образите“ на Рилке, „Книги на пастирите“ на Стефан Георге и към „Книга на песните“ на Хайнрих Хайне. При това „книга“ винаги означава сборник от самостоятелни и завършени стихотворения, обединени в някаква общност, макар и твърде различни понякога в тематично, стилистично или структурно отношение. Така в по-широк смисъл под „книга“ се разбира завършеният и станал по този начин осезаем поетически продукт. Сам Пастернак казва: „книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести“, а на друго място определя: „книга как глухарь на току“, а също: „книга — живое существо“. За Пастернак, посочва авторът, книгата съдържа в себе си елементите на нещо естествено, нещо природно. Той се противопоставя на гледището, според което образите и сцените в една книга представляват „инсценировки“. Защото всичко инсценирано, макар и да действува естествено, е резултат на нещо изкуствено, изработено, направено. А книгата според Пастернак живее свой собствен живот, тя притежава съвест, съзнание, дух. Затворена в себе си, не чуваща нищо извън себе си, сякаш омагьосана и поради това сравнима с глухар по време на любовното токуване, в книгата се реализира вложеното според Пастернак в човека изискване да не изопачава „звучащия в нас глас на живота“. Книгата е тъкмо този неизопачен, неподправен живот и макар че нейните образи и сцени са породени от миналото, тя представлява живот в неговата чиста, най-действителна форма. Така при Пастернак книгата се превръща в метафора за поезията. Определенията, които той дава на книгата, са в същност определения на поезията.

За Пастернак поезията няма „нито начало, нито край“. Той казва: „Една истинска книга няма първа страница. Тя възниква подобно на шумоленето на гората бог знае къде.“ Поезията е навсякъде, тя е „във всеки момент, тук, около мен, вътре в мен“. На международния писателски конгрес в Париж през 1935 г. Пастернак започва речта си с думите: „Поезията, която е по-голяма от прочутите със своята височина Алпи, се намира в тревата, под нозете, така че е необходимо само човек да се наведе, за да я види и да я вдигне от земята.“ И това „вдигане от земята“ е за Пастернак именно творческият акт. То е превръщането на откритата в сурово състояние поезия в поезията на живото слово.

Показателна в това отношение е връзката, която Пастернак открива между поезията и прозата. На Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. Пастернак поставя въпроса: „Какво е поезия?“ и сам дава отговор: „Поезията е проза.“ В това парадоксално определение, смята Бодо Зелински, Пастернак насочва към същността на прозата с нейния повествователен характер, близост до действителността и вярно предаване на човешките характери, към нейната яснота, трезвост и естественост. На друго място Пастернак формулира, че високата поезия в нейните най-съвършени примери винаги е проникната от „простотата и свежестта на прозата“. Така присъщите на прозата стойности се превръщат за Пастернак в ценностни мащаби на поезията. Поезията се реализира, когато в нея говори „гласът на прозата“, а той проговаря, когато се касае за „проза в действие,“, а не за „проза на преразказа“. Една такава поезия означава непосредственост, раздвиженост, живост и може да бъде дефинирана като „проза в ее переводной напряженности“, а също като „язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями“. Поезията е живо същество, тя съдържа в себе си онова, от което е произлязла и което е съхранила — живота. Това, че тя е и си остава нещо създадено, произведено, не се отнася до нейната същност. Авторът подчертава, че формалистичното схващане за „правенето“ на поезията, разбирането на Шкловски за литературната творба като „сума от художествени похвати“ е било винаги чуждо на Пастернак. За него художественото произведение също има сумарен характер, но то олицетворява сума, съставена от коренно различни елементи, сума от откритите в природата детайли. Така Пастернак вижда в поезията,където Шкловски навсякъде открива „все същия белег на художествеността“, признак на естествения живот. Този живот, от който според Шкловски не зависи никоя художествена творба, представлява за Пастернак екзистентната основа на поезията и той, животът, не се изменя до неузнаваемост поради независимостта на изкуството от него, както и поради процеса на метафоризирането. И в този процес на прозата е отредена функцията на посредник, тъй като тя създава предпоставките за възникването на поезията. Преминавайки през прозата, реалните предмети се превръщат в предмети на поезията, без да загубят своя реален характер. „Ние привличаме ежедневното в прозата заради поезията. Вмъкваме прозата в поезията заради музиката“, пише Пастернак. Ежедневното, служещата като предмет на поезията сетивно

доловима действителност се претворява в поезия, определяйки формата и съдържанието, превръщайки се в музика. Ала езиковата музика, под която Пастернак разбира не самия звук, а взаимоотношението между словесна мелодика и словесен смисъл, съвсем не означава целта на поетическия процес. Сам Пастернак изрично подчертава, че никога не се е стремял да постигне някакъв подчертан ритъм, както в танца или в песента, макар че като всеки, който работи със словесен материал, се интересува от музикалното въздействие и действена сила на словото. Основната му грижа, както пояснява Пастернак, се е отнасяла до съдържанието, а съкровеното му желание е било стихотворението му да съдържа нещо значително.

Това гледище на Пастернак за приоритета на изказното съдържание над изказната форма, на казаното над казването, гледище, което е тъкмо противоположното на онова, което Хуго Фридрих посочва като съществен белег на модерната лирика, характеризира цялостното схващане на Пастернак за поезията, посочва Бодо Зелински. Тази негова концепция произлиза от двоякото недоверие, че едно базирано върху формата произведение лесно изпада в реторичност и мелодийна театралност или пък се отдалечава от Пастернак общо като живот, а по-конкретно като природа, не бива да бъде трансформирана или отчуждена чрез поетическата техника, а трябва да остане онова, което е. Така може да се обясни, посочва авторът, възхищението на Пастернак от една лирична поетеса катоАна Ахматова, на която се е удало с „прости средства“ да задържи „елементите на действителността“, а също да се обясни и парадоксалната мисъл на Пастернак: „Аз нищо не изразявам, нищо не отразявам, нищо не изобразявам, нищо не представям.“ За него поезията не е израз, отражение, изображение, представяне на действителността. Самата тя е действителност, стихотворението говори „чрез своето мълчание“.

Разбирана по този начин, поезията независимо какво описва представлява според Пастернак описание на своето „рождение“. Творбата показва своето собствено осъществяване. Произлязлата от живота и съхранила в себе си живота поезия не може да съществува, без да свидетелствува за своето възникване. С намесата на творческата активност на поета действителността отстъпва назад в своята цялост, за да изпъкнат отделни елементи в своите точни очертания, пластичност и яснота. Но при нарастването на тяхната значимост се загубва самостоятелното им значение. Станалите равностойни елементи са взаимозаменяеми, тъй като всеки поотделно свидетелствува за състоянието, обгръщащо цялостната изтласкана назад действителност. Това състояние, понеже е ново, още няма име. В назоваването на безименното се завършва творческият процес. Белезите на живота при пренасянето им върху хартията се превръщат в белези на поезията. Възможната неяснота и неразбираемост при това пренасяне произлизат именно от изтласкването на действителността, а не от отчуждението ѝ. Тази неразбираемост е резултат от първонаименуването, а не от преименуването на елементите, от които е изградена тази действителност. Пастернак не се стреми, смята Бодо Зелински, да провоцира едно ново виждане на света. Нещата трябва да бъдат възприемани като явяващи се пред погледа за първи път, в състоянието на тяхната невинност, в онова състояние, преди да ги е докоснал езикът, да ги е определил и постепенно да ги е изопачил. Тъкмо тази особеност в схващанията на Пастернак дава повод на Марина Цветаева да каже: „Пастернак е бил създаден още преди Адам и още не познава нашите думи.“

Съобразно тази концепция за поезията Пастернак създава един нов образен език. Неговите образи подобно на безименните елементи, които те назовават, са равностойни и взаимозаменяеми. И тъкмо тази „взаимозаменимость образов“ е онова, което Пастернак разбира под поезия. Самата тя създава своя собствен символ: „символ силы“. Силата е онова чувство, чрез което действителността бива изтласквана. Но поезията е символична само като образ на своята движеща сила. Иначе тя е реалистична. Реалистичността произлиза от начина на съществуване на образите. Те биват взети от извънпоетическата действителност, а не са продукт на поетическата фантазия, те не са (по думите на Пастернак) „изнамерени“, а „намерени“ в природата и вярно предадени.

Така Пастернак гледа на поетическия образ, на метафората като на средство за израз на същността. Метафоризирането при Пастернак не е част от процеса на субективиране, така ярко изразен в модерната лирика, отбелязва Бодо Зелински. Метафорите на Пастернак не представляват шифър на духовно-психически категории, не са своеобразни йероглифи, съдържащи езотеричен смисъл. Те не са нито „сравнения“, нито „символи“, те са нещо във висша степен обективно, нещо съществуващо, никога нещо измислено, предпоставено, отправящо към други светове. Метафоризирането на езика не цели неяснота и енигматичност, а тъкмо разбираемост, откритост. То е форма на съобщаването, а не на закодирването, то е бързопис, а не тайнопис. Пастернак пише: „Поради краткостта на земния живот, предоставен на поета, и изобилието на житейски задачи, които трябва да преодолее, той е принуден да разглежда нещата с острото зрение на орел и да ги изговаря на бърз и пълноценен език. И тъкмо това е поезия. Метафориката е стенографията на една голяма личност.“

За Пастернак истинската поезия е винаги реалистична. Но под реализъм Пастернак разбира един извънвременен, надистори-

чески художествен принцип, противоположен на романтизма. Под реализъм поетът разбира една „высшая ступень авторской точности". Реалист е онзи поет, който назовава нещата с истинското им име. А метафоричният език е реалистичен, понеже си служи с образи, почерпени от живота. Пастернак пише: „Поезията е метафоричен детайлен реализъм", а също: „Художественият реализъм представлява дълбок отпечатък на личната биография, подтикнала твореца към новаторство и оригиналност." При реалистичния художник „собственият живот" се превръща в „средство за прозрение в цялостния живот". Животът в своето двойнствено значение на индивидуалност и всеобщност образува за Пастернак определящия център на неговото съществование, представлява изходната точка и целта на неговото мислене, начало и край на творческите му стремления.

В. К·

ФРАНЦИЯ

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE"
септември — октомври, 1974, Париж

По случай стогодишнината от рождението на крупния историк на Франция и на Френската революция Жюл Мишле Дружеството за литературна история на Франция организира на 17 ноември 1973 г. в Колеж дьо Франс симпозиум с участието на френски и чуждестранни учени. Материалите на този симпозиум — доклади, научни съобщения и дискусии — са публикувани в броя за септември—октомври 1974 г. на „Ревю д'Истоар Литерер дьо ла Франс" под редакцията на проф. Пол Виаланекс. Броят, посветен на Мишле, се открива с кратко встъпително слово от председателя на бюрото на дружеството проф Ремон Льобег, от Академията на надписите и изящните изкуства, който е заявил: „Обявявам открит симпозиума върху Мишле. Аз не знам какъв образ ще дадат на Мишле съобщенията, които ще чуем, но държа да отбележа, че поне две от тях ще го очертаят в неговия посмъртен живот. . . " В своя увод проф. Пол Виаланекс заявява от своя страна: „Настъпил е моментът действително, да отхвърлим завинаги и с известна тържественост фалшивата идея, че Мишле с настаняването си на катедрата по история и по морал бил престанал да бъде същият, изгубвайки оня сериозен дух, по който се различава доста тъжно истинският университетски човек. В същност именно в Колеж дьо Франс Мишле се утвърждава като Мишле. Няколко открития от капитално естество му помогнаха да покаже там истинската си личност. . . Мишле имаше колеги —добавя проф. Виаланекс, — които бяха за него повече от колеги. Той можеше да разчита на Едгар Кине (историк и философ-идеалист с либерални схващания — Н. Д.), който се свърза с него в 1841 като с брат. Мишле се сприятели с Мицкевич. В течение на няколко години тримата мъже обмисляха своето демократично проповядване, което ще съставлява темата на един френско-полски симпозиум, подготвян за 4 и 5 ноември 1974 от Центъра за революционни и романтични изследвания при университета в Клермон. . ."

На симпозиума за Мишле са били изнесени следните доклади: „Вечният антракт: времето на естествената история" (Л. Ор); „Мишле, супата („Урзупе") — М. Сер; „Модерност на Мишле" (Р. Барт); „Страната на смъртта, или историята като клиника" (Ф. П. Бауман); „Рембо, читател на Мишле" (Б. Льойио); „Мишле в светлината на 1900 г." В броя са поместени като „документи" три неиздадени писма на Мишле до Мери Лоуел Путнам, пет неиздадени писма на Мишле и на жена му Атенаис.

По-специален интерес буди „съобщението" на известния френски есеист и критик Ролан Барт, който е автор и на отделна книга за големия историк („Мишле за себе си"), публикувана в 1957 г., допринесла — по оценка на критиката — за обновяване на методите на литературната история. „Модерност (modernité) на Мишле — пише Ролан Барт,— под това определение разбирам неговата действителна, скандална модерност, а не неговата хуманистична модерност, в името на която го поставяме винаги млад в историята на френската литература — модерността на Мишле аз я виждам да се изявява най-малко в три точки: първата интересува историците. Мишле, както се знае, е основал това, което наричат днес още някак стеснително етнология на Франция: начин да се видят мъртвите хора на миналото не хронологично или интелектуално, но в една поредица на чувствени поведения, в една система на храни, на облекло, на всекидневна практика, на митически представи, на любовни отношения. Мишле разкрива това, което би могло да се нарече сензуална страна на историята: чрез нея тялото става самата основа на знанието и на речта, на знанието като реч. Втората модерност на Мишле интересува епистемологията. Цялото творчество на Мишле, заявява неговият биограф и критик, постулира — и често осъществява — една истински нова наука, за каквато се води още борба. Нека не я наричаме наука на несъзнателното, нито дори по-широко символично; нека я назовем с твърде общото име, което Фройд в своя „Мойсей" ѝ е дал, наука на преместването: Entstellungwissenschaft (science du déplacement).

Как бихме могли да кажем (без страх заради неологизма)? Метабология? Малко важи. Без съмнение действия на преместване, на заместване, метафорично или метонимично са отличавали през всяко време човешкия логос, дори когато този логос е

ставал позитивна наука.“ И Ролан Барт пояснява по-нататък в порядък на интересни размишления, които сочат неговото вдълбочено проучване на големия историк, проучване, от което той извежда оригинални оценки. „Но това, което определя едно вече грандиозно място на Мишле, пише Барт, в тази нова реч на науката, то е, че в цялото свое творчество, може би под влияние на Вико (италиански историк и философ, автор на „Принципи на философия на историята“, 1668—1744, Н. Д.), който, не трябва да забравяме това, много преди съвременния структурализъм е дал за шифри на човешката история големите фигури на реториката, заместването, символичната еквивалентност,е един систематичен път на познание, или ако предпочитате, познанието не се отделя от пътищата на самата структура на езика. Когато Мишле ни казва например буквално, добавя Барт, че „кафето е алиби на секса“,той формулира скрито една нова логика, която разцъфтява днес в цялото знание: фройдизъм, структурализъм, и не се колебая да го кажа, самият марксизъм, всички, заемащи от тази наука на заместванията, би трябвало да се чувствуват удобно в творчеството на Мишле.“

Според Барт третата „модерност“ на Мишле, както той се изразява, е най-трудната за възприемане, може би дори за допускане, тъй като се дава под едно подигравателно име — на пристрастие. Мишле е човек на пристрастието — колко критици, историци, великолепно настанени в удобствата на обективната наука, са му го натяквали! Когато пише, така да се каже, Мишле е пристрастен: цялата негова реч изхожда открито от един избор, от една оценка на света, на субстанциите, на корпусите; няма факт, който да не е предшествуван от своята собствена стойност: смисълът и фактът са дадени едновременно, небивало предложение в очите на науката. Един философ, казва Барт, го е поел върху себе си: Ницше.Ницше и Мишле са разделени според Барт от най-неумолимата между дистанциите, дистанцията на стила. И все пак вижте как Мишле оценява своя век — деветнадесетия: под една добре позната фигура на Ницше, сетне на Батай (осведомен читател на Мишле, не бива да забравяме това): тази на досадата, на смазване на ценностите. Скокът на Мишле в неговия век, век, който той преценяваше един вид като „угаснал“, е в това, задето упорито издигна мъжеството като някакъв апокалиптичен пламък, защото най-модерната идея — идеята, която той споделя именно с Ницше и Жорж Батай (есеист-философ, основател на сп. „Критик“, Н. Д.), че сме в края на историята и какъв авангард би се осмелил да вземе това на своя сметка? То е палещо, опасно. Обаче, казват, модерността на Мишле не си пробивала път. Защо? У Мишле известен език съставлява пречка, тежи като мъртва кожа върху творчеството му, препятствува да се изследва. В битката за модерност историческата сила на един автор се измерва по разпръснатостта на цитатите, които се вземат от него. Мишле прочее е слабо разпръснат, той не се цитира. Този негов език тъкмо, заявява Барт, трябва да наречем патос на Мишле. Тоя патос не е постоянен, защото стилът на Мишле е за щастие своеобразен, стигащ до барок (модерността би имала тук допълнително основание да възстанови Мишлетовия текст), но той се повтаря винаги, затваря Мишле в повторението, в неуспеха. Какво прочее се повтаря в един език? — Подписът. Разбира се, Мишле блести непрекъснато, той е непрекъснато нов, но огромната и постоянна мощ на неговия почерк е също постоянно белязана от един идеологически печат и този печат, този подпис е, който модерността отхвърля. Мишле пише наивно своята идеология и това е в негов ущърб, от това той губи. Там, където Мишле вярва, че е истински, искрен, горещ, вдъхновен, там именно той изглежда днес мъртъв, балсамиран: демодиран до негодност.

От модерно̀ гледище Дидро се чете, казва Барт, Мишле почти не. Целият си патос Мишле дължи в същност на своята класова идеология, на идеята, фикцията, би могло да се каже, според която републиканските институции имат за цел не да премахнат разделението на капитала и на наемния труд, но да смекчат и един вид да съгласуват техния антагонизъм. Оттук, от една страна, една съвсем единна реч (ние бихме казали днес: реч на означаемото) може само да отстрани от Мишле всяко психоаналитично четиво, и, от друга страна, една органистична мисъл на историята, която може само да му затвори марксисткото четиво.

Какво да се прави тогава, запитва се Барт в заключителните страници на своето изложение. Нищо, отвръща авторът. Нека всеки се справи с текста на Мишле според както намери за добре. Видно, ние не сме още узрели за едно дискриминаторно (discriminatoire) четене, което би приело да фрагментира, да разпредели, да плурализира, да получи, да раздели текста на един автор според закона на насладата. Ние сме все още теолози, не диалектици. Предпочитаме да изхвърлим детето с водата от коритото по-скоро, отколкото да се измърсим. Не сме още достатъчно възпитани (éduqués), за да четем Мишле.

В дискусията, която е последвала изложението на Ролан Барт, към последния са били отправени интересни възражения относно „дребнобуржоазния стил“ и патоса на Мишле (изказване на проф. Пикар), както и относно специфичната структуралистична терминолсгия, приложена от Ролан Барт в анализа и в оценката на един историк от XIX в. Жан-Пиер Ришар и М. Албуи, дискутирайки с Барт, са пояснили някои моменти от неговото изказване.

Н. Д.

ДАНИЯ

„ORBIS LITERARUM", Копенхаген, кн. 1/1974

В кн. 1/1974 г. на издаваното в Копенхаген международно литературно-теоретическо списание „Орбис литерарум" е поместена статията на Рудолф Люте „Фиктивността като конститутивен елемент на литературната рецепция". Редакционната бележка към нея пояснява, че статията е принос към една обширна международна дискусия за същността на понятието „фикция" или „художествена измислица".

В уводната част на статията авторът Р. Люте, който е преподавател по литература в университета в гр. Аахен, ГФР, изтъква, че в момента западногерманското литературознание изживява сериозна криза, забележима между другото и с доста противоречивия характер на появилите се напоследък теоретични и методологически трудове по основни проблеми на литературната наука. Особено характерни в това отношение според него са споровете около същността на понятието „художествена литература". Редица западногермански литературоведи, пише Р. Люте, отхвърлят традиционните дефиниции на това понятие, изтъквайки, че те се основават на недоказуеми естетически категории, като например тази за художествената стойност на литературното произведение. Авторът на статията споделя становището, че е необходимо ново определение на понятието „художествена литература", което трябвало да бъде очистено от представите за естетически чувства. Той подчертава същевременно, че не е склонен да приеме едно прекомерно разширяване на представата за художествена литература като „текст" или „вид комуникация". Р. Люте споменава и за това, до каква терминологическа и практическа заплетеност е довела подмяната на традиционната терминология в литературната наука с въвеждането на понятията „знаци", „текст", „комуникация". Спирайки се на формалистичното обяснение на литературата като особен вид система от знаци с комуникативна функция, авторът на статията разкрива и първата си основна теза, а именно, че четенето на художествената творба не представлява само рецепция на знаци с комуникативна функция, а е процес, който винаги е съобразен с определен специфичен обект (текст), към който е насочен. Различният начин, по който биват възприемани графичните знаци, се обуславя от общия характер на това, което се чете. Тук, пише Р. Люте, ние сме изправени пред проблема за текстовата типология. Авторът на статията отбелязва, че в редица литературно-теоретични трудове напоследък е осъществен сериозен принос за определяне на текстовия тип „художествена литература". Той изтъква, че по принцип приема становището по този проблем, което застъпват автори като А. Хьогер, Л. О. Минк, Б. Хернстайн-Смит и К. Хамбургер, но посочва същевременно една сериозна слабост в аргументацията на тези автори — подценяването на активната дейност на реципиента. Наивно и неправилно е, пише авторът на статията, да се търсят елементи на фиктивното или художествена измислица в самия текст, без да се има пред вид това, че всеки текст се реализира чрез дейността „четене" на един индивид — читател. Следователно може да се допусне, заключава той, че елементите на художествената измислица намират своята реализация именно чрез дейността на читателя, тоест в процеса на четене. Авторът на статията признава, че тази негова теза е доказуема само с помощта на философската аргументация на идеализма и на трансценденталната философия. В същност, ако се изключи процесът на четене, пише Р. Люте, текстът представлява само графични знаци или звукови вълни, които читателят или слушателят трябва да възприеме и разбере като сигнали, за да ги реализира след това като текст. Пред вид това реализацията на текста представлява един вид „конституираща дейност на субекта". Тази конституираща (авторът на статията употребява навсякъде тази дума в значение на „изграждане, съставяне") дейност обаче винаги е конкретно обусловена и се осъществява при специфични обстоятелства за всеки обект на четене (т.е. текст). Тук, както и на много други места в статията се забелязва, че авторът стои на позициите на феноменологическото направление в съвременната немарксическа философия. От феноменологията Р. Люте заимствува и термина „специфично отношение" за подхода на отделния читател към текста. Именно този различен подход към обекта — художествено литературно произведение, научна статия, спортен коментар, според автора на статията е особено важен за конституирането на определен текстов тип в процеса на четене. Специфичното отношение на читател към литературния текст се определя от елемента „фиктивност". Фиктивността Р. Люте схваща като „съвкупност от определени специфични условия при конституирането на текста от страна на читателя". Проблемът за отделните текстови видове и тяхното разграничаване, се отбелязва по-нататък в статията, в същност е проблем за това, какво определя мотивите на читателя за конституиране на един или друг вид текст. Р. Люте се спира и на характера на различните видове специфично отношение на читателя към обекта на неговата дейност, т. е. към това, което той чете. Авторът на статията се опитва да обясни отношението на читателя към текста с характерни страни на съдържанието на „това, което се чете". Тук той използува някои известни формулировки на К. Хамбургер за типа на представите, които възникват у читателя в процеса на четене. Според К. Хамбургер отношението на читателя към текста

се определя преди всичко от две основни представи — представата за текста — „като че ли е действителност“ и представата, че „той е самата действителност“. Авторът на статията изтъква обаче, че посочените от К. Хамбургер видове читателско отношение към текста в зависимост от посочените две основни представи не са достатъчни за определяне на мотивите, които обуславят актуализирането на определен текстов тип в процеса на четене. Онзи вид отношение към текста, който според К. Хамбургер се основава на представата, че разкриването в текста е съотносимо с действителността, авторът на статията счита обусловено от възникващ у читателя комплекс от представи, който се сравнява с други, съществуващи от порано представи на читателя за действителността. Отношението на читателя към текста в този случай се основава именно на сравняването на двата представни комплекса. Съдържанието на текстове, към които читателят има отношение от този тип, в най-общ вид би могло да се разглежда като едно твърдение, отбелязва Р. Люте. Читателят на такъв текст трябва да вземе някакво решение по отношение на съдържанието-твърдение. Решението може да бъде приемане или отхвърляне на твърдението в зависимост от това, дали читателят възприема съдържанието на текста като истина или неистина. Характерен за този вид читателско отношение към текста според автора на статията е „принципът за установяване на истинност“.

Съвсем различно е обаче отношението на читателя към текста, пише Р. Люте, когато той поражда в неговото съзнание идеята за фиктивност. Тогава комплексът от представи, който възниква при четене на текста, не се сравнява като цяло с някаква друга съвкупност от представи, съществуващи в съзнанието на читателя независимо от текста. Критерият за значимостта на такъв текст не се измерва единствено със степента на отразяване на реалността. Тъй като при рецепцията на такъв текст отпада като необходимо условие сравняването на представите, които възникват в момента на четене, с представите на читателя за действителността отпада и необходимостта от анализиране степента на отражение на реалния свят в текста. Ето защо характерен елемент за рецепцията на един фиктивен текст (литературна творба) става индиферентността по отношение на истината. В оношението на читателя към текста тази принципна особеност се проявява в отпадане на необходимостта от сверяване на възникващите при четене на текста представи с представите на читателя за действителността. Явно е, че издигайки индиферентността към истината в основен принцип за рецепцията на художественото произведение, авторът на статията отрича едно от основните изисквания към реалистичната литература — да отразява правдиво обективната действителност.

В своята статия Р. Люте се спира и на проблема за ограничената свобода на читателя при „конституирането на определен вид текст“. Той изтъква, че въпреки теоретически свободния избор на вида текстова реализация, който има читателят, в самия текст могат да се открият елементи, които насочват читателя към определен вид активно отношение към това, което чете. Оттук следва, пише авторът на статията, че проблемът за текстовата типология може да се разглежда като проблем за причините, които обуславят готовността на читателя да извърши определен вид текстово конституиране, тоест да възприема четеното като произведение на художествената литература например, а не като научна статия. Р. Люте изказва хипотетично мисълта, че елементи на графическото изображение, както и някои, външни по отношение на текста обстоятелства могат да определят отношението на читателя към текста. С поставения тук въпрос — кои са онези характерни елементи във и извън текста, които карат читателя да го възприема като литературно произведение, авторът на статията въвежда основната си теза, според която установяването на фиктивността като основен елемент на художествената рецепция не е произволен акт на читателя, а се обуславя от редица обективни фактори. Всеки текст, пише Р. Люте, независимо от това, дали се възприема като графическо изображение или акустични вълни, предизвиква у читателя, респ. слушателя, определено „конститутивно отношение“, прави възможно възприемането на графичните или акустични звукови сигнали като литературна творба, бюлетин за времето или например научна статия. Едва ли обаче самото графично изображение или пък физическата характеристика на акустичните сигнали могат да имат някакво влияние при възникване на определено конститутивно отношение към даден текст. Би могло да се допусне, пише по-нататък авторът на статията, че това, какво означават отделните сигнали (думи), е от значение за долавяне на елемента „фиктивност“ предпоставен от Р. Люте като отличителен за художествената рецепция. Дори думи като „вещица“, „марсианец“ или „змей“, отбелязва авторът на статията, не могат да създадат представата за „художествена фикция“ и да „настроят“ читателя за рецепция на литературно произведение, например приказка, защото тяхната употреба не е изключена в един научен текст или пък в образния език на една журналистическа статия. Все пак, пише Р. Люте, такива думи, както и някои „поетически“ думи, свързани с други съществени компоненти, могат да предопределят отношението на читателя към текста, да се превърнат в сигнали за настройване към художествена рецепция. Кои са споменатите „други компоненти“, авторът на статията не пояснява, но изтъква, че определени изрази и конструкции на изречението могат да

предизвикат много по-лесно от отделни думи възникването на определен тип конститутивно отношение към текста. В същност Р. Люте обръща внимание тук на известния факт за значението на стилно-езиковите средства за създаване на емоционално-мисловна нагласа от определен тип у читателя.

Като важен фактор за възникване на специфичния вид отношение към текста авторът на статията посочва и т.нар. „текстово обкръжение". Всеки текст, пише той, е продукт на определена дейност. Тази дейност се извършва от един или няколко субекта (автор). Ако читателят познава автора на текста, той неминуемо свързва текста с представата си за намеренията на автора, с вида на текстовете, които този автор създава. В случай, че авторът е познат на читателя като създател на художествена литература, то отношението на читателя към текст от този автор ще бъде до голяма степен предопределено, читателят ще е готов да търси елементи на художествена фикция в текста. Друго важно обстоятелство, което може да предопредели отношението на читателя към даден текст, според Р. Люте е това, че в наше време всеки текст се намира в определена комуникативна връзка. В неспирния поток от информация, която получава всеки човек, живеещ в цивилизованото общество, всеки текст се появява с определени координати. Той се издава от някое издателство, появява се може би в някаква поредица, рекламира се по определен начин, разпространява се чрез някакво средство за масова информация, съхранява се на определено място в библиотеките и пр. Читателят може да е запознат с един или няколко от тези елемента на информация за текста и по този начин да бъде предразположен към „конституитивно отношение от определен тип". Тук трябва да се спомене и семантичната самоопределеност на текста, например обяснителни подзаглавия като „роман", „новела", „пиеса", „трагедия", „студия за. . .", „основи на . . " и пр., която също оказва влияние, като ограничава теоретически свободния избор на конститутивно отношение на читателя към някакъв непознат текст. Освен това, пише авторът на статията, отношението на читателя към текста се определя и от редица други, извънтекстови фактори, като например предварително получена информация за текста, личен опит, образование, социална среда и насоченост на интересите на читателя. Във всеки случай, подчертава Р. Люте, трябва да се предполага, че всеки читател е в състояние да възприеме един текст като литературен на базата на елементи на фиктивното. Както в самия текст, така и в неговото обкръжение (тук се имат пред вид изброените, външни по отношение на текста фактори) могат да бъдат установени редица елементи на насочване, указание, които, взети заедно, дават основание за определяне на вида конститутивна дейност на читателя. Ето защо по емпиричен път, например с помощта на статистическо изследване, мотивите за определяне начина на рецепция на текста, пише авторът на статията, би могло да се постигне ясно и доста надеждно очертаване на предмета на литературата, без да бъдат използувани затова нормативни категории. С други думи, Р. Люте твърди, че художествена литература е всеки текст, който читателят възприема или е склонен да възприема като литературен, отличаващ се от другите видове текст чрез елементи на фиктивното. Той отбелязва, че поне засега не е възможно да се установи някаква „йерархия" при факторите, които обуславят вземането на решение от страна на читателя за изграждането на определен вид конститутивно отношение към текста. Авторът на статията смята, че резултатите, до които е достигнал след разсъжденията си, дават основание да се формулира предметът на литературата на базата на онези особености на конституиращата дейност, осъществявана при акта на четене, сред които определящо значение има „идеята за фиктивен характер на текста." Този подход към определяне на понятието „литературна творба" според Р. Люте носи белезите на емпирически доказуема достоверност.

Авторът на статията признава, че неговата аргументация може да предизвика някои „недоразумения" или контрадоводи както от страна на традиционното литературознание, така и от страна на „модерната наука за текста". Представителите на традиционното литературознание могат да възразят, пише Р. Люте, че невинаги фантастичното или измисленото са характерен показател за литературния текст. В един исторически роман или в документална повест тези елементи могат да бъдат сведени до минимум, във втория случай дори да липсват. Тук авторът на статията се вижда принуден да прецизира използуваното от него като определящо за литературния текст понятие „фиктивност". Ние схващаме фиктивността, пише той, не като понятие, което е идентично с „измисленото". Особено важно обстоятелство в нашата теза, изтъква Р. Люте, е това, че липсващата съотносимост на един литературен, т. е. „фиктивен текст" с действителността, възприемането му от читателя като нещо съчинено, измислено, невероятно или дори невъзможно не намалява стойността на текста в представите на читателя за него. А това означава, че литературният текст не се преценява от страна на читателя в сферата на противопоставяне между вярно и невярно. Възникването на идеята за фиктивен характер на даден текст се основава на опита на читателя да възприема елементи на текстовото съдържание, изглеждащи близки до представите му за действителността, без да ги свързва със самата действителност като един вид реалност. Ако обаче представата за реалност, която внушава литературният текст, читателят непременно свързва със съществуващи в

неговото съзнание представи за действителността, то тогава неминуемо отпада отношението към текста като към някаква фикция, а с това и възприемането му губи характера на художествена рецепция. Ако при четене например на един исторически роман непрекъснато се прави сравняване на литературния текст с историческите източници, то четенето, изтъква Р. Люте, се превръща във вид оценъчна дейност, която няма характера на художествено възприемане на литературна творба. Не бива обаче да се смята, че на един исторически роман на всяка цена трябва да бъде чужда претенцията да отразява действителността; както е известно, в много литературни произведения се пресъздават явления и образи, които не са лишени от историческа достоверност. Не можем да отречем и това, пише авторът на статията, че у читателя може да възникне и често възниква убеждението, че пресъздаваното в литературната творба съответствува на елементи от действителността. Това убеждение обаче не трябва да възникне на базата на сравнително-оценъчна дейност, т.е. да се основава на сравняване на представите, които литературният текст поражда, с други, съществуващи в съзнанието на читателя представи за действителността. Художествената рецепция на литературния текст не е съвместима с изискването за някаква доказуема достоверност. Читателят може да възприема един литературен текст като обобщено тълкуване на предполагаеми реални същности. В този случай актът на четене съдържа елементи на интерпретация, която се осъществява на високо абстракционно ниво. Връщайки се тук на примера за историческия роман, Р. Люте изтъква, че историческата достоверност на образите и действието в него е без значение за художествената рецепция. Възникналата в процеса на четене представа за достоверност на елементи от съдържанието е резултат на интерпретационна дейност, която се осъществява само на базата на структурата на текста и по този начин не променя по принцип рецепцията му като художествена фикция.

Главният аргумент на т. нар. „модерна наука за текста“ срещу една от основните тези в статията — характерното за рецепцията на един литературен текст отношение на читателя, обусловено от долавянето на елемента фиктивност, според автора на статията се гради на принципното схващане на това течение в литературознанието, според което самият език има фиктивен характер, и всеки текст като вид езикова комуникация има фиктивно отношение към действителността. В същност подобен аргумент срещу нашата теза, пише Р. Люте, се основава на едно недоразумение. Авторът на статията подчертава, че обект на неговото изследване не е отношението на самия текст към действителността, което според него е проблем на езикознанието и философията, а отношението на читателя към текста. Представителите на „новата наука за текста“, които твърдят, пише авторът на статията, че всеки текст, понеже се базира на условна система от знаци, нямал отношение към действителността, едва ли биха могли да убедят някого, че в процеса на четене у читателя не възникват представи от типа на представите му за действителността.

В заключение авторът на статията отбелязва, че неговото изследване на проблема за специфичното отношение на читателя към литературния текст, обусловено от принципа на фиктивността, е само един опит да се обяснят същността и предметът на литературата с помощта на обективни критерии. От особена важност за постигане на тази цел, пише той, е задълбоченото анализиране на всички онези фактори във и извън текста, които определят възприемането му като литературен въз основа на възникването на представа за фиктивност в процеса на четенето.

Очевидно в статията на Р. Люте се съдържат редица основни постановки, аргументирани на базата на съвременното феноменологично направление в буржоазната философия, които са неприемливи от позициите на марксическото литературознание. Това важи особено за принципното отричане на възгледа за литературата като вид художествено отражение на реалната действителност. Статията обаче буди интерес поради това, че отразява характерни съвременни тенденции в западноевропейското литературознание.

Б. М.

„ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ“

Сборник статей, Мордовский государственный университет. Саранск, 1973. 272 с.

Един скромен по обем и по оформление сборник от статии привлича вниманието ни не само защото е посветен на бележития учен Михаил Михайлович Бахтин по случай неговата 75-годишнина и полувековна научна и педагогическа дейност, но и с богатия материал, интересен и полезен за българския читател. Редакторите на сборника акад. М. П. Алексеев, Забавина, Куканов и Конкин са се постарали да представят търсенията на съвременното съветско литературознание в различни негови области и стилове. Като израз на уважение и изключително колегиално признание авторите на статиите, между които са някои от най-авторитетните представители на днешната литературна наука в СССР, са се насочили към изследвания, близки до интересите на М. Бахтин, изтъквайки неговата заслуга за развитието на научното мислене, както и многобройните му частни приноси, побрали се в една дузина публикации.

В кратък очерк от В. Кожинов и С. Конкин за първи път се дават по-подробни данни за биографията на Бахтин. Със своите изненади, внезапни пътешествия, трагична насиеност неговият жизнен път подхожда по-оро за поет, отколкото за представител академичната наука. Противоречията на емето се сплитат без пощада в неговата дба. Изправени пред внушителното му учно дело, осъществено въпреки обстоятелствата, изпитваме облекчение — нито болестта, нито хората са могли да сломят духа, моделиран през вековете от семейство и родина с яко вкоренени литературни традиции.

Излизането на второто издание на книгата „Проблемы поэтики Достоевского“ (1963) донесе на Бахтин широка известност. След появата на „Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренесанса“ (1965) интересът към делото и личността на големия учен нарасна извънредно много. А биографичните сведения за автора оставаха оскъдни. Книгите му бяха преведени последователно на сърбохърватски, английски, италиански, японски, немски, френски, румънски, полски и от 1967 до 1971 излизат в общо 12 издания на чужди езици. Пишат се рецензии, коментират го: 31 статии за него в родината му и още 34 в чужбина от 1964 до 1972 г. А почти никой от тълкувателите на идеите му не знаеше нищо за самия него. Може би не бе и нужно — фигурата на литературоведа най-често е известна единствено на библиотекарите. Останалите се интересуват от текстовете му. Но една празнина тъкмо в тяхната поява заставя да се обърнем и към личността на този учен с изключителна съдба, до голяма степен устояна с изключителна воля: между 1930 и 1963 библиографията не сочи нито едно заглавие под неговото име. Това са били 33 години, обречени на мълчание, но не и на бездействие.

Излизането на сборника в чест на М. Бахтин е събитие, което изтъкна създаденото от учен със световна величина. И преди да се спра на плодотворните зърна, пръснати в различните материали на юбилейното издание, ще трябва да направя едно допълнение към библиографията на Бахтин. В България името и делото на големия историк и теоретик на литературата е добре познато. А библиографският списък пропуска българските автори. Наистина в сборника не липсват имена на българи (Георги Гачев като участник, Юлия Кръстева — като автор на статията в сп. Critique и на предговора към френското издание на книгата за Достоевски), но това далеч не представя истински отношението на нашата наука към М. Бахтин. България е една от страните, където неговите книги бяха оценени най-рано. Те бързо се превърнаха в стимулатор и ориентир за някои от най-интересните ни критици.

Покойният Цветан Стоянов въведе името на Бахтин сред един кръг на писатели от средното поколение и при внушението на неговия интерпретаторски дар новото „откровение“ се прие без съпротива и без задръжки. Не след дълго българска критичка, излязла от тази среда, лансира в Париж проникновенията на Бахтин. За Цветан Стоянов концепциите на съветския учен бяха подтик към най-зрелите му изследвания-есета. Това се проявява в тематиката им, в линиите на търсения, в представата за културно развитие. В книга от 1967 г. Цв. Стоянов споменава празнично-карнавалното начало и характеризира с недвусмислен епитет: „великолеп-

но разгледано в книгата на М. Бахтин „Творчество Франсуа Рабле“.

Трудовете на М. Бахтин са предмет на внимание в редица публикации. Между тях на първо място стои обстойната рецензия на проф. Атанас Стойков „Нови хоризонти пред литературознанието и изкуствознанието“, посветена на книгата на Рабле (Лит. фронт, 6.10.1966, с. 4). Рецензентът изтъква богатата проблематика, „проникновения литературно-критически анализ“. „съвършено новите концепции“ и преценява, че всичко това издига Бахтин „към едно от първите места в съвременната литературна наука“, че книгата му е „научен подвиг“.

Благотворното и твърде широко въздействие на М. Бахтин върху развитието на съвременната българска критика изпъква дори при бегло изброяване на авторите, които се позовават на него. В своите оценки за Бахтин те често прибягват към суперлативи, иначе неособено присъщи във взаимните отзиви на пишещите. Покойният Минко Николов цитира „Проблемы поэтики Достоевского“ с преценка „изключително дълбоката книга на М. Бахтин“. По различни поводи за Бахтин се изказват или се позовават на неговите постановки мнозина български критици: Петър Динеков, Стоян Каролев, Исак Паси, Кръстьо Куюмджиев, Искра Панова, Енчо Мутафов, Петър Тонков и др.

За Бахтин у нас не престава да се говори вече цяло десетилетие. Без сам да знае, той се свърза органично с развитието на нашето литературознание през 60-те години. Едва ли е имало друг учен от чужбина, който в последно време така широко е влиял на нашите критици. В миналото всеки литературен кръг признаваше свои авторитети от чужбина, а най-често всеки критик се позоваваше на своя професор и за него той бе непоклатимият арбитър. Да си спомним д-р Кръстев с неговите Ланге и Фолкелт, Симеон Радев — с Льометр и Емил Фаге, Георги Цанев — с Шалда или от друга област — проф. Димитър Михалчев с неговия Ремке. Днешната популярност на Бахтин може би е сравнима с влиянието на Плеханов и на Георг Брандес в началото на века.

Интересът към биографията на автор, така покорил българската литературоведска мисъл, наистина е значителен. Очеркът на Кожинов и Конкин, с който се открива сборникът „Проблемы поэтики и истории литературы“, дава възможност да се проследят най-съществените етапи от живота на големия съветски учен. Роден на 17 ноември 1895 г. в гр. Орел като потомък на старинен род, известен от XIV в. и дал на Русия двама писатели преди него, Михаил Бахтин завършва гимназия в Одеса и Историко-филологическия факултет в Петербург през 1918 г. Две години е учител, а след това четири години университетски преподавател във Витебск, където успява да създаде букет от научни кадри — Волошинов, П. Н. Медведев, Солертински и др. През 1923 г. лекарите откриват у него опасна болест на костите. От 1924 до 1929 живее в Ленинград и усилено се занимава с общотеоретични проблеми на културата и ролята на личността в изкуството. Появата на първата му книга „Проблемы творчества Достоевского“ (1929) предизвиква земетръсен отглас. С рецензии излизат Н. Берковски, А. Луначарски, В. Виноградов и др., които с различна степен на ентусиазъм изтъкват, че е открит нов подход към света на Достоевски. Появява се и отзивът „Многоголосный идеализм“ от М. Стариков. От 1930 до 1936 г. Бахтин пребивава в малко градче на границата между Сибир и Казахстан.

Нататък природата и обществените несъвършенства се обединяват, за да прекъснат творческия възход на учения. Болестта се засилва, прави го инвалид, за да доведе през 1938 г. до ампутация на единия крак. Бахтин, познавачът на немската философска култура и на няколко езика, е далеч от големите библиотеки, от потока на литературния живот, от приятелската компания в Ленинград, където е обсъждал с лингвисти, критици и биолози своите замисли и ръкописи. Можем да бъдем сигурни, че надеждата вече ще остане неосъществена. Той няма къде да публикува, липсва стимулът на редакционни покани и читателски отклик. Не може да седне в писателски клуб на разговор с колеги. Не участвува в конгреси и симпозиуми, нито в шумни дискусии, не излиза в чужбина, изобщо затъва в неизвестност. Ръждата на провинциалното безделие и апатия е разяждала духовните пориви у мнозина.

Но за големия творец, изглежда, тъкмо нетърпимите условия, антиусловията, са най-благоприятни. Или поне те са повод за истинския интелигент да изпита себе си. За него са ненужни пришпорванията на славата.

През тези години Бахтин се занимава с проблемите на историческото развитие на литературата, а особено настойчиво го интересуват преломните епохи, за да оформи своите схващания за народа и неговото културно творчество. И тъкмо през тези години, когато литературните кръгове забравят за съществуването му, Бахтин пише с необикновена интензивност: в 1935 завършва голямо изследване „Слово о романе“, фрагменти от което бяха отпечатани през последните години и прозвучаха твърде актуално; в 1937 завършва книга за немския роман от XVIII в. „Erziehungsroman“ (вече се е поселил в малко градче край Москва), през 1940 завършва труда си „Франсуа Рабле в истории реализма“ (в преработен вариант книгата излиза през 1965). Обстоятелствата продължават да подлагат на изпитание неговата воля и душевна издръжливост: ръкописът на „Erziehungsroman“ изчезва, избухването на войната осуетява плановете му да защити дисертация. Чак през 1946 г. в Института за световна литература става обсъждане на

предложения от него труд за Рабле, като рецензентите и мнозинството се изказват за присъждане на докторска степен, но намесата на трима критици (Писканов, Бродски и Кирпотин) слага под съмнение идеологическите качества на ръкописа и това става причина книгата да излезе след 20 години, макар на автора да се присъжда кандидатска степен.

От 1945 г., белязана с ново пътешествие, за Бахтин започва период на сравнително спокойна и ритмична научна и педагогическа дейност. Поканен за университетски преподавател в гр. Саранск, Мордовска АССР, големият учен приема предложението, след като вече познава условията от кратко пребиваване в 1936/1937 г. В Саранск той прекарва почти 25 години, отдаден на изключително плодотворна дейност и обграден с внимание от обществеността и особено от студентите. През 1961 се пенсионира по здравословни причини, а в края на 1969 се премества в санаториум край Москва. Кожинов и Конкин завършват очерка си с категорична характеристика: „Свободен от каквито и да било конюнктурни съображения, той винаги изхожда от интересите на науката."

Трудовете на Бахтин издържаха един неравен двубой с времето. Колко перспективни и плодотворни са неговите идеи, показват и част от статиите в сборника.

Продължавайки и задълбочавайки някои мисли на М. Бахтин, както и на други значителни представители на съветското литературознание и лингвистика от 20-те години, Юрий Лотман се спира на съдържанието и структурата на понятието „художествена литература". Още в началото авторът сочи погрешността на едно от основните положения на формалната школа. Позовавайки се на най-новите семиотични изследвания, той пише: „Естетически функциониращият текст изпъква с повишена, а не понижена спрямо нехудожествените текстове семантична натовареност. Той значи повече, а не по-малко, отколкото обикновената реч. Дешифриран с помощта на обикновените механизми на естествения език, той разкрива определено равнище на смисъл, но не се разкрива докрай." По-нататък Лотман коментира: „. . . формалната школа направи безспорно вярното наблюдение, че в художествено функциониращите текстове вниманието често пъти се оказва приковано към тези елементи, които в другите случаи се възприемат автоматично и не се фиксират от съзнанието. Но обяснението на този факт беше погрешно из корен. Художественото функциониране се поражда не от текст, „очистен" от значения, а, напротив,от текст, максимално пренатоварен от значения".

Лотман спира вниманието си върху моментите, когато става смяна на естетическите теории, т.е. прехода между културните епохи. Той изказва интересни мисли за взаимното преминаване на ценностните характеристики, на „горе" и „долу". Подходът на съветския учен предлага възможности за приемливо обяснение на някои странни явления в преходните епохи: „През този период текстовете, обслужващи естетическата функция, се стремят колкото се може помалко да приличат по своята иманентна структура на литературата. Самите думи „изкуство", „литература" придобиват унищожителен оттенък. Но наивно е да се мисли, че иконоборците в областта на изкуството унищожават естетическата функция като такава. Просто, като по закон, в новите условия художествените текстове стават неспособни да изпълняват художествената функция, която с успех обслужват текстове, сигнализиращи със своя тип организация за някаква „изконна" нехудожествена ориентация." Заключението на Лотман е, че „изкуството като част от културата се нуждае за своето развитие от неизкуството, тъй както културата, съставяйки само част от човешкото битие, се нуждае от динамично съотнасяне с външната за нея сфера на некултурата... Между външната и вътрешната сфера става постоянен обмен, сложна система на въвеждания и изключвания."

Като се спира на системата на оценките, авторът на статията изтъква заслугата на Бахтин за разкриване същността на неутралната в аксиологично отношение сфера — самбивалентните текстове.

Схемата на изграждането на една култура е завършва с излъчването на по-абстрактните метатекстове — норми, правила, теоретични трактати. Това става при най-високата степен на организация. И след това вече новата култура се налага: „Подбраният в съответствие с определени теоретически концепции състав от имена и текстове, включени в литературата, по-нататък се канонизира чрез съставяне на справочници, енциклопедии и христоматии, прониква в съзнанието на читателите. Оттенъкът на полемика, който му е присъщ, се губи, забравят се конкретните имена на създателите на легендата и това, което е представлявало полемически преувеличения и метафори, започва да се възприема в пряк смисъл."

Но Лотман не се поддава на еднолинейност в изграждането на своята „схема". Той напомня, че вътрешната класификация на литературата се оформя чрез взаимодействието на противоположни тенденции: стремеж към йерархическо разпределение на произведенията и на жанровете и насрещното течение за неутрализация и отстраняване на ценностните противопоставяния. В зависимост от историческите условия едната или другата тенденция може да взема връх, но тя няма сила да унищожи другата, защото според Лотман тогава би спряло литературното развитие: „неговият механизъм в частност е напрежението между тези две тенденции". И „високата", и „масовата" литература могат да придобиват в конкретните исторически условия най-различни значения — социални, естетически или общофилософски

Напомняйки, че с тези проблеми са се занимавали Буслаев и неговите продължители Орлов, Ерьомин, Лихачов, а също Жирмунски, Айхенбаум, Шкловски и особено Тинянов, съветският теоретик изтъква постигнатото от тях и след това подчертава, че от „неканонизираната словесност литературата черпи резервни средства за новаторски решения на бъдещите епохи".

Особено интересни са съпоставките, които Лотман прави между нивата на литературата: „Тъй като високата литература се осмисля като област на максимална организация, низовата литература изглежда за нея като сфера на свободата, област с понижена условност, което може да се интерпретира като искреност, естественост и да получи качества на висша привлекателност." И поради всичко това литературата като динамично цяло не може да бъде включена в рамките на коя да е единична подредба. Лотман говори за множественост от подредби, всяка от които организира само някоя от сферите на литературата, но се стреми да разпростре влиянието си колкото се може по-широко. И на всеки различен исторически етап противодействието на тези тенденции позволява в литературата да се изразяват интересите на различни социални сили.

В края на богатата с хрумвания статия Лотман засяга трансформационните процеси, активното сътворяване на миналото, като изтъква: „Тази поразителна способност на художествените текстове да дават материал за все нови открития трябва да привлече вниманието, доколкото в нея се проявяват някои съществени черти от организацията на литературата като синхроничен механизъм."

Статията на Лотман въпреки неголемия си обем представлява опит за критическо осмисляне на историята на руската литература и за въвеждане на подстъп, логически непримирим към всякаква митологизация. По този начин може би ще се отстранят някои наносни фактори в научното съзнание — елементи, които проникват в него с веригите на традицията или по лекомислената инерция към модното

Статията на акад. Д. С. Лихачов е озаглавена „Древноруският смях". Разглеждайки средновековния смях и конкретни произведения, авторът стига до общи характеристики, ползувайки се от постановката на проблема в труда на Бахтин за Рабле. Колкото и да се насочва срещу всичко свято, благочестиво, почтено, средновековният смях няма елемента на подигравката и затова многобройните пародии (включително и на църковни песнопения) съществуват с по-различни функции в сравнение със съвременната пародия. Тя винаги дискредитира някого — произведение или автор, докато в древноруските пародии се създава в същност ново произведение и смехът е насочен не навън, а навътре, обръща се в смях сам на себе си. В пародирането на „Отче наш" няма богохулство, това е антимолитва. Дурачеството, глупостта са важен компонент на древноруския смях. Смешникът-дурак е човек умен, но той върши това, което не трябва, нарушава обичая, приличието, приетото поведение, разголва себе си и света от всички церемониални форми, разобличител и разобличаващ се едновременно. Оттук и голямата роля на разголването, което изравнява всички хора. Създава се един антисвят, който противостои на някаква идеална реалност. И по-нататък авторът подчертава, че „в този опак свят е твърде важна пълнотата на преобръщането. Обръща се наопаки не една каква да е вещ, а всички човешки отношения, всички предмети на реалния свят."

Лихачов разглежда и една специфична национално руска форма на смеха като шегаджийството (балагурство). Значителна роля в нея има „лингвистичната" стихия: разрушава се значението на думите, изкълчва се тяхната външна форма. Шегата разкрива нелепица в строежа на думата, дава невярна етимология, свързва думи, външно подобни по звучене, и т.н.

Част от статията е посветена на Иван Грозни като „истински представител на смеховата стихия на древна Русия". Големият познавач на старата руска литература и история вижда в опричнината специфична проява на смеховата форма, на „театрализиране". След като привежда редица примери, авторът заключава: „Грозни насочвал смеха върху самия себе си, правел се на пропъден и обиден, отричал се от царството, обличал се в бедни дрехи, което почти се равнява на разголване, танцувал под църковни напеви, ограждал се с шутовска, „опака", „опричнишка" свита. Самоунижението достига голяма сила в посланието до Кирило-белозерския манастир: той се преструва на безсилен и малък, незначителен човек, пише подигравателни челобития до Симеон Бекбулатович. Това не е игра на скромност — това е истинско древноруско шутовство. Грозни се е превръщал в палячо, а своята държава — в палячовско представление, той е театрализирал управлението."

Спирайки се на социалните промени през XVII в., когато смеховите мотиви загубват смеховата си функция, Лихачов изтъква „остатъчните явления", съпътствуващи задълго развитието. „Изкуственото ускорение на културното развитие при Петър доведе до това, че много характерни черти за стара Русия запазиха своята значимост за XVIII и XIX в. и типът смях е една от тях."

Няколко от статиите в сборника са посветени на различни дялове от творчеството на Достоевски. В. Н. Топоров разглежда поетиката на Достоевски и архаичните схеми на митологическо мислене, като се опира на романа „Престъпление и наказание". В началото авторът напомня някои общи особености на героите у Достоевски — че винаги се

намират на средата на пътя между доброто и злото, поведението им при всеки нов сюжетен ход трудно се поддава на предсказване, впечатлението за трескавост при преходите. Оттук Топоров започва свои конкретни наблюдения върху романа, изтъквайки минимализацията на времето за преход, напомняща ранните кинематографични опити. Изтъква се, че думата „вдруг“ е употребена около 560 пъти в 417-те страници на книгата. Че романът е „препълнен“ с думата „вдруг“, е забелязал още Шкловски, но отминава този факт само с няколко думи (Повести о прозе, I, с. 245). За Топоров това е сфера, където сюжетните ходове се кръстосват с героя на романа и заслужават внимателно разглеждане. Друга сфера на такова кръстосване са отбелязаните точки на пространствено-временния континиум: „Както и в космологическата схема на митопоетичните традиции, пространството и времето не са просто рамка (или пасивен фон); те са активни и следователно определят поведението на героя, в този смисъл са съпоставими в известна степен със сюжета.“ Особено място при Достоевски заема часът на залеза. Но у него, както и за митопоетическата традиция „всекидневният залез се съотнася с ежегодното отдалечаване; краят на деня и на лятото, на малкия и на големия цикъл, границата на нощта и на зимата — тази точка на времето, където силите на хаоса, на неопределеността, непредсказуемостта започват да получават превес“. И още един източник на неопределеност — атмосферата на Петербург на Достоевски, неговата фантасмагоричност. Авторът на статията отбелязва, че промените у героя настъпват, когато той се премества пространствено в града. В митопоетическата традиция се наблюдава подобно нещо — моментите на просветление, на надежда настъпват след излизане от дома.

Топоров отбелязва противопоставяне на „по средата“ и „периферия“ у Достоевски. Когато героят е в средната част на града, езикът му е изпълнен с клишета, муден, изобилствуват общи места и повтарящи се елементи. И щом излезе в периферията, тези особености на езика изчезват. При това описването на пътя е точно и подробно, включително на преминаването през врати, мостове, кръстовища и т.н. Думата „врата“ се споменава около 200 пъти. Подробности по излизане и влизане в романа са на около 20 места. Авторът заключава: „Нуждата от фиксиране на пространствените граници, на началото и края, Достоевски също споделя с архаичните текстове.“

Топоров забелязва в романа многобройни похвати на драматургичната техника, спомагащи ясно да се отдели „сцената от несцената“ — изобилие от режисьорски по същество ремарки, пропускане на глаголите на говоренето, въвеждане на маски, марионетки, изображение на описваното действие като театрално и употреба на думи като театър, сценка, кулиси, публика, декорация, антракт, роля и др. При разпределението на романното време се забелязва тенденция при ключовите сцени то да се синхронизира с действителното време.

В края на статията си Топоров разглежда употребата на числата. Той смята, че, както и при Рабле, те са профанирани, десакрализирани, дехармонизирани, но по друг начин. Не чрез въвеждане на грамадни числа, а чрез безбройни употреби.

Статията на Георги Гачев, озаглавена „Космосът на Достоевски“, се занимава с предметността на неговия свят. Написана в малко странен маниер, тя разчита не толкова на логическата доказателственост, колкото на внушението чрез ненадейни или парадоксални съпоставки. След като напомня вече многократно подчертаваната липса на природа и пейзаж у Достоевски и че всичко е съсредоточено в града, Гачев спира вниманието си върху отражението на този фактор и неговото специфично пространство. При изолация от пространството се усилва съотнасянето към тока на времето и затова така се „разтяга“ времето на действие в романите му — половината от „Идиот“ за една нощ. Но според автора „отказът от съдействието и съучастието на пространството в Русия — страната на пространствата, — това е наистина непостижимо за ума светотатство“. И това „богохулство на Достоевски“ критикът сравнява с „Петровско-каменното насилие над природната Рус“, когато се създава „митологемата на водата и камъка като нов сюжет на руската история“. Гачев тълкува така; природата е майката, градът е бащата, мъжкото начало. И развитието на писателя върви към засилване ролята на бащата — в „Бедни хора“ има майка и тя заема много място, в преходния и все още традиционен, европейски според Гачев роман „Престъпление и наказание“ има майка, но вече с малка роля, в „Юноша“ няма майка, има баща, в „Братя Карамазови“ бащата израства до небето, а майката е сведена до нищо — дрипата Елизавета Смердяща.

В анализа на персонажите Гачев използува сплав от точно познание и необуздано въображение. Той сравнява движенията на героите у Достоевски с птици — резки, тръгловати, мятат се и линията им е като пунктир. Според съветския критик от българска народност „персонажът на Достоевски не е човек. Затова е все разпънат: ту към човекобога назад, нагоре, ту към беса — надолу, но пълнотелесно човешко съществование не получава.“

В своя език Гачев си служи и с просторечия, и с префинени етимологически игри, за които би му завидял всеки автор на конкретна поезия. И аналогиите, намеците му често пъти са внушаващи, точни, богати. С усет за редуване той започва напрегна слог, задъханата беседа, напомняйки далечн самия Достоевски, и излага своята теза, ч

героите се стремят към осъществяването си като човеци, към снизяване от ангелските си висоти и затова все търсят мръсотия, престъпление, а отведнъж се връща към мотива за града, мигновено разлагайки думата и разсейвайки възприемането в много посоки: город—гор-гар—огонь. Видът на града е представен като каменен огън, с устремени към небето пламъци — небостъргачи, църкви, кули, кубета. И към него като пеперуди се стремят недовъплътените чеда на въздуха.

Интересно хрумване представлява раздельт от статията за диалога на Петербург и Русия, разбиран като антитеза между точка (място) и път. Той намира израз на тази противоположност дори в думата „город“ — наопаки „дорог'а“. Според Гачев „същността на Русия се реализира именно диалогически, като взаимно обръщане на градовете и пътищата на „ти“ един с друг в съуважение, но и в яростна полемика, както приляга на противници в голям диалог. От всички нейни писатели Русия се усеща като незавършено, „открито битие“.

В сборника „Проблемы поэтики и истории литературы“ са поместени и няколко статии, които само косвено се включват в насоките, разработени от М. Бахтин.

Вяч Вс. Иванов помества свои бележки върху строежа и функцията на карнавалния образ, като използува материал от руската история и особено времето на Иван Грозни. А. М. Куканов разглежда проблема за традицията и новаторството в „Руслан и Людмила“ на Пушкин и ролята на радишчевското начало. Привеждайки богат материал за разцвета на пародийното творчество в началото на XIX в., авторът влиза в спор с тезата на Томашевски, че поемата на Пушкин е вън от традицията на руската приказна поема от края на XVIII и началото на XIX в. Пушкин наистина е имал богата осведоменост за световната литература, но той е преценявал и поетичния опит на много поколения руски поети, вглеждал се е в „далечината на вековете“. Куканов ползува терминологията на М. Бахтин и определя: „Влизайки в още по-широкия поток на сериозно-смеховите жанрове, този вид поема скрепи след себе си характерните особености, присъщи на всички полукомически и полутравестийни произведения.“ Отличителните им черти са вниманието към злободневната съвременност, отсъствие на епична или трагическа дистанция, критично възприемане на преданието, многостилност и дори съзнателно нарушение на едностилността, съчетаване на високо и ниско, сериозно и смешно. Както Бахтин посочи, определяща черта на подобни произведения е пародийно-комичното отражение в тях на езика, стила, сюжетите на всички високи и строго затворени жанрове. Поради това поемата „Руслан и Людмила“ остава неразбрана дори от Ломоносов, Кантемир и Сумароков, които се отнесли към нея с презрение: „никакого учения добрых нравов и политики не содержит и только на смех приводит“.

Куканов извежда линията на търсенията у Пушкин от поемата към романната форма, той сочи тази поема като прототип на пушкинския роман.

В сборника са поместени още две статии за Пушкин. С. Г. Бочаров разглежда отношението между понятията за свобода и за щастие в поезията му, а И. Д. Воронин публикува научно съобщение за пътувания и срещи на поета в района, чийто университет издава сборника.

В статията на В. Н. Турбин „Към феноменологията на литературните и реторическите жанрове в творчеството на Чехов“ се проявява ярко един общ за всички участници в изданието стремеж да се представят с текстове, засягащи фундаментални въпроси независимо от ограничения обем. Според Турбин същината на критиката към социалния ред при Чехов не е на равнище на фабулата, а на равнище на структурата на неговите разкази и преди всичко се проявява чрез странната, причудлива дислокация на жанровете.

Авторът открива, че героят на Чехов живее в два жанра — единият е строго ограничен, а другият е живият разказ, собствените спомени. Този жанр е неопределен, аморфен, антилинеен и някак си объркан, макар че именно с веселата си объркаността е обаятелен и дори своеобразно прекрасен. Турбин стига до извода, че литературните жанрове у Чехов се проявяват в стадия на своето възникване, те постоянно се раждат, като че ли всеки път отново под нечие перо: „Прозата на Чехов се схваща от всички нас като „нещо не на място“, като някаква аномалия, гениална и светла.“ Попаднал на интересното хрумване, че у Чехов има атрофия на стремежа към стабилизация на жанра, авторът доразвива своята теза: „Чехов прониква зад кулисите на жанра. Попада от „другата“ му страна. Като че заобикаля жанра от всички страни и там, отвъд пределите на видимото, открива някаква необхваната от стабилизиралия се жанр реалност — живия живот, ярък, бликащ като извор.“

Към основната линия на сборника — теоретически изследвания — може да се причисли и статията на Л. С. Гордон „Поетиката на „Кандид“. След като привежда редица мнения на литературоведи от различни страни, авторът изтъква пародийния характер на романа и го нарича „малък „Дон Кихот“.

Т. Нефедова разглежда особености на сюжетните ситуации в новелите на Едгар По. При него изключителното и гротеската са завоювали всички сфери на изображение и нелепостта става непрекъсната. Авторката открива, че в творбите на американския писател древният карнавален образ на смеещата се смърт се крие дълбоко в самата тяхна структура. Нефедова изтъква, че Едгар По разширява сферите на художественото из-

следване на човека, като подчинява на интелекта това, което в предшествуващата литература се смяташе за предмет на интуицията.

С ерудицията, позната от други негови публикации, се отличават наблюденията на С. С. Аверинцев върху някои византийски експерименти с жанровата форма на класическата гръцка трагедия. В сборника са поместени и статии от В. А. Старостин за фолклора, от акад. М. П. Алексеев за източниците на идилията „Ханс Кюхелгартен" от Гогол, от С. С. Конкин за Писарев и античността, от С. А. Орлов за епископ Дамаскин, забравен руски учен, преводач на „Ричард III" от Шекспир. Всичките имат своите научни качества, но са по-далеч от интересите на българския читател.

Сборникът „Проблемы поэтики и истории литературы", привидно нехомогенен и с академичен юбилеен характер, изтъква убедително признанието на съветското литературознание към голямото дело на М. Бахтин, а същевременно поставя редица интересни проблеми в съвременно осветление.

Йордан Василев

„ЖИВОТ С КНИГИ. 1942—1972"

от ТОДОР БОРОВ

Изд. „Наука и изкуство", 392 с.

Искам още в самия увод на рецензията си за сборника на Тодор Боров „Живот с книги. 1942—1972" да подчертая, че знанията ми в областта на библиографията са твърде любителски. И вероятно жестът ми би бил съвсем дързък, като се има пред вид, че авторът е всепризнатият ни голям специалист в този сектор на научни занимания, ако — слава богу — предлаганата книга с негови статии и изследвания не беше така пъстра и разнообразна в своето съдържание и ако в края на краищата не напускаше многократно специфичната територия на библиографската дейност. Разбира се, сериозният човек изобщо не може да си представи съществуването на истинското литературознание без солидната основа на библиографските проучвания, но в случая книгата на Тодор Боров е богата на страници, които имат и пряко отношение към литературната история и критика, които направо могат да бъдат окачествени като принос в този аспект. В същност тоя характер на сборника дава точна, вярна представа за ролята и мястото на автора си в нашия културен живот.

Като тръгва от своята огромна любов към печатаното слово, той преминава през фазите на проучването на историята на книгата, на нейното съхраняване, на научния й опис, за да достигне и до вникване в същината на текста. Или, както сам отбелязва в предговора, „ако искаме да се изразим с малко по-научна терминология, пътят върви приблизително така: читател — библиофил — библиотекар — библиограф — книговед". Ще направя само едно пояснение: Тодор Боров е книговед не само в широкия смисъл на това понятие, но той изпитва органично влечение към художествената книга и към книгата, която изследва художественото творчество. Ето в този смисъл той принадлежи и на българската литература. Затова не е никак странно, че вече години наред той е член на Съюза на българските писатели. Още от ранни младини, от времето, когато у нас започва да излиза първият литературен вестник „Развигор", той е свързан най-тясно с авторите и процесите на родното литературно развитие.

Наистина не е от оперативно намесващите се, от ония, които раздават оценките и сочат направленията, но той допринася за създаването на общия климат, на цялостната творческа атмосфера. От една страна, неговите изследвания оказват влияние на писателите с това, че спомагат за разширяване на духовния им кръгозор, че им припомнят за принадлежността ни към една обща славянска културна общност, че ги насочват към усвояване на творческите и граждански „уроци" на големите майстори, особено от класическата руска литература (показателни в този аспект в книгата са работи като „Руската литература на XVIII в. в България през епохата на Възраждането", „Гогол в България", „Чехов", „Вазов в славянските литератури" и др.). От друга страна, със своя пиетет към факта, към научната точност и добросъвестност, към подробното и пълно познаване на материята Тодор Боров влияе несъмнено и на литературоведението, като спомага за откъсването му от нехайните и произволни трактовки, от свободните съчинителствувания, допринася за приземяването му, за изработването на чувство на уважение към труда на предходниците...

Тук искам особено да подчертая и значението на неговите усилия за съхраняване на автентичния дух на литературния текст, на тая първооснова, от която започва работата на историка и критика. Обширната му студия „Издания на Христо Смирненски" разкрива не само сблъсъците с фашистката цензура и с реакцията, когато в условията на буржоазната държава неколцина ентусиасти воглаве с Тодор Боров искат да поднесат на читателите пълния, неподправен творчески образ на великия пролетарски поет, но тя показва и отсъствието на каквито и да било традиции в научното, академично издаване на книжовното наследство. Много по-лесно е на теория да се прокламират неговите принципи (и вероятно това Тодор Боров би сторил не по-зле от мнозина!), ала трудното е да се осъществят на дело. По този начин оба-

че въпреки мъчнотиите, въпреки неизбежните грешки на пионерството се полагат основите на пътя, по който ще крачат другите, идващите.

Известна е народната мъдрост, че всеки дърпа чергата към себе си. Долавям, че и аз, като чета сборника „Живот с книги“, също дърпам „чергата“ към себе си, към въпросите, които са ми близки, към които имам отношение. По този начин изпускам редица ценни страни на книгата на Тодор Боров, особено ония принципиални работи в нея, които ратуват за по-нататъшно движение в библиографското и библиотекарско дело, които допринасят за поставяне на нещата в тия области на още по-солидни научни основи. Тук се разработват и методологически проблеми, дават се и ценни конкретни указания и препоръки, влиза се в остра полемика с някои защитници на рутината, с някои презастраховчици, които и тук, както навсякъде, също паразитствуват и поставят бариери пред експеримента, пред търсенето. В битките Тодор Боров е губил някои сражения, но това ни най-малко не го е отчаяло, не е охладило ентусиазма му, не е укротило енергията му. Личи от редица статии в сборника му, особено от някои, които са написани с истинска публицистична страст и задъханост, че той не може да се примири със закриването на Библиографския институт и с прехвърляне на функциите му към Народната библиотека. А още по-ясно личи, че това не е заради някакво накърнено честолюбие или заради сантиментални съображения, защото този институт е негова рожба и дълги години го е ръководил, а защото ред от големите задачи, които стоят пред българското библиографознание, не се изпълняват, не се довеждат докрай. Аргументите са толкова силни, че човек не може да не им вярва, но те издават и една будна обществена съвест, издават личност с високо съзнание за гражданска отговорност, за дълг. В тях присъствува, макар и никъде да не се декларира пряко, едно морално право да се говори така загрижено, откровено, честно. Това право не е получено с научните звания и титли, а то е извоювано с труд и талант от Тодор Боров. Ако той е написал в корицата на сборника си, че животът му е преминал и преминава с книгите, че е посветен на тях, това не е просто само една фраза. Това е истина. Но истина в един широк смисъл. Защото книгите не са задоволявали само личните му духовни нужди, не са благоприятствували за оформянето на собствената му индивидуалност, но защото преди всичко той е от хората, които приучват българската общественост да живее с книгите, да черпи от богатствата им, да умее да се ориентира в сложния им и необятен свят, да ги съхранява и за бъдещето, за да предаде и на потомците тяхната мъдрост, без която не би имало движение напред, не би имало прогрес.

Оставих за накрая онова, което лично на мен най ми допадна в сборника на Тодор Боров и заради което в същност се реших да напиша тази рецензия. Не е кой знае колко трудно да се досети човек, че става дума за страници в книгата, които са най-близки до собствените ми занимания, за страници, които ни връщат в литературната ни история, към образите на хора, които са със значителен влог в тази история. Касае се за няколкото работи, които са посветени на Елин Пелин, и за онова, което е написано за Александър Балабанов и за което ми е приятно да си спомня, че бях един от „провокаторите“ за появяването му. Преди няколко години работех във вестник „Литературен фронт“ и по повод на предстояща годишнина на популярния някога, а за жалост позабравен в по-ново време професор по класическа филология, реших да потърся не друг, а един от хората, които най-добре го познават, които са били рамо до рамо с него в литературния и в житейския му път. Това без колебание беше Тодор Боров. Статията излезе във вестника като два подлистника на предпоследната и на последната страница. Сетне, разширена, допълнена, тя придружаваше и първия том на изданието на съчиненията на Александър Балабанов, подготвено под редакцията на Тодор Боров. Сега е включена и в самостоятелната книга. Не знам как да определя в жанрово отношение написаното за Балабанов — дали е портрет, дали е спомен, дали е биография. Но това не е и най-важното, защото ценното е друго —че лични впечатления, тълкувания на делото му, детайлно проучени факти и свидетелствувания се вплитат в едно цяло, за да бъде нарисуван сложният, богат и неповторим образ на една от най-колоритните фигури в националния ни културен живот, на човека и твореца, който ни е оставил разпиляни съкровища на духа. В този смисъл написаното за Балабанов ми напомня за очерците на Корней Чуковски, разказващи за негови съвременници, в които също е налице една истинска амалгама от критически прозрения и от мемоарни наблюдения, за да бъдат изградени в последна сметка живи човешки характери, а не някакви музейни реликви, музейни бюстове. Може би някой ще оспори отделни моменти от написаното за Александър Балабанов, а също и за Елин Пелин, но възможно ли е да бъде безпристрастен, неутрален към тях онзи, който е делил скърбите и радостите им?! Неутрално, обективно ще пишат други, най-вече ония, които не са ги познавали, но трябва да сме благодарни, че е на път да се изживее онази максималистичност, която не разрешаваше пристрастие, личен ъгъл на оценка. Мисля, че не бива да подценяваме повече читателите, да им отнемаме правото сами да се ориентират вярно в литературните факти и процеси.

Позволих си едно по-дълго отклонение, в което разказах и за ролята си на „провокатор“, за да се роди хубаво написаният, богат

на документални факти и на верни наблюдения портрет на Александър Балабанов не за друго, а защото още помня как се „опъваше“ Тодор Боров, как изповядаше, че не обича спомените, че има други, належащи, важни задължения. По-късно с молбата да напише нещо подобно за друг наш писател, когото също познава и цени, ударих „на камък“. И жалко! Може само да съжалява човек, че Тодор Боров не е написал и не иска да напише и други страници като тези за Александър Балабанов. Изказвам публично това съжаление и с тайната мисъл, че все пак изкушението ще проникне в него и той ще му се поддаде. Знам, че тогава в нашата литература той ще има по-голям принос и като вещ познавач не само на книгите, но и на тия, които ги създават. . .

Атанас Свиленов

„ВЪПРОСИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ“ от ИВАН ПОПИВАНОВ

Изд. „Народна просвета“, 1973. 192 с.

В нашата литературна наука винаги се е чувствувала необходимостта от едно цялостно и задълбочено разглеждане на основните въпроси в литературната теория, което да включва изясняването на понятията и развитието на процесите в тяхната историческа изменчивост. Наистина по отделни проблеми и спорни пунктове в последните години се появиха доста мнения предимно с полемичен акцент. Но техният фрагментарен характер, създавайки смислови и стилови разногласия, е далече от възможността да даде профила на систематизираната теория. Безспорно в областта на литературознанието за научни открития рядко се говори, но едновременно с това не може да се отрече необходимостта от разясняване на основните литературоведски понятия във философско-исторически аспект, от доуточняване на съдържанието и същността им, и най-вече от уплътняването им с фактически материал от българската литература.

Поради това немалък интерес заслужава новата книга на Иван Попиванов „Въпроси на литературната теория“. Бих желала да отбележа, че авторът е от малкото български литературоведи, които предпочитат изясняването на понятията пред личните спорове и драстични обвинения. Книгата е написана на популярен и достъпен език, което също е предимство. Понякога дори и речниците за чужди думи в българския език са безсилни пред някои употребявани от литературните теоретици термини.

През 1972 г. излезе книгата „Проблеми на литературния жанр“ от същия автор. Там обстойно се проучва жанрът като основна всеобхващаща категория, изясняваща в единство признаците на диференциация и класификация. В конкретно-исторически подход се разглежда същността на литературните жанрове и жанрови форми, обусловеността на жанровата структура от външни и от специфично художествени фактори. Или по-точно съвременното състояние на литературните родове и видове се проследява във връзката и зависимостта на художествената форма от цялостното обществено-културно развитие, от творческия метод и литературното направление. След опита за обща класификация авторът спира вниманието си поотделно на въпросите: същност на лирическата творба, епическо интерпретиране, драматичност и сценична структура, синтезирани форми.

Преди да разгледам някои от по-интересните проблеми, разработени във „Въпроси на литературната теория“, смятам за необходимо да подчертая една от най-положителните страни на изследването, а именно, че теоретическите обобщения са илюстрирани с конкретен материал предимно от произведенията на наши писатели и поети.

Новата книга на Иван Попиванов започва с изясняване на понятията „литературна творба“ и „литературен анализ“. Тя носи проблемите на сложната взаимовръзка между съдържание и форма в литературното произведение, утвърждавайки тяхното единство и противопоставяйки се на механичното им разграничаване. След като подчертава, че към сюжета спада вътрешното, същностното в произведението, а формата е външният облик, очертанията, авторът обобщава: „Чрез изразите и думите се предава определен смисъл, характеризира се нещо и същевременно те имат конструкция, звуково оформление, специфични съчетания на отделни елементи, продължителност, начало и завършек, интонация.“

В по-нататъшното развитие на мисълта си Попиванов взема определено становище към някои противоречиви схващания за разглеждания въпрос. Спира се по-подробно на някои от позициите на Юрий Лотман, изразени в изследването му „Структура художественого текста“, които според Попиванов влизат в дисонанс с общоприетите постановки. Бих отбелязала, че доста наши автори се отнасят с недоверие към структурния анализ, страхувайки се може би от фонетичното съзвучие с идейно-философското течение структурализъм. Структурният анализ разглежда едно произведение като цялост и даденост, а всеки текст безспорно притежава някаква структура, която определя до голяма степен неговия профил. В повечето случаи само неадекватността в употребата на понятието „структура“ е изходно начало за доста спорове. Специално у Лотман структурата е системно единство, при което съотношението на съставните елементи е от такъв порядък,

че изменението на един от тях предизвиква изменение и на другите. Не трябва да се пренебрегва и обстоятелството, че структурният анализ отбелязва големи постижения в изследването на информационната наситеност на творбата, което не е предизвикателство към разглежданото единство, а по-скоро своеобразно тълкуване.

Разработвайки постановката си за сложната взаимовръзка между съдържание и форма, Попиванов отчита, че тяхното разделяне е условно в много отношения. Преди всичко те са два основни компонента на една цялост. Развиваната мисъл се подкрепя с някои интересни наблюдения на Хегел, който въпреки идеалистическите си схващания разбира диалектическата сложност на това относително единство. Авторът отделя внимание и на въпросите, свързани с образната същност на художествената литература, на микро- и макро-образите, на тематично-проблемните пластове и постигнатото посредством тяхната цялост изграждане на литературни характери. Критикуват се като крайно неправилни тенденциите за свързване на образната същност на художественото произведение само с формата като носител на художественото начало, отхвърля се откъсването на въпросите на художественото майсторство от тези на идейността в литературата.

Според марксистко-ленинската литературна теория пълноценен подход при литературен анализ на отделна творба се постига чрез единство на проблемно и конкретно, рационално и емоционално, субективно и обективно при преценяването и възприемането. Но този цялостен подход не е в разрез с конкретното изследване на отделните елементи на съдържанието и формата. Съгласно преобладаващите мнения, изтъква авторът, към съдържанието на литературната творба се причисляват идеята и темата, а към формата — език, композиция, жанр, технически средства (метриката в лириката). Относно сюжета насочванията варират от съдържание до форма, а някои литературоведи го определят компромисно като преходно явление. Попиванов цитира и становището на Г. Л. Абрамович, според когото основните елементи на творбата нямат постоянни определители, а се причисляват към една или друга страна на единството съотносително. Мнението на нашия автор е, че по-добре е да се говори за преобладаващ акцент на елементите, като едновременно с това се отрича наличието на преходни елементи. Отбелязва се, че „има такива елементи, които са по-типични за съдържанието (или за формата), и други, които не са толкова типични — основната им същност е в съчетание и с противоположни елементи. Преобладаващият акцент не е неизменна определяемост, в някои случаи той може да приеме нов облик, възможни са различни преходи и изменения — до пълно преминаване в отделни частни случаи към противоположния преобладаващ акцент."

Във втората глава на труда, насочен и към студентска аудитория, се развива авторовото разбиране за идея и тема на литературното произведение като носители на най-пряка връзка с жизнения материал. Художествената идея се определя като образна форма на диалектическото единство от мисли, схващания и оценки на писателя, даваща основна линия и определеност на творбата. Обединяващото емоционално-смислово значение на идеята, съдържателният ѝ акцент изграждат осезателния си релеф чрез различни изразни и композиционни средства. В подкрепа на мисълта си за необходимостта от логическото произтичане на идейността от развитието на действията и ситуациите авторът привежда и известното изказване на Енгелс за тенденциозността в художественото произведение.

Попиванов се спира и върху изискването на Баумгартен за пропорция на определените от него основни елементи, които насочват хармоничното съчетание на творбата и профилират съвършенството ѝ. Но е подчертано несъгласието с подценяване значението на художествената идея у немския теоретик, както и при редица други формалистични и идеалистични схващания. Другата крайност, според която всеки отделен момент на литературната творба трябва да бъде конкретно насочен към централната идея, също се отхвърля като неприемлива и ограничена. При нея се игнорират специфичните особености на по-малките по размер лирически и епически видове, при които някои от отстъпленията се свързват по тон и емоционално звучене с общото. В този аспект на разглеждания проблем теоретическите постановки са илюстрирани с произведения на Вапцаров, Яворов и Ботев. След отбелязване наличието на допълнителни идеи, които винаги съпътстват общата, разсъжденията се концентрират върху често споменаваното разминаване между субективна и обективна идея, резултат в повечето случаи на непълно и незадълбочено разбиране на обществените процеси.

Обект за размисли по-нататък са сюжетът и характерите на литературната творба. Според автора за сюжет може да се говори, когато е показано развитие, преминаващо през система от последователно разгръщащи се събития — спираловидно или стъпаловидно оформена, когато се разкриват характери и това става конфликтно, напрегнато. Попиванов поддържа схващането за взаимна обусловеност между сюжет и характери на литературното произведение, която се основава на необходимото наличие на единия компонент, за да се изяви другият. Сюжетът се осветлява в неговата по-определена динамичност и по-изявена съотнесеност към организацията на творбата в сравнение с темата, въпреки че по преобладаващ акцент и той спада към съдържанието. Сложността на сюжета като система не изключва условното в известен смисъл разграничаване на някои главни моменти от построяването на тази

система в произведението. Използувайки за подкрепа на мисълта си теоретични постановки от „Основы теории литературы“ на Л. И. Тимофеев, Попиванов не приема гледището на руския литературовед, че отсъствието на авторски описания и лирически отстъпления премахва разликата между сюжет и композиция.

Струва ми се, че би било интересно при разглеждане на сюжета на произведението да се проследи неравномерното му движение през отделните условно отграничени моменти. Например в експозицията почти не се забелязва движение и развитие на сюжета, но дори тази осезаема неподвижност носи зареждане на движещото начало и потенциалната възможност за изявата му.

В трета глава авторът спира вниманието си и на произволното тълкуване на термините „сюжет“ и „фабула“, като отбелязва влиянието и факторите, довели до многозначност и колебливост в приложението им. Според някои автори „фабула“ е жизнената канава на произведението, последователността и очертанията на събитията така, както следват в действителността, докато сюжетът е организирането и последователността им в самото произведение. Съществуват и становища, които разменят двете характеристики и по този начин всеки термин се употребява с противоположно на горепосоченото значение. Попиванов се противопоставя на стриктното разграничение между сюжет и фабула, като се мотивира с необходимото наличие на условен комбинативен елемент при пресъздаването на редица художествени ситуации, което не позволява да се говори със сигурност за реализирано възстановяване на действителната последователност. Според мнението на автора по-целесъобразно е под фабула да се разбира разнообразността на събития и отношения, свързани с напрежението и увлекателността на действието. За фабула в този случай най-подходящо е да се говори в произведения с напрегнат, заплетен сюжет — особено в приключенските. Но трябва да се има пред вид, изтъква авторът, че в този смисъл, в който разбираме термина „фабула“, във всеки напрегнат сюжет се забелязва елемент на фабулна структура.

Забелязва се известна условност също и при употребата на термина „безсюжетен“, тъй като видимата статичност невинаги отрича наличието на потенциална възможност за разгръщане. Наистина при редица художествени произведения, както е например в сполучливо подбрания от автора пример с някои от творбите на Й. Радичков, трудно би могло да се твърди, че съществува определена сюжетна рамка. От друга страна, ако се приемат твърденията на някои автори за сюжета като конструкция на авторската идея в произведението, би се отместил доста встрани спорът „сюжетен — безсюжетен“ вследствие на обстоятелството, че всяка идея търси най-рационалния модел за реализирането си, а произведение без идея няма.

Посредством движението и развитието на ситуациите в произведението, чрез разгръщането им в многоплановост и обемност се изграждат и литературните характери. Като определители за образното усвояване на действителността характерите носят в себе си и присъщите на това усвояване закономерности. Създаването на цялостно изграден характер предполага творческа способност за намиране на конкретно-исторически неповторима форма на проявление на общото в определена човешка личност. Общото не в общи утвърдени черти, а в индивидуално самобитни и неповторими форми. Като главен критерий на типичността е посочена степента на вярно разкриване социалната същност на един правдоподобен, вътрешно убедителен, реалистичен характер. Вътрешната логика на развитие на характера трябва да съответствува и на жизнената правда и същевременно да синтезира няколко „логики“, с които писателят трябва да се съобразява. Попиванов ги определя като логиката на живота, която е основна, логиката на конкретния идейно-тематичен материал, разработван от писателя, логиката на творческото изграждане, на художествените закони, на личния стил и личните авторови предпочитания, най-после логиката на развитието на героите, логиката на техните взаимодействия. Авторът защищава и необходимостта от мотивировка в развитието на героите, която се свързва с психологическото анализиране и служи за изясняване на характерите.

Литературната композиция е повод за теоретически разсъждения в четвърта глава. Пояснявайки смисъла на термина, литературоведът отчита, че това е един от малкото термини в литературознанието, при който етимология и семантика в значителна степен съвпадат. Разясняването на литературната композиция се насочва от преобладаващия акцент предимно към формата на произведението, и то в аспект на неговата устойчивост и в известен смисъл универсалност. Отхвърляйки тенденциите да се причисляват към композицията отделни конкретни елементи, авторът аргументира поддържаната теза, че трябва да се търси преди всичко „взаимната зависимост и връзка между отделните моменти, съотносителната съвкупност на всички детайли от формата и съдържанието; композиция има там, където са изградени едни части с оглед на други части от цялото и с оглед на самото цяло.“ Подробно са характеризирани двата основни начина на проявление на композицията — генерализация и детайлизация. В хода на разсъжденията Попиванов изказва несъгласие с отъждествяването на композиция и основна схема на творбата, което води до приемането ѝ като описуема структура, като поднесена даденост. Построявайки доводите си за разбиране на композицията като регулиращ фактор, раз-

криващ диалектическото единство и взаимоотношение между необходимото и случайното в изкуството, авторът се позовава на Аристотел, който пръв развива мисълта за композиционните особености на творбата и пръв изтъква това необходимо единство на фабулата, където събитията, съчетани около едно действие, възникват едно от друго по „необходимост и вероятност“. Теоретичните изводи, направени в изложението, се основават и илюстрират с интересни композиционни постройки в някои от стихотворенията на Смиренски.

В края на разсъжденията за композиция на литературната творба е направено разграничаване от сродните термини — конструкция, архитектоника, структура, отбелязват се в паралел сходствата и различията. Интерес представляват разсъжденията за структурата като по-всеобхващаща, включваща и самата композиция. Структурата се схваща и като органическо единство на всички компоненти на творбата в тяхната взаимозависимост, и като по-цялостно устройство на творбата, даващо представи за всичките ѝ отделни елементи в съвкупност. Докато композицията, обобщава авторът, като постройка е елемент предимно на формата (макар че тя има отношение и към съдържателността), структурата обхваща еднакво елементите на съдържанието и формата като конкретни дадености в тяхната неразривна връзка.

Последните четири глави на книгата са свързани с езика на художествената литература, поетическата лексика, многозначността и художествената образност. Проблемите са поставени в аспекта на утвърденото схващане, че в съотношението на съдържание и форма езикът по преобладаващ акцент спада към формата, но не е пренебрегнат и безспорният елемент на съдържателност в него. Във връзка с наблюденията за художествената образност необходимо е да се отбележи, че досега изясняване и доуточняване на отделните поетични образни способи можеше да се направи само посредством „Речник на литературните термини“ или в преводните учебници по литературна теория, което невинаги дава търсената представа в необходимия контекст. Използувайки достатъчно доказателствен и илюстративен материал, авторът прави подробна характеристика на отделните поетични способи, изтъквайки общото и различията между тях.

Въпреки че в художествената реч рязко разграничаване на похватите на поетическата образност от тези на поетическия синтаксис не може да се направи, в литературната теория те по традиция се отграничават. Според Ив. Попиванов поетическият синтаксис изследва прояви в художествената литература, способите, с които си служат писателите за конструиране на изреченията, за тяхното свързване. Синтактичното изграждане се разглежда във връзка с конкретно-художествените задачи, с предпочетената тематика, с темпа и интонацията на произведението, отбелязва се въздействието на структурните особености на отделните литературни родове върху синтактичното оформяне. След кратък преглед на срещаните в художествения език начини за поетически синтаксис авторът включва в поредицата на утвърдените и използувани в нашата литературоведска наука термини и някои синтактични способи, които според повечето схващания не могат да играят художествена роля днес. Обаче обстоятелството, че са съществували, изисква тяхното обяснение.

Поетическата фонетика е обект на изследване в десета глава. В съгласие с общоприетите теоретични постановки се разглеждат по-главните фонетични способи с помощта на сполучливо подбран илюстративен материал.

Особен интерес представлява единадесета глава, която се занимава със стихотворната структура. Този проблем на литературната теория почти не привлича вниманието на литературоведите. В нашата литературна теория засега има само едно цялостно изследване — „Българско стихознание“ на Мирослав Янакиев. По трудно обясними причини неговото съществуване се отбелязва с мълчание.

В правилна насока авторът търси обясненията на отделните похвати на ритмична организация, подчертава връзката им с логическото съдържание на произведението, признава относителната самостойност на ритмично-строфичното оформяне. Но струва ми се, в общия план на изложението липсва конкретизация и пояснявяне на някои от основните литературни термини, отнасящи се към стихотворната структура.

Последните глави на „Въпроси на литературната теория“ са свързани с проблемите на жанровата диференциация и класификация, но те са обект на по-обстойно проучване в предишната книга на литературоведа.

Погледнато в цялост, литературоведското изследване на И. Попиванов, струва ми се, има един общ недостатък в постановката: липса на литературно-исторически аспект, на разглеждане в развитие. Една, макар и бегла, но разгърната във временна последователност характеристика на някои от по-важните литературно-теоретични позиции не би обременила изследването.

Посочването на някои несъгласия с авторското интерпретиране не означава, че омаловажавам значението на този пръв опит за систематизиране на основните въпроси на литературната теория въз основа на фактически материал от българската литература.

Накрая ще изразя съжалението си, че уговорката в заглавието на книгата не ни дава възможност да търсим в нея разглеждането на някои съществени и спорни въпроси на литературната теория, като художествен образ, стил, художествен метод и др.

Йорданка Кузева

„ПЪТ РАЗМИРНО МЕТЕЖЕН“ от СИМЕОН ПРАВЧАНОВ

Изд. „Български писател“, 1974. 187 с.

През последните години нашата литературна критика направи значителни усилия, за да възстанови традицията на монографичните изследвания, на по-живото и непосредствено интерпретиране на живота и творчеството на редица наши автори, чието дело остава в съкровищницата на българската литература. Разбира се, и сега съществуват хора, които подценяват документално-художественото тълкуване на художествения свят, пристъпват с недоверие към творби, в които критикът си е позволил по-голяма волност, излязъл е от рамките на буквоядческото тълкуване, намерил е свеж и вълнуващ подход към привличащия го профил на даден творец.

Немалко пречки се явяваха и по линията на „специализирането“ върху едно творчество, на самоволното „преразпределяне“ на авторите. Редица доморасли специалисти решиха, че могат да поставят табу върху отделни литературни зони и само те могат да се считат там за истинските притежатели на ценностите. По линията на това, че „за този автор вече е писано“, за доста дълъг период се задържаше по-разнообразното тълкуване на дадено творчество и свързаните с него проблеми на литературния развой. Днес не без съжаление можем да констатираме, че за редица от най-големите наши поети и писатели има написани само по една-две монографии, понякога само тънки брошурки, а не всестранни и задълбочени изследвания. Можем да посочим и драстични примери, когато за големи имена на българската литература няма поне едно сериозно литературнокритическо издание.

Плахите опити далеч са недостатъчни, за да може да се осветли едно творчество по-пълно и цялостно. Когато около едно име се създаде повече критическа книжнина, това значително спомага да се види от всички страни делото на художника, да се прецени неговото истинско място в литературния развой, да се намерят типичният му облик и оригиналните му творчески черти. Повечето мнения биха допринесли за изясняване на самобитния характер на даден автор, за същността на неговите търсения и художествени реализации, за стила и метода.

Не са много у нас писателите, за които можем да се похвалим, че творчеството им е изследвано изцяло, намерило е своята истинска оценка. Нашата критика е все още длъжница, още твърде малко е направено, за да се разнообразят начините на интерпретация, да се очертаят повече критически стилове на изследване.

Малко са онези ценители на художественото слово, които съумяват по-дълго да общуват с даден автор, по-продължително време да навлизат в интимно-естетическия свят на твореца, като вещи събирачи на факти и способни следотърсачи да умеят да пресъздадат отново жизнения и творчески път на художника. Някога Сент-Бьов беше оповестил, че му е нужно време и място, за да може да се усамоти с книгите на предпочитания писател, да открие това, което го привлича и вълнува най-трайно в неговото дело. Но ако в нашия динамичен век тая привилегия на големия френски критик е трудно достижима, то можем да посочим все пак и положителни примери в нашата съвременна критическа практика — изследванията на Симеон Султанов върху творчеството на Йордан Йовков и Светослав Минков, продължителното общуване на Милена Цанева с богатото художествено наследство на Иван Вазов.

У нас хубав пример за младите поколения изследователи представляват приносите на акад. Михаил Арнаудов в някои от монографичните му изследвания — книгите за Паисий, Вазов, Яворов, показателни за това, колко плодоносно за критика и литературния историк е трайното навлизане в лабиринта на художествения мир, проникновеното и тънко анализиране на творби и проблеми.

Завоевание на психо-биографичния критически метод са и редица от очерците на акад. Пантелей Зарев — „Христо Ботев“, „Димитър Димов“, „Емилиян Станев“, „Георги Караславов“, в който той още веднъж показа, че критикът, литературният историк и теоретик не е сух, безпристрастен регистратор на факти и събития, не е документалист-буквояд, безапелационен литературен ментор, а жив, непосредствен възторжен ценител, който може с истинска художествена сила и умение да „разшифрова“ художествения организъм, да възпроизведе моменти от жизнения и творчески път на писателя, да го разкрие непосредствено и вълнуващо.

И нас не може да не ни радва фактът, че редица съвременни критици показват значително нараснало майсторство при разкриването на творческата участ и житейската съдба на редица наши поети и писатели. Изследванията на Кръстьо Куюмджиев върху творчеството на Кирил Христов („Певец на своя живот“) и Димитър Димов, хубавите стегнати очерци на Здравко Петров за Никола Фурнаджиев, Гео Милев, Димчо Дебелянов, книгата на Иван Попиванов за Захари Стоянов, тънките свежи наблюдения и анализи на Ефрем Каранфилов в множество негови портрети убедително говорят за една линия в критиката, която намира все по-голямо признание и нарастващ авторитет. Към добрите сполуки можем да отнесем и търсенията на Симеон Правчанов в книгата му за Христо Смирненски „Едно последно лято“ и особено новото му произведение „Път размирно метежен“ — книга за съдбата и творчеството на Христо Ясенов.

В последната цялостна изява на критика откриваме по-голяма единност на произве-

дението, нараснало умение да разкрива вълнуващия го образ на твореца върху широка документална основа. Докато в предишната му книга въпреки нейните достойнства се чувствува известна празнота, недостатъчна изясненост на профила на прославения пролетарски бард, то в книгата за Ясенов Симеон Правчанов е съумял да намери по-точен и прецизен подход, да представи образа на своя герой с цялата му вътрешна сложност и простота, с човешкото му обаяние и творческа индивидуалност.

Драматично-напрегната личност в живота, с жестока мъченическа съдба, Христо Ясенов неочаквано се оказа почти щастливец в полето на литературната критика. Не са много имената, на които да са посветени толкова самостоятелни изследвания, както върху изявите на неговата усамотена лирическа муза. На този рицар на самотни замъци, на вдъхновения владетел на горските селения, на Пан са посветили книги автори като Васил Александров, Иван Попиванов, задълбочен очерк написа за него и Минко Николов. За автора на „Петроград“ са написани и по-кратки изследвания още от редица наши авторитетни критици. Този факт е твърде показателен както за значимостта на оставеното от Ясенов поетическо наследство, така и за привлекателността на неговата фигура, която в нашето съзнание се свързва с такива видни певци на революцията като Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров, с онези волни певци, които поставиха лирата си в служба на борбата.

„Път размирно метежен“ не е биография, това не е и книга в стила на Стефан Цвайговите творби, много често написани като че ли на един дъх, изваяни от съвършения резец на писателя. Книгата на Симеон Правчанов е литературно-критическо произведение, което тълкува и образа на човека Ясенов, но ни въвежда и в тайните на поета, в неговите терзания и светли лирически пориви, в смелите му обществени дела и в решимостта да разруши кулите на своите замъци и да застане в редовете на революцията, да възпее Петроград — столицата на световния пролетариат. Документално-есеистичният подход на автора му позволява по-свободно да тълкува фактите, да не спазва някаква досадно-монотонна хронология, в която има всичко, но го няма живецът на истинското изследване, живият пламък на вдъхновението. Затова книгата започва не с раждането на малкия Христо Ясенов, а с неговата първа среща с Антон Страшимиров, т.е. с раждането на бъдещия родител на „Рицарски замък“.

Това е позволило на Симеон Правчанов да очертае обстановката, в която възмъжава зеленоокото момче от Рисувалното училище, което в живота носи характерното, но неблагозвучно име Туджаров, а в литературата остава с едно от най-поетичните имена — Ясенов. Като че ли всеки творец има своята „фатална“ първа среща, онзи съдбовен час, който определя неговото истинско развитие, извършва решимия прелом. Ето че за Христо Ясенов това е онази зимна вечер на 1909 г., когато го представят на неуморимия писател-редактор, издател, общественик, покровител на млади таланти Антон Страшимиров. Цели петнадесет години от неговия живот, до последния му миг, минават под знака на това приятелство, то изиграва мощна роля в живота му.

И поетът остава с цялото си сърце верен на своя кръстник, поклонник и приятел, на този, който го заразява с буйството на характера си и неизмеримата си обществена честност. Приятелството на Антон Страшимиров с Христо Ясенов в значителна степен надминава представите за традиционната приятелска дружба, затова и Симеон Правчанов му е отделил повече страници, опитал се е да го „разтълкува“ и в това отношение той е успял. Намерил е самата сърцевина на тая взаимна свързаност и обреченост, показал е не само нейния личен характер, но и солидната обществена основа.

Ражда се един поет, който Страшимиров насърчава и утвърждава в изданията си, но успоредно с това израства и една смела непоколебима личност, която има подкрепа на възрастния писател завинаги. В миговете на изпитание те пак са двамата в комитета за подпомагане на жертвите на фашисткия терор след Септемврийското въстание. Взаимното допълване на двамата приятели, на кръстника и поета, е прецизирано с вярна психологическа наблюдателност, с точен изразителен рисунък. Очертавайки сближението на поета и белетриста, авторът на „Път размирно метежен“ показва това, което ги е привличало един към друг, внимателно и точно разкрива самобитността на всеки от тях:

„Пътят на поета — бавно, но плавно възходящ. Белетристът е свръхамбициозен, със самочувствие на избраник, мнителен до дребнавост. Той е убеден, че трябва с цената на всичко да се самоотстоява срещу всички останали, които, както му се струвало, едва ли не задружно го отричат и преследват. Ясенов е противоположен — той е пословично скромен, знае, че само създаденото действително пълноценно изкуство утвърждава писателя, а не личните му усилия да се наложи на общественото мнение. Нему е присъща някаква рядка природна деликатност, която неусетно привлича и привързва хората.“

От тая съпоставка на характерите Правчанов постепенно навлиза в особеностите на своя герой, внимателно отсеня черта след черта в неговата оригинална неповторима личност. В значителна степен го подпомагат фактите, спомените на съвременниците, авторската му интуиция. Още в главата „С открито лице и с „маска“ определено чувствуваме, че авторът на книгата за Ясенов не се плъзга по повърхността на обилния насъбран материал, не се стреми да ни „шокира“ с новооткритите документи — това е безспорна

заслуга на книгата, — а иска да покаже своеобразното, отличителното у пламенния лирик.

Със завидна пластичност Симеон Правчанов е нарисувал външния портрет на поета и същевременно с това внимателно търси нюансите на неговия характер, на неговото поведение. Така изпъква живият Ясенов с цялата своя сложност на поетическата природа, с особената двойственост. Наред с жизнените изяви критикът тълкува и поетичните изповеди на твореца и това е направено с много вещина, без книжна педантичност. Симеон Правчанов навлиза в интимните селения на твореца внимателно, тактично, с деликатност и търси и самобитността на лириката му, и неговата човешка неповторимост и изразителност.

„Път размирно метежен“ не е обемна творба, сякаш ни напомня за краткия жизнен път и на самия поет, загинал в разцвета на своите сили и младост. По-важното в случая е обаче това, че литературният критик е съумял да намери вътрешната съразмерност на книгата, да не ни обременява с многословни предположения и изкуствени анализи, както правят това други автори. Лаконично и стегнато Правчанов поднася своите доводи, с дискретна развълнуваност и с подчертано преклонение и обич към делото на Христо Ясенов развива своите мисли и предположения.

В това предпазване от разточителство критикът като че ли е пропуснал нужната задълбоченост в главата „Нещо за българския символизъм“, макар че самото нейно заглавие предварително го извинява за този пропуск. Той е поднесъл в тая глава вярно своите догадки и формулировки, но въпреки това тя е останала доста непълна, суха, изводите в нея са твърде декларативни, липсва ѝ нужната теоретическа широта и обоснованост.

Трябва да подчертая обаче, че в конкретния анализ на стиховете на Ясенов и при показването на тяхната близост със символизма Симеон Правчанов е успял да преодолее до известна степен теоретическата недостатъчност и да разкрие убедително лирическата същност на Ясеновата поезия, изтъква, че „поетът е разпъван между абстрактното вдъхновение и органичните си творчески подбуди, между ефектната игра със словото (например съвсем формалистичния цикъл „Луна“) и пълнокръвната романтична лирика“.

С етапите на жизнения път авторът проследява и етапите в творческото развитие и израстване на поета, като търси по-голяма обобщеност и яснота при тяхното очертаване. Под напора на обществените събития у нас след Първата световна война Христо Ясенов бързо се ориентира към широките народни маси, тяхната революционизираност го привлича. Но Симеон Правчанов правилно е подчертал идейно-творческото преориентиране на поета: „Като гражданин и комунист, като революционер, след 1918 г. Христо Ясенов узрява идейно-политически много интензивно. Във всеки случай доста по-бързо от своите литературни събратя и съмишленици. Без лутанията и перипетиите, отличителни за тях. Но естетическото му преустройство е бавно, е особено драматично и остава незавършено. И в това е заключен един от големите уроци на неговия живот и творчество.“ Критикът е уловил характерното в трагично възвишения път на Пан, на този смел и непреклоним певец на революционния устрем.

Авторът на „Път размирно метежен“ не причислява с бърза ръка, по инерция Ясенов и към партийните редове, не представя неговата антифашистка дейност елементарно, механически. И тук Правчанов търси узряването на комуниста, израстването на мъжествената личност, потънала в жестоките бездни на Дирекцията на полицията, но извисена от мълчаливия си подвиг като ярка внушима борческа фигура. За прераждането на поета-комунист, за идейните промени в неговото гражданско битие авторът пише: „Разбира се, че ще бъде наивно и погрешно да си представяме, че това приобщаване (разр. на С. П.) е било един внезапен и отведнъж приключен акт. Натура дълбока и рефлективна, самопознаваща се упорито, а не екзалтирана, Ясенов интензивно е обработвал, съпоставял и преценявал, за да достигне до същността на обществените събития и явления; бавно, т. е. вътрешно убедено, а не повърхностно е усвоявал комунизма, за да му остане верен до края на живота си.

Спирам се съзнателно на тези моменти от книгата повече не само защото те са много важни и съществени при изясняването на сложния жизнено-творчески път на Христо Ясенов, а и защото много пъти досега за редица автори, когато се пише за тяхното преустройство, съвсем прибързано и огрубено се определя линията им на поведение, без да се търси налагащата се сложност, без да се изследва природата на таланта, нейната специфика. Елементарното показване на даден творец неизбежно като смел борец, без да се държи сметка за неговите вътрешни противоречия, е вулгаризиране, което никому не носи полза, не спомага за истинското изясняване на литературните факти и събития, на утвърдените характери в тях.

В това отношение Симеон Правчанов е останал верен на жизнената логика, на своите прозрения, не се е стремял да насилва събрания материал, да прави прибързани заключения в ущърб на истината. Оттук идва и въздействието на книгата му. След като е изяснил важните и съществени въпроси в развитието на своя автор, в глави като „Летели са кобни стрели. . .“, „Аз сам запалих замъка — и ето!. . .“, „Тоя час на кървава разплата“ намираме наистина верния облик на преобразения от времето поет, неговата смела осанка изпъква още по-завладяващо и силно, мъченическият му живот се налага с героическата си мъжественост и висота.

Паралелният анализ на поетичното творчество на Ясенов, тясно съпоставяно с неговите нови идейно-естетически търсения, носи интересни наблюдения, разкрити на широка обществена основа, показани в унисон с особеностите на разглеждания период: „Съзнаващ, че предишната му поезия принадлежи на миналото, Ясенов все пак не е имал сили с ненавист да я отрече и скъса отведнъж с нея. Защото още не е имал ясна представа каква трябва да бъде истинската социалистическа лирика, която и сам той следва да твори. Нека не забравяме — по това време нашето пролетарско изкуство все още не се е оформило цялостно и не е осмислило своя творчески метод: епохалните исторически събития изискват и нова поетика, и могъща сила на идейно-естетическото внушение, каквато тогава нашата млада пролетарска поезия чрез нито един от своите представители не е показала убедително. Ясенов пръв от новите революционни поети се изправя пред неразрешени, но неотлагаеми вече проблеми: комунистическата идейност да бъде съчетана с художествено съвършенство."

Кървавата одисея на рицаря с разрушените замъци е един от най-ярките примери за саможертва в българската литература. В късия земен дял на поета няма много ефекти, не личат пози, не се налага инициативата за литературно водачество. Но колко съдържателен е този живот, колко ярък и силен е той с цялата своя противоречивост и двойственост, с неукротимата жажда за светлина и нови блянове! Всичко това без съмнение е ръководило Симеон Правчанов при написването на тая съдържателна и вълнуваща книга. Той се е спрял на най-характерното и важното, успял е да преодолее липсата на документи, да използува максимално това, с което е разполагал, за да очертае облика на един поет, който застана в защита на своя народ по време, когато смъртта се долавя така осезателно, когато саморазправата и насилието са добили неимоверни права.

„Път размирно метежен" привлича и с нескриваното вълнение на автора, с неговата пристрастност към обичания поет. Това също е достойнство. Симеон Правчанов добросъвестно и с вярна оценка търси да покаже мястото на Христо Ясенов в нашата поезия, като разкрива и човешката му обаятелност и сила. Това определя и успеха на тази проникновена, раздвижена творба, нейния принос към изясняването на един жизнен и творчески път, на едно неповторимо лирическо явление.

Стефан Коларов

„ЛИТЕРАТУРНИ СТАТИИ"
от ПЕТКО ТОТЕВ

Изд. „Български писател", 1974. 238 с.

В книгата на Петко Тотев са събрани литературни и публицистични статии. Авторът се спира на творци, произведения и проблеми, които неведнъж са били обект на сериозни изследвания и това вече крие известна опасност, тъй като лесно би могло да доведе до повторение на вече установени положения. Може да се каже, че П. Тотев е заобиколил тази неприятна възможност и се е постарал да каже думата си на изследвач на литературните явления, който умее да открива нови проблеми дори там, където ни се струва, че всичко е изчерпано.

Въпросите, които интересуват критика, са били и продължават да бъдат актуални, защото засягат вечни човешки стремежи, мъки, мечти. Явно е, че П. Тотев се е стремил да обхване широк кръг от теми и е поел риска да бъде не съвсем безоснователно обвинен в недостатъчна професионална задълбоченост. В книгата са намерили място статии и есета за представители на нашата литература от Паисий до Вапцаров. Авторът се спира и търси нови отсенки в творчеството на едни от нашите най-видни поети и белетристи — Л. Каравелов, П. Р. Славейков, Д. Чинтулов, Хр. Ботев, Ив. Вазов, Ал. Константинов, Д. Дебелянов, Елин Пелин, Й. Йовков, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров. Той пристъпва към разкриване на незабелязани досега интересни, а в някои случаи и твърде важни подробности от творчеството на писателите, без да се смущава от това, че насочва вниманието на читателя върху произведения, които се знаят едва ли не наизуст, а литературните им анализи са включени в задължителната учебна програма. Това е своеобразна критическа дързост, която в крайна сметка е довела до полезни наблюдения.

В статиите „Каравеловият анализ на старото време" и „Сатиричният роман на Каравелов" са разгледани „Българи от старо време" и повестите, обединени под общо заглавие „Три картини от българския живот" („Мамино детенце", „Извънреден родолюбец" и „Прогресист"). П. Тотев се противопоставя на оценката за Каравелов като обикновен битописател. Според него писателят навлиза „в сложното и противоречиво съдържание на битовата традиция". Критикът изтъква, че в „Българи от старо време" консервативната традиция е подложена на многостранен ана-

лиз, не само на присмех. Тя е умираща, но и способна на преображения и дори на прераждане. В новите времена ще открием нейни наследници. Хрумването на П. Тотев да търси в лицето на хаджи Генчо от Копривщица родоначалника на бюрокрацията не е лишено от основания и е осъществено на места твърде убедително. „Музеят“ на хаджи Генчо с безбройните вехтории, подредени акуратно, номерирани, класирани, обвити и описани, наистина напомня за бездушното старание на бюрокрацията да нивелира света и личността. Особено внимание заслужават мислите на П. Тотев за писмените „документи“ на хаджи Генчо. Откривайки в тях пародия и снизяване на старинни писмени форми, авторът търси зародиша на форми от по-късната буржоазна епоха и проявява находчивост в психологическите паралели. Спирайки се на писмото от хаджи Генчо до дядо Либен при тяхното решително скарване, той прави внимателен анализ и в един от детайлите открива важна находка — Л. Каравелов е успял „с блестяща интуиция“ да напипа „бъдещето на кореспонденцията като обособен канцеларско-книжовен жанр, специализиран по-нататък именно в тази основна насока — прехвърлянето на отговорността и вината другиму, отказ да се споделя нечия вина и отговорност“ (с. 31).

Повестите „Три картини от българския живот“ са разгледани от П. Тотев като първа и ранна проява на българската сатирична проза в жанра на романа. Критикът смята, че трите повести са в същност единно произведение, подчинено не само на обща идея, но и на предварителен замисъл. Безсюжетността на връзката между трите части напомня с нещо похватите на модерната проза. Освен това се изтъква винаги актуалното значение на родолюбивия патос, пронизал това произведение. Каравелов е засегнал важно явление, понякога отминавано без нужния акцент — изображението на човешката личност, загубила нравствени критерии, дори чувството за национална принадлежност, стигнала до крайност в своето падение. Още през 70-те години на XIX в. Каравелов е доловил един от елементите на разруха в буржоазната личност — нейния космополитизъм.

В своите „Два етюда за Петко Славейков“ авторът отново се насочва към познати творби. Но с връщането си върху стихотворения като „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“ и „Народен“ той иска да подчертае една заслуга на Петко Славейков, неговата роля на първоучител за мнозина съвременни писатели у нас. Проблемът за отношенията между писателя и обществото, особено остър през XX в., за първи път е поставен в творчеството на Славейков. П. Тотев проследява двата етапа, през които минава самосъзнанието на народния интелигент, за да стигне до заключението: „Колкото повече интелигентният човек осъзнава дистанцията между себе си и своя народ, толкова по-силна става жаждата за ново сливане, за ново единство на творческата личност със съвремието. Тъкмо този нов синтез — вече на ново равнище — издига твореца до висотите на самопознанието, до единния дълг към народа и собственото творческо развитие“ (с. 64).

Поемата „Изворът на белоногата“ е била предмет на многобройни литературни изследвания от различни страни. Особено внимателно са изяснявани нейните връзки с фолклора. Но и тук П. Тотев намира свой зрителен ъгъл и някои нови решения. При обстойното разглеждане на диалога между Гергана и везира той се насочва към разкриването на черти от философията на Русо в изказванията на българката: защитата на естественото съществование, противопоставянето на селото срещу града и т. н. П. Тотев не се съгласява с изследвачите на Славейков, които го упрекват за композиционно неумение. Според автора на студията „за първи път в поетиката на българската поема дядо Славейков открива принципа на монтажа“ (с. 78), където действуват съвсем други композиционни закони. При монтирането на двата привидно разнородни и неспоени пласта — легендата за вграждането и диалога между Гергана и везира — поетът получава простор за „динамично взаимодействие на понятията за жертвеност и саможертва“ (с. 79). В тази насока размислите на Тотев са плодотворни и звучат особено убедително.

Първият дял от книгата, посветен на възрожденската литература, завършва с есето „Да се завърнеш. . .“. Темата за носталгията у българина през Възраждането, която се превръща едва ли не в национална черта, основателно е заинтригувала П. Тотев. Той открива този мотив в стиховете на Чинтулов, Ботев, П. Р. Славейков, Каравелов, а по-късно вече преобразен — в Пенчо Славейков, Дебелянов, Марангозов, Вапцаров. Критикът разкрива различни нюанси на носталгичното чувство, търси отражението му и пречупването в душевността на поета. Той изтъква, че към носталгията постепенно се прибавят умората, чувството за самотност, което вече дава съвършено ново звучене на стих като „Да се завърнеш в бащината къща“. Непълно са изтъкнати обаче връзките между посочените нови компоненти на носталгичните усещания със социалните и исторически причини. Може би твърде прибързан е и скокът при анализа от възрожденските поети към Вапцаров.

Втората част на книгата включва осем статии, които засягат различни въпроси от творчеството на Вазов, Елин Пелин, Йовков, Алеко Константинов, Георги Кирков, Смирненски и Вапцаров. Най-голям интерес тук представляват опитите на Петко Тотев да опровергае схематизираното или наложеното от литературоведската инерция възприемане на някои христоматийни произведения на нашите класици и с това да се противопостави на тяхното обедняване, отдалечаване от на-

шето време. Критикът иска да преодолее докрай разделянето на „Бай Ганьо“ от фейлетоните на Алеко и да докаже, че това са рожби на единна личност и че те са в същност взаимно преливащи се части от едно цяло. Наблюденията над жанровите и стиловите особености на фейлетоните и съпоставката им с „Бай Ганьо“ са убедителни и създават основа за преодоляване на някои закостенели оценки, наложени от десетилетия. Особеностите на публицистиката, на фейлетона в българската литература задържат трайно интереса на П. Тотев и той се връща на тази тема няколко пъти, изследвайки произведенията на някои от най-добрите майстори на този жанр у нас — Алеко Константинов, Георги Кирков, Христо Смирненски. Критикът поставя въпроса за връзката „белетристика—фейлетон“, макар и да не разработва в широк теоретически план това интересно хрумване, което се докосва до жизнени проблеми за жанровата система на нашата литература.

След като проследява развитието на Вазов от „Чичовци“ до „Под игото“, П. Тотев стига до плодотворни обобщения за характера на битовото в някои от най-значителните български повести. При съпоставката между „Българи от старо време“ и „Чичовци“ той заключава, че „историята, както и философията, се битовизира с възхитителна лекота и непринуденост, че битът невинаги е просто стародавен бит, а и идеална химическа среда, в която се разтварят, нивелират и обезличават високите понятия и гръмките личности, за да се роди хуморът по най-естествения си закон — отгоре надолу“ (с. 132). Анализът на повестта „Гераците“ разкрива още веднъж способността на Тотев да намери свой зрителен ъгъл към вече банализираното от критически тълкувания произведение. В повестта на Елин Пелин той изтъква на преден план признаците на отчуждението, на разрушението на личността и на човешките отношения. Големият наш реалист е усетил болестите на XX в. още в самото им зараждане у нас. И това не звучи като пресилена модернизация на проблематиката, а като нов прочит на голямо, с трайна сила художествено откровение.

Освен интерес към жанровите граници и преливания, една чисто литературоведска област, Петко Тотев проявява постоянна линия на търсене на идеологическия заряд в творчеството на нашите пролетарски писатели. Георги Кирков води борба срещу либерализма и общоделството и проявява политическа далновидност. Но това не е изолирана проява в нашата публицистика. П. Тотев показва приемствеността в развитието на нашия фейлетон — от Ботев и Каравелов до Смирненски. Преди да започне анализа на „Приказка за стълбата“, авторът проследява възловите етапи от идейния и художествен път на Смирненски и по този начин хвърля допълнителна светлина върху разглежданото произведение, включва го в един взаимообусловен организъм. В статията си за Вапцаров критикът фокусира вниманието върху няколко съществени и актуални проблема — отношението на интелигента към „черния труд“, сложните връзки между интелигента и работника по време на борбата между личността и класата, между личността и народа и т. н. С разнообразни средства, които включват и участието на документален материал, спомени на съвременници, се очертават едрите контури на внушителна личност, в която поезия и живот са неразривно свързани.

Стилът на Петко Тотев в неговите най-сполучливи статии и есета, като „Каравеловият анализ на старото време“, „Два етюда за Петко Славейков“, „Кристализация на бита в повестта „Чичовци“, „Фейлетонистът Алеко“, „Елин Пелин и съдбата на любовта“, „Огняроинтелигентът“, се движи някъде на границата между научната терминологичност и публицистичния размах. От това книгата му става по-четивна, макар че на места се стига до патетизъм, до дразнещи повторения, до употреба на думи от различни и невинаги съчетаеми стилови равнища.

Сборникът „Литературни статии“ представя автор, насочен към ярки явления в класическата ни литература и към актуални проблеми на изкуството. Без да се изказва пряко върху съвременни произведения и автори, П. Тотев се включва в съвременния литературен процес чрез новия анализ на някои вечни творби. Критикът спира вниманието си върху жанровите и стилови особености на застрашени от умъртвяване жизнени достояния на нашата литература. Той иска да се противопостави на школската изсушаваща инерция и да прероди старите ни познайници от ученическия чин, като ги върне на изкуството. Но освен тази „просветителска“ задача неговата книга има и научна амбиция — да навлезе в сложната жанрова система на българската проза. И в тази насока П. Тотев би могъл занапред да се разгърне значително.

Симона Георгиева

„ОКТОМВРИ И БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ ПРЕЗ ТРИДЕСЕТТЕ ГОДИНИ“

от ЛЮБОМИР ПАВЛОВ

Изд. БАН, 1973. 219 с.

Стара истина е, че където майстори са зидали — за новаците е трудно. Ала въпреки всичко за сериозния изследовател на литературната история винаги ще се открие неизследван терен. В това ни убеждава и литературният дебют на Любомир Павлов. Неговото научно дирене се свързва с тема колкото актуална, толкова и експлоатирана от теоре-

тико-критическата мисъл. Това е сравнително нова, но твърде невралгична област в науката, където са пробвали своите пера много наши, съветски и чуждестранни учени. Това обстоятелство само до известна степен улеснява, но в повечето случаи затруднява всеки, който е решил да направи самостоятелен научен принос, да внесе своя интерпретация или новопривлечен доказателствен материал. Опитът на Любомир Павлов има своята безспорна научна стойност, защото авторът открива своя тема — за положителния герой в съветската и в нашата пролетарска литература, — защищава я с по-нов научен материал, като достига до точни обобщения и изводи. Неговите „Встъпителни думи“, както и „Вместо заключение“ носят повече или помалко ординерен характер. Те по-скоро въвеждат в темата или окрупнено сумират резултатите от научните наблюдения. В заключителната глава Павлов ни сродява с духовните пориви на световната естетическа мисъл, с цялостния, макар и противоречив литературен процес. Посочва ни поляризиращия принос на съветската художествена мисъл за прогресивната консолидация на писателските сили.

От по-общ характер е и глава първа: „Нов етап на българо-руските литературни връзки“, където уедрените линии на обобщение по-малко се докосват до аналитични или синтетични детайли в научното дирене. Фрагментарните истини се осланят на основополагащите теоретични принципи на марксистко-ленинската естетика. Затова авторът е по-лаконичен, неизчерпателен и декларативен в своите постановки.

Същността на труда се определя от централните две теми: „Образът на новия исторически герой — основна творческа задача на съветските писатели“ (глава втора) и „Понататъшно развитие на българската социалистическо-реалистическа литература“ (глава трета). Съдържанието на тези две глави е строго обособено. Както личи и по заглавията, в тях се третира разнороден и разномащабен материал, засягащ съдбата на двете братски литератури в един преломен исторически период. Колкото историческите рамки на това забележително десетилетие да се вземат под внимание, авторът твърде често загребва материал от 20-те години, а понякога включва в анализа си и явления от съвременния литературен процес.

Естетическите паралели, които се осъществяват, конкретната съпоставка на писатели, отделни творби или литературни факти и явления и особено идеологическите обобщения определят цената на авторовите наблюдения. Интересно е да се отбележи, че Павлов се чувствува по-стабилен в конкретните си оценки и в изводите си, когато борави с материала от съветската литература. Това личи от точните характерологични щрихи при портретуването на художниците или на техния персонаж. С голяма увереност и точност навлиза в художествения свят на „великия новатор“ — Максим Горки, на Фурманов, Серафимович, Фадеев, Шолохов, Маяковски, Гладков, Островски и др. Съвсем бегло е разгледан само лирическият герой на Маяковски. . .

Любомир Павлов следи различните етапи в развитието и психологическото движение на историческия герой на епохата, на комуниста, на пролетарския революционер по време на „подготовката и участието му в пролетарската революция, борбата за защита и укрепване на съветската власт, началния период на мирното социалистическо строителство“ (с. 115).

Съветската литературна тематика е в органична връзка с проблематиката и на другите изкуства в СССР, които заслужават вниманието на всеки естетик. В тази насока, само за пример, интерес представлява международната анкета на „РЛФ“ за съветското кино (1930). В тази анкета се поканват да участвуват Леон Мусинак, Жерман Дюлак, Анри Пулай, Морис Парижанин, Пол Ваян-Кутюрие, Анри Барбюс, Юбер Ревал, Дариус Миле, Абел Гано, Робер дьо Жарвил и др. от Франция; Йоханес Бехер, Лудвиг Рен, Алфред Кер, Егон Ервин Киш, Алберт Айнщайн и др. от Германия; Чарли Чаплин и Ъптон Синклер от Америка и т.н. (вж. РЛФ, бр. 17, 7 май 1930 с. 1 и 4).

Българският „поглед“ върху художественото своеобразие на съветската литература се фиксирва и в зависимост от сложната социална и естетическа атмосфера у нас. А самият анализ на произведенията е пряко свързан и с адаптацията им от българския народ, респективно от прогресивната ни творческа интелигенция. Забелязват се само частични позовавания на реакционния печат. Съветските художествени творби играят не само огромна положителна роля за бързото съзряване и интезивитет на родния литературен процес, но и пряко влияят за формирането на закалени борци против капитализма и фашизма... Освен това съветският художествен опит, съчетан с родните революционни традиции, съдействува за художественото самосъзнание на българския пролетариат, за бързото осъзнаване на нравственото величие и мисия на великото пролетарско дело, насочено за освобождението на човечеството от капитализма.

Анализът на литературния процес в съветската литература е в органично единство с разглеждания опит на нашите революционни писатели, които пресъздават борбите на българската работническа класа и нейния партиен авангард. В техните художествени изяви се пресътворява образът на българина-революционер, на комуниста-ленинец през 30-те години. Тук е редно да се отбележи, че оценките на Павлов върху българския материал са по-малко детайлирани, по-лабилни или по-слабо защитени; някъде непрецизно диференцирани, особено що се касае до спор-

ни автори като Г. Милев, А. Страшимиров, Хрелков и др. или до националното своеобразие на положителния герой в българската пролетарска лирика. Останали са извън полезрението на изследователя писателите от демократичната ни литература, както и автори от ранга на Разцветников, Каралийчев, Фурнаджиев и др.

Павлов не се отклонява от духовния стереотип на пролетарския ни писател от 30-те години, но това не го освобождава от задължението да проследи и „отклоненията" от правилото; да вникне в естетическия климат на явления с кризисна кондензираност, за да се открои с по-голяма яркост силата на класовата муза, на социалната динамика и активистичен хуманизъм.

Авторът проследява развитието и борбата на антифашисткия печат за нова, социалистическа литература; в полемичен дух отбелязва конфронтацията между буржоазния печат и антифашистките вестници и списания, като се позовава на „Ново време", „Работнически вестник", „Работническо дело", „Ехо", „Наковалня", „РЛФ", „Фронт", „Звезда", „Поглед", „Жупел", „Щит", „Литературен прегред", „Нова литература", „Мисъл", „Кормило", „Брод", „Ведрина", „Нова камбана", „Литературен критик" (редактираните от Вапцаров броеве) и мн. др. Навсякъде героят за свобода и щастие на народа се разглежда като главен герой на българската литература (Кирков, Полянов, Смирненски, Г. Милев, Кюлявков, Крум Велков и др.); изобщо в центъра на авторовите анализи е положителният герой в българската социалистическо-реалистическа литература от 30-те години (О. Василев, Г. Караславов, Хр. Радевски, М. Исаев, Н. Вапцаров и др.). С достатъчно убедителен материал се доказва, че литературните връзки през този период са сложен и двустранен процес. Проследява се как жанровото многообразие се съпровожда и с подчертана трансформация на някои литературни родове и т.н. В тази насока заслужава внимание фактът, че в Съветска Украйна излизат на български език в онова време „Колективист" и детското списание „Бъди готов", където се публикуват за първи път много творби на български писатели-емигранти. В книгата са засегнати подтеми, всяка една от които заслужава специално разглеждане и има самостоятелно значение. За съжаление в изложението на места натежава информацията за сметка на естетическия анализ, макар в своите оценки често пъти авторът да се позовава на такива авторитетни учени и писатели като Г. Бакалов, Т. Павлов, П. Зарев, Д. Ф. Марков, С. Русакиев, И. М. Шептунов, В. Ив. Злиднев, Н. Вапцаров, Г. Караславов, Хр. Радевски, О. Василев и мн. др.

Литературните портрети на Павлов за съветските и българските писатели не претендират за изчерпателност. Чрез тях той по-скоро доказва само някои аспекти на литературния процес, чрез които илюстрира своя теза или допълва някои страни от основната тема на книгата си. Докосва се до споровете за „положителния герой", заема своя правилна позиция и категорично отхвърля т. нар. „теория за безконфликтността"...

Позитивен е стремежът на Павлов да дава навсякъде вярна класово-партийна оценка на литературните явления. Той разглежда например развитието на съветската и българската литература като неразделна част от идеологическата борба на световния пролетариат. Отчита диалектиката между интернационалното и националното, конкретните постижения на новото идейно-художествено мислене, сочи трудностите при усвояването на антидогматичните мащаби на мислене и разглежда домогванията на двете литератури в контекста на световната социалистическа литература. Отредено е и съответно място за решенията на VII конгрес на Коминтерна. Павлов сочи значението на новите литературни „колумбовци" и тяхното хуманистично дело за предстоящата съдба на цялото човечество. Верните му изводи дават възможност за плодотворни размисли, контролирани от точните граници на взискателната му мисъл. Точната им насока активизира за нови творчески обобщения, достатъчно ясно маркирани от изследователя... Най-ценното в неговите открития се корени в своеобразието на интернационалния му критерий, който му позволява да следи измененията в жанровите системи, да прегрупира венеца от имена от световната литература и да отчита нравственото, идейно-естетическото и емоционално въздействие на Октомври като „огромен катализатор" за духовното консолидиране на разнородни автори като Барбюс, Рид, Франс, Шоу, Х. Ман, Ролан, Арагон, Нексьо, Бехер, Брехт, Неруда, Хикмет, Волкер, Илеш, Смирненски, Вапцаров, Драйзер и много други, които от различни краища, с различна творческа съдба и в рамките на капиталистическото общество дават своя принос за формирането и утвърждаването на световната социалистическа литература, за откроряването на новия литературен герой — съзидателя на непознатия дотогава, но високохуманен социалистически строй... Тази особеност на новосъздадената литература, изграждана с творческите усилия на световни майстори на словото, послужва за вярна отправна позиция при издирването на онези типологически сходства и своеобразие на братските ни литератури. Особено се подчертава техният хуманизъм, нравствена и естетическа извисеност, обществено-етичен патос, демократизъм и двустранен процес на взаимно обогатяване и въздействие. По този начин художественият образ, наситен с позитивен естетически заряд, се превръща в център на почти всички естетически проблеми. Този начин на прегрупиране и анализиране на материала е един безспорен успех за автора.

По-отблизо биха могли да се разгледат интернационалните прояви на българските писатели на международни форуми, където категорично и без всякакви резерви защищават позициите на съветската литература и на СССР. Всеки един от пролетарските ни писатели би могъл също като Ромен Ролан да заяви: „Ако СССР е заплашен от който и да било, аз ще бъда на страната на Съветския съюз“ (РЛФ, бр. 41, 14 март 1931, с. 3). В 30-те години не всички писатели, дори и когато са хуманисти, не са имали ясна представа за историческата мисия на интернационалното отечество. Само един пример: когато Международното бюро за революционна литература в Москва се обръща към всички световноизвестни писатели със запитването: „Как бихте се държали в случай на война срещу СССР?“ — писатели като Ерих Ремарк, Герхард Хауптман, Кнут Хамсун и др. изобщо не отговарят на това високохуманно „запитване“; майстори на словото като Теодор Драйзер, Ромен Ролан, Стефан Цвайг, Курт Тухолски, Джон Голсуърти, Бернард Шоу, Ъптон Синклер, Жан Ришар Блок, Лайъм О' Флахърти и др. изразяват приятелски чувства към Съветския съюз, а пролетарско-революционните писатели Йоханес Бехер, Карл Грюнберг, Курт Клебер, Лудвиг Рен, Ф. С. Вайскопф, Турек, Бела Илеш, Мартин Андерсен-Нексьо, Емил Гинкел, Лорбеер, Адам Шарер, Иван Олбрахт, Хатфилд и други открито заявяват, че са готови „да защищават СССР“ (вж. Л. Ортов/Любомир Огнянов — Ризор). Приятелите и враговете на СССР. Една международна анкета на литературния фронт. Уводна (I, бр. 26, 10 септ. 1930, с. 1).

Трябва определено да се подчертае, че авторът смело и точно фиксира своите оценки и обобщения за левосектантските уклони и вулгарния социологизъм в литературата ни. Вярно са характеризирани схващанията на ултралевичарската фракция, която обсебва в свои ръце партийното ръководство, без да успее да разоръжи изцяло всички партийни кадри на литературния фронт. От правилни позиции и с антидогматичен патос са осмислени оценките му за ленинизирането на литературата ни, за дейността на такива автори като Димитров, Бакалов, Тодор Павлов и др., които допринасят за разгромяването на левосектантската фракция, за сформирането на Съюза на трудово-борческите писатели, за научната оценка на творчеството на художници като Иван Вазов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Елин Пелин, Йордан Йовков и др.

На писателското дело се гледа като на изключително интензивен труд, пряко свързан с идеологическата борба на съвременността. Затова се атакуват безпощадно несъстоятелните възгледи за литературата на такива автори като Роже Гароди, Ернст Фишер, Жан Пол Сартр или на американския „съветолог“ Герман Ермолаев и много други, които издигат „плашилото на догматизма и култовщината, за да може всеки несъгласен с тях да бъде обявен не само за защитник на догматизма и доктринерството, но и за привърженик на култовските методи на работа с хората, за привърженик на извращенията на ленинските естетически принципи в областта както на политиката, така и на естетиката“ (с. 199). Авторът брани правото на творческа индивидуалност, воюва за „простор на мисълта и въображението, на формата и съдържанието“ (Ленин) и е против всякакъв схематизъм и шаблон в литературата и естетиката. Тази особеност на книгата му определя и нейното теоретическо и познавателно значение, подчертава широтата и животворната сила на марксистко-ленинската естетика.

Трудът на Любомир Павлов чувствително губи без обичайните резюмета на чужди езици. Подобни резюмета би следвало задължително да съпътствуват всяко научно изложение.

Христо Йорданов

„SAINTE-BEUVE ET LE XVIII-éme SIECLE OU COMMENT LES REVOLUTIONS ARRIVENT“ от ROGER FAYOLLE

Armand Colin, Paris, 1973. 458 с.

Повод за настоящия поглед върху най-крупния представител на френската литературно-критическа мисъл през XIX в. ни дава един забележителен труд на Роже Файол, преподавател в „Екол Нормал Сюпериьор“ — „Сент-Бьов и XVIII в., или как идват революциите“.

В една предварителна бележка, като благодари на всички, които са го подпомогнали в усилието му да изготви своята докторска теза, изградена върху дълги и търпеливи проучвания главно в библиотеката „Ловенжул“, съхраняваща ръкописите на знаменития критик, Роже Файол казва: „Като слаб философ и посредствен диалектик дължа много в моите изследвания на приятелската помощ на Луи Алтюсер, на работите му върху идеологията, на разговорите ни върху трудните и спешни задачи на една марксистка критика.“

Трябва да се признае от всеки, който би се заловил да прочете, по-скоро да проучи обемния труд на Роже Файол (458 големи страници), че последният е положил огромно усилие в своя подход на литературен историк към внушителното дело на Сент-Бьов. Сам Файол признава в първите още редове на своя „предговор“: „Първоначалната идея за този етюд произтичаше от една прекалена амбиция. Тя бе възникнала от въпроса за произхода на литературните ни мнения. Безпокоях се, прекалено в очите на някои от

моите учители, заради причините, поради които произведенията, които ни се предлагаха да изучаваме, бяха смятани като хубави. Исках да зная основанието за това хубаво, и отговорите, които ни се предлагаха, ми се струваха най-често съвсем недостатъчни.“ В тези думи на Роже Файол можем да съзрем позицията му към делото на Сент-Бьов, коментирана и от буржоазния критик Робер Кантерс, в чиято рецензия („Фигаро литерер“ от 19 януари 1974) върху първия том от „Тетрадките на Сент-Бьов“ четем: „Сент-Бьов има много противници, има прочутия очерк га Пруст „Против Сент-Бьов“, има още други като неотдавнашната теза на Роже Файол. Като професор и като воюващ комунист той се е опитал да покаже, че Сент-Бьов е вардиянин (в текста е казано „chien de garde“!) на реакционната буржоазна критика и че умишлено е изопачил перспективите на нашата литературна история.“ Робер Кантерс очевидно е против такова едно схващане.

„Тезата, която представям — пише Роже Файол, — би могла да изглежда като продължение на тезата на Гюстав Мишо „Критическият метод на Сент-Бьов преди Понеделниците.“ В същност нищо подобно. Мишо е предприел по-скоро един пълен етюд върху живота и литературната дейност на Сент-Бьов като поет, критик, романист, историк до 1849 г., отколкото едно истинско проучване на неговия критически метод. Отдаден на изучаване важната роля, играна от Сент-Бьов в изработването на определен образ на френската литература, аз се залових главно да видя как критикът е можал да го предаде на своите почитатели, голям брой от които са основателите на преподаването на литературата и на литературната история. Аз не изучавам неговото влияние. То е изумително и дискусиите или резервите, които то е предизвиквало периодически, само потвърждават неговото значение. Аз изучавам — добавя Файол — начина на работа на Сент-Бьов. Опитвам се да разгледам под лупа изработването на неговите беседи.“

Изтъквайки характеристичните черти на техниката на Сент-Бьов като литературен критик, Роже Файол изтъква, че главната новост у него лежи в постоянната грижа да показва човека посредством делото, да смята последното не като визиращо определена красота и достигащо я повече или по-малко според съблюдаване на известни реторични или поетически правила и принципи, но като изразяващо известна хуманност. С повече постоянство и повече талант, отколкото тия, които го бяха предшествували по този път, Сент-Бьов въвежда в критиката чувството за оригиналност на творчеството и на човека, който го е създал. Той е обладан от постоянната и главна грижа да характеризира индивида и търси да окачествя всяка творба, всеки автор по начин, който им подхожда и който подхожда само на тях. Тази аналитична и прецизна грижа за точно и подчертано определение е съпроводена от внимателна преценка на обстоятелствата и на момента: Сент-Бьов иска да покаже как всяко произведение е свързано не само с едно лице, но с една епоха и с една история. Нему се струва невъзможно да го изучава абстрактно, единствено според литературните му белези. Изхождайки от произведенията, за да характеризира индивидите и ги постави в тяхното време — такава е — и отдавна изразена — съществената оригиналност на Сент-Бьов като критик.

Тази техника на литературната критика има друг един основен аспект, привидно несъвместим с първия. Сент-Бьов остава чувствителен към нуждата от ред и от класификация, присъща на традиционната критика. Той също мечтае за една система ако не на изкуствата, поне на литературата, където масата от произведения да се групира и подрежда според прости и ясни закони. Той мисли за една класификация на самите писатели според природата на таланта, изявен в произведенията им, според техния „дух“. Сент-Бьов възнамерява да разпростре върху хората, върху моралния свят описанието, което един Линей или един Кювие са дали за животинския и растителен свят. Да изготви един инвентар на „духовните семейства“, какъвто натуралистите са направили за животинските видове — такава е крайната цел на неговото критическо проучване. Според Файол противоречие има в самата сърцевина на критическата идеология на Сент-Бьов, в теоретичната представа, която той има за собствената си работа. Но делото на Сент-Бьов, „натуралист на духовете“, е изложено на други противоречия. В своите „Понеделници“ той не се явява „учен“, а „съдия“ и тези две задачи са безусловно противоречиви. Той не изпълнява една напълно интелектуална функция, разрешавайки научно въпроса за истинското и за фалшивото, а изпълнява социална магистратура и оценява доброто и злото според ползата, която разглежданите произведения са принесли на обществото, което той представлява.

Четенето на ръкописа на „Тетрадки“, признава Файол, ме убеди, че критикът е формулирал много време теорията на своя естествен метод. Той е поискал да го дефинира съвсем не под влиянието на Тен, нито за да съперничи с него. Примерът на Тен го е само насърчил, за да направи публично това (в 1862), което беше се осмелил да повери (много по-рано) в страниците на своя „дневник“. Не го затрудняваха противоречията на теоретичната му мисъл, а тежестта на обстоятелствата. Сент-Бьов беше убеден, че има да изпълнява по-спешна задача, отколкото да излага на читателите своята концепция за критиката. Във втората глава „Как критикът Сент-Бьов схваща своята социална роля“ Роже Файол показва как, начиная от 1849 г., Сент-Бьов се чувствува действително призван и насърчен да изпълни своята роля

на литературен критик в тясно сътрудничество с политическата власт, загрижен да се установи и запази социалният ред. Тази втора глава и първата „Как Сент-Бьов определя своя метод преди „Понеделниците“ ни дават в ярки черти, при всестранно и сериозно проучване на документалния материал, заедно с творческата физиономия на критика, мястото и значението на последния в литературната критика и история на Франция.

Изучаването на „Понеделниците“, публикувани в „Конститюсионел“ октомври 1849 до 1852 (събрани в първите седем тома на „Понеделнишки беседи“) — пише Роже Файол, — ми позволи да преценя последиците от противоречието между „научния“ стремеж и волята за „оценка“ Авторът се спира най-напред на многобройните беседи, които Сент-Бьов е посветил на XVIII в. Това е епохата, която го е привличала най-много, защото му представя случая да покаже как революциите идват по вина на неразумни философи и писатели. Възможно е да си представим какъв образ на литературата от XVIII в. критиката на Сент-Бьов е завещала на нашето литературно обучение.

Файол изтъква недвусмислено: „Защо да крия това, на което дължат не само настоящите страници, но и въпроса, който ги е породил— моята теоретична и практическа дейност на воюващ комунист? Тази дейност, братски водена заедно с моите другари, ме насърчи в замисъла да изясня социалната функция на литературата. Ще ме укорят, задето се изразявам като партизанин. Приемам това лошо реноме. Говоря поне с открито лице.“ И по-нататък напомня, че към края на своя живот Сент-Бьов прави в едно писмо до Гюстав д'Юг такова признание: „Аз съм по-малко литератор, отколкото поради вежливост го казвам, и вие не подозирате това, аз преценявам политически. . .“ В голям брой страници на своите интимни записки Сент-Бьов уверява наистина, че не се интересува от политика, но тази натраплива нужда да се оправдава не е ли сама по себе си издайническа? Критикът се оплаква също, че е атакуван постоянно от политически противници, които мразят както истината, така и литературата. „Моята теза — заявява Роже Файол — се състои именно в това, да изоблича тези различия като лъжливи, да припомня, че в литературата няма чиста истина, и да покажа, че в своите „Понеделници“ Сент-Бьов не предлага едно „естествено“ описание на литературата, но дава за нея един деформиран идеологически образ.“

Правдиво ли е — се пита авторът на книгата — да искаме да проучим критическия метод на Сент-Бьов, когато той е бил винаги враг на всяка система, на всяко правило? Утвърждавал е често, че за критика е необходимо да бъде освободен от всякакво пристрастие, от всякаква априорна теория: негово главно качество трябва да бъде гъвкавостта, подвижността. Първата „дефиниция“ която Сент-Бьов е предложил за критическия ум, е изразена чрез един обикнат от него образ — тоя за реката, способна да обхване в своите подвижни и криволичещи води всички сгъстени предмети на пейзажа, да ги отрази, да ги „разбере“. Това е мисъл, прибавена в 1830 г. към второто издание на „Живот, поезия и мисли на Жозеф Делорм“: „Критическият ум е по своята природа достъпен, гъвкав, подвижен и схватлив. Една голяма и бистра река, която лъкатуши и извива около произведения и паметници на поезията, както около скали, крепости, засадени с лозя, хълмове и кичести долини, които ограждат бреговете ѝ.“ Критическите страници на Сент-Бьов са изпъстрени с интересни сравнения около дефиницията на критиката, които сочат склонност на критика към образно мислене. В статията „Шарл Манйен“ Сент-Бьов пише: „Критикът не е никога у дома си, той ходи, пътува, взема тона и вида на различни среди: един вечен гостенин.“ В статията „За критическия гений и за Бейл“ се казва: „Критиката е като вечно пътуване с всякакви лица и във всякакви страни поради любопитство.“

Много рано в своята кариера на критик Сент-Бьов е обзет от истинска натраплива страст към истината. За каква истина се касае? Важно е да се забележи, че тук не става въпрос за естетика. Съществено не е да се различи това, което е истински красиво, и това, което е истински грозно, но да се каже истината за човека, за автора такъв, какъвто неговото творчество го разкрива или маскира. Забележително е според Файол, че в момента, когато критикът се залавя да дефинира не вече своя метод, а своята цел, Сент-Бьов идва бързо до употребата на термини, които, особено в речника по негово време, имат научна стойност и които го отъждествяват било с хирург, било с историк философ.“

В своите разсъждения върху критиката Сент-Бьов стига до заключение, че при сегашното състояние на нашите познания критиката не може да бъде наука. Това е една от централните теми на размишленията му върху критиката и неговата мисъл в този пункт малко по малко се изяснява и прецизира в течение на двадесетината години, които отделят първите „Портрети“ от „Понеделниците“. Литературната критика — в представите на Сент-Бьов — не е наука, но тя може да допринесе за формирането на една нова наука — за душевността. Действително многобройните опити, на които се отдава критикът, пътувайки между толкова различни предмети, му позволяват да натрупа много наблюдения и факти, от които по-късно ще може да се изведат закони и да се установи една строга класификация на различните форми душевност. Литературната критика според него няма собствена научна стойност. Взета сама по себе, тя е по-скоро изкуство, вкус, наслада на култивиран любител, който обича

да открива и разбира безкрайно различни произведения, където вижда толкова разнообразни лица на човека.

Появата през 1836 г. на евтината преса, чийто главен източник са рекламните съобщения, размножаването на „фейлетона“, който привлича една по-широка публика, отколкото политическата клиентела на традиционните всекидневници, променят дълбоко условията за разпространението на литературното творчество. От тази година насам Сент-Бьов не престава да осъжда това, което той смята като жалък упадък. Авторът на „Портрети“ скоро жигосва тези нрави, като прибягва, за да ги покаже, до израза „индустриална литература“. Критикът става безполезен при писатели, които са едновременно „пророци“ и „индустриалци“. Сент-Бьов показва това и развива своите оплаквания в своя „Литературен преглед“ от 1. XI. 1838, чиято по-голяма част е посветена на Балзак, който е за него символ на новата литература: „Когато критикуват днес един автор, един поет, един романист, казва Сент-Бьов, изглежда като да му отнемат хляба, като да му пречат да живее от своята честна индустрия, и човек е готов тогава да се разнежи, да щади писателя, който пише, за да живее, а не за слава. . . Не искам да кажа, че харесваният и търсен от публиката писател трябва да се откаже от законни облаги, за да предостави на книжаря-издател да се обогатява за негова сметка. . . Не помалко досадно е и напълно противно на самия дух на литературата, когато почват до такава степен да забогатяват от нея. Това създава една нездрава атмосфера за таланта. . .“ Такава индустриализация на литературата е опасна за бъдещето.

В края на август 1849 Сент-Бьов се завръща в Париж и заема мястото си в големия литературен печат. Той има чувството, че излиза постепенно, и Франция заедно с него, от едно ужасно изпитание: „Февруарската случка, тази огромна катастрофа, в която всички сме участници и от която всички сме корабокрушенци.“ Големият критик се пази да се занимава с политика, верен на ролята си и на своя вкус да се задоволява с литературата. Журналистът от „Конституционел“ предоставя политиката на тези, които я познават или които са надарени да боравят с тази трудна наука.

В първите още хроники на „Конституционел“ Сент-Бьов изобличава главните недостатъци, от които възнамерява да очисти литературата на своето време. Най-сериозният недостатък според него е декларативността: „Модерният порок, който е причинил най-голямо зло може би през последните години, е фразьорството, декларативността, големите думи, с които си служеха едни и които други възприемаха сериозно.“ „Всеки век, заявява Сент-Бьов, има своите идоли; във века на Людовик XIV това беше кралската власт; в нашия век — народността.“

Любопитно е да се отбележи, че единствено в списанието на своя приятел Жюст Оливие „Ла Ревю Сюис“ Сент-Бьов можеше да даде гласност на своите оплаквания против индустриалната литература, против романите-фейлетони, против нищожеството на момента. Критикът протестираше особено срещу баснословните хонорари, които някои вестници плащаха на Ламартин, на Тиер, на Балзак.

В книгата си „Политиката на Сент-Бьов“ Максим Льоруа рязко отделя политическата мисъл на Сент-Бьов от критическата му дейност. Именно като критик, чиято функция определя и социалната му роля, авторът на „Понеделниците“ се присъединява съвсем драговолно към реставраторското дело на Партията на реда. В това отношение той се чувствува сега по-свободен: може всичко да каже и всекиго открито да преценява, без да прибягва до анонимността в чуждо списание. Като утвърждава значението на духовните и моралните ценности, в същото време Сент-Бьов признава значителната роля, която литературата може да играе в обществото. Една литература здрава, ръководена от правдива критика, ще допринесе за превъзпитанието на нацията. Като съзнава отговорностите си, Сент-Бьов си дава сметка за многобройните трудности на своята задача. Любопитно е да се отбележи, че в статията си за Монтен, писана след преживените сътресения и обществени вълнения, Сент-Бьов казва: „За да се изтръгнем от настоящата развълнуваност, за да си възвърнем малко трезвост и мярка, нека препрочитаме всяка вечер една страница от Монтен.“

В статиите, които публикува в „Конституционел“ от 1 октомври 1849 до 29 ноември 1852, казва Роже Файол, Сент-Бьов е третирал сто четиридесет и осем различни сюжета: шестдесет и девет се отнасят до писатели или до персонажи на XVIII в. (прибавяме към тази група тези, които принадлежат към последното поколение на века: това на Наполеон и Шатобриан); тридесет и седем са посветени на негови съвременници и на актуални теми. Тридесет пъти критикът се занимава със XVII в., пет статии засягат XVI в., две се отнасят до средновековието, една — до латинската античност. Най-сетне една статия от общ характер третира въпроса „Какво е класик?“

Осемнадесетият век — продължава Файол — заема прочее привилегировано място в интересите на Сент-Бьов през този период. Касае се, разбира се, до особено плодотворни години в кариерата на критика, но диспропорцията е съвсем ясна в полза на века на Просвещението. Нека сравним този избор с избора на сюжетите, третирани от Сент-Бьов между 1841 и 1848: от шестдесет и четири различни сюжета само четиринадесет се отнасят до XVIII в. За периода 1854—1857 от петдесет и три различни сюжета тринадесет засягат XVIII в. Това предпочитание тогава

към XVIII в. не е свойствено на журналиста от „Конститюсионел“. През трудните години на Втората република всички големи вестници, всички списания, чийто характер е изобщо умерено републикански, се стараят да изучават философите на предшествуващия век, за да се борят чрез тях срещу идеите на „социалисти и привърженици на равенството“.

Какви причини — пита се Роже Файол — изтъква Сент-Бьов, за да обясни предпочитанието, което има към периода 1715—1815? На първо място — казва авторът, — той иска да покаже как метафизическите дръзновения на много смелите мислители са довели до ексцесите на революцията. Критикът се пази обаче да се покаже много строг цензор. В статия върху Мадам дю Шатле той пише: „Колкото до морала на XVIII в., много са случаите, когато аз го осъждам.“ Сент-Бьов вижда в Шамфор (1740—1794) прекрасен пример на талант, развратен от революцията, и казва за него: „Нека се пазим, съдейки Шамфор, от тази острота, която той проявяваше, като съдеше другите, и която осъждахме у него.“

Три дяла — „Портрети на жени в XVIII в.“, „Портрети на революционери от 1789 г.“, „Романисти, поети и философи на XVIII в.“ — дават широкото измерение на извършеното от Роже Файол литературно изследване, което ни въвежда чрез съответен коментар в един забележителен свят на личности, идеи и творби с особен блясък и ярко озарение на френския осемнадесети век. „Спряхме се на серията от „портрети на жени в XVIII в.“ — казва авторът в своето заключение, — защото тази серия съставлява една относително хомогенна група и позволява да характеризираме маниера на Сент-Бьов в момента, когато започва да пише своите „Понеделнишки беседи“. Като говори за персонажи на XVIII в., Сент-Бьов държи сметка преди всичко за начина, по който те приемат или отричат традицията и по който се приспособяват към социалния ред. Волтер му изглежда като вдъхновител на група мислещи, които характеризира антирелигиозната и антисоциалната пропаганда, Русо — като инициатор на друга група, която се отдава на декламация против обществото. Прокурор на Републиката на литературата и в своята област, защитник и реставратор на социалния ред, Сент-Бьов няма нужда от доказателства за много снизхождение. Той се смята искрено за истински привърженик на „физиологичния“ и експериментален метод, вземайки „истинското“ за девиз. Сент-Бьов се задоволява с по-прости и по-бързи съпоставяния между двама писатели. Така Монтескьо е последователно сравняван или противопоставян на Монтен, Фонтанел, Бюфон, Гьоте, Босюе, Салюст, Тацит, Макиавели, Шатобриан. „Един писател според мене, заявява критикът, е добре обяснен само когато е сравнен или противопоставен с други.“

За да илюстрираме конкретно широкия план, по който Роже Файол е изградил богато документирания си труд върху Сент-Бьов, ще приведем заглавията на „главите“ в съответните три „дяла“. В дял първи: 1) Мадам дю Дефан, или Жертвата на философската клевета; 2) Мадам дьо ла Тур-Франквил и Русо, или Безумието на горделивостта; 3) Мадемоазел дьо Леспинас, или Заслепението на една трагическа страст; 4) Мадам д'Епине и Русо, или Слепотата на критиката; 5) Мадам дьо Графиньи и Волтер, или Философът по чехли; 6) Мадам дю Шатле и Волтер, или Любовните премеждия на една учена жена; 7) Мадам Жофрен, или Добрият навик в обществения живот. В дял втори: 1) Барнав, или Разкаялият се революционер; 2) Камий Демулен, или Импровизираната цафара на революцията; 3) Мирабо, или Политическият реализъм; 4) Сейес, или Един заблуден ум; 5) Сен-Жюст, или Ученикът станал тигър. В дял трети: 1) Представяне на „Изповеди“ от Русо, или Ползата от една стилистична революция; 2) Мъдрост на Жил Бла; 3) Примерното усамотение на Вовнарг; 4) Невинността на Флориан; 5) Актуалност на Андре Шение, политически журналист; 6) Предрешеният Дидро, или Маската на критика; 7) Странността на Фонтенел; 8) Величието на Бюфон; 9) Монтескьо, или Неблагоразумието на оптимистичния законодател.

Трудът на Роже Файол е обогатен накрая с приложения на материали, почерпени из архива на Сент-Бьов, с библиографски указател, с описание на ръкописи, съхранявани в армоар под буква Д в библиотеката Ловенжул (Шантии), както и с подробен хронологически списък на статии и фрагменти от съчинения или от статии, които Сент-Бьов е посветил на XVIII в

Николай Дончев

МЕЖДУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЯ „АКТУАЛНИ ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА“

От 7 до 12 октомври т.г. в Дома на журналистите — Златни пясъци се състоя международна конференция на тема „Актуални проблеми на съвременната българска литература“, организиран от Института за литература при БАН. Присъствуваха изтъкнати специалисти по български език и литература, преводачи от СССР, Унгария, Полша, ГДР, Чехословакия, Югославия, Румъния, ГФР, Гърция, Италия. В работата на конференцията взеха участие акад. Георги Цанев, проф. Михаил Бъчваров, проф. Куйо Куев и други наши учени и критици.

Доклад за българския роман след Девети септември 1944 г. изнесе Тончо Жечев, директор на Института за литература. Развитието на разказа и повестта през последните тридесет години разглежда Кръстьо Куюмджиев. На литературознанието бе посветен докладът на Георги Димов. Прочетени бяха също докладите: „Лириката през тридесетилетието“ от Здравко Петров, „Проблеми на новата българска драматургия“ от Ваня Бояджиева и „Съвременната българска литература за деца и юноши“ от Николай Янков.[1]

Мнозина от присъствуващите българисти споделиха свои наблюдения и преценки за развитието на нашата литература през годините на народната власт, както и за съвременното ѝ състояние. Д-р Дитмар Ендлер (ГДР) направи обстойно изказване, проследявайки отношението на съвременната проза към традициите. С точни и богати познания за миналото на българския роман, д-р Ендлер проследи върховите постижения на нашата нова романистика. В началото на изказването си той се спря на творби от Димитър Талев и Георги Караславов, които разкриват съдбата на няколко поколения герои, и причисли тези произведения към „семейния роман“. След това видният българист от ГДР разгледа творби от Димитър Димов, Николай Хайтов, Антон Дончев, Камен Калчев, Емилиян Станев и др., които бележат нови моменти от прогреса на съвременната българска проза.

На някои от най-значителните произведения на драматургията се спря Нина Пономарьова (СССР). Тя изтъкна постиженията в изображението на новия човек, направи интересни съпоставки с конфликти и проблеми, застъпени в различни драматургични произведения в Съветския съюз. Войтех Галонзка (Полша) сподели свои мисли върху преливането на поезия и проза през последните две десетилетия. Той напомни бързия разцвет на българската поезия след 1956 г. и сравнително по-бавното реагиране на прозата. Но пък вече от дълго време тя заема главното място. В. Галонзка напомни огромната популярност на разказа, като се спря подробно върху книгите на Йордан Радичков и особено на сборника „Барутен буквар“, в който полският българист открива белези на епопея. След това той разгледа особености в произведения на Емилиян Станев, Вера Мутафчиева и др.

С изказвания по различни проблеми на съвременната българска литература участвуваха също Виктория Захаржевска (СССР), Добри Вичев (ГДР), Бранко Властелица (Югославия), проф. Константин Велики (Румъния), Луиджи Дела Гата (Италия), както и критиците Стефан Елефтеров, Сабина Беляева, Светлозар Игов и Михаил Неделчев.

Специално внимание беше отделено на състоянието на българистиката в чужбина. Доклад за изучаването на нашата литература в чужбина през последните 30 години изнесе С. Божкова от Центъра по българистика при БАН. Удо Розбах (ГФР) и Ханс-Юрген Нешченко (ГФР) споделиха свои мисли за специфичните условия, при които работят българистите в тяхната родина, и за трудностите, които срещат при популяризацията на постиженията на българските писатели. Д-р Едуард Байер напомни за богатите традиции на българистиката в ГДР и за нейните добри резултати в представянето на класическата и на съвременната литература, за плодотворната дейност на няколко научни и университетски центъра, където работят отлично подготвени специалисти. Познавачите

---

[1] Всички доклади са отпечатани в кн. 4/1974 на сп. „Литературна мисъл“ в съкратен вид.

и преводачите на нашата литература в Чехословакия също не са малко. В своето изказване на конференцията Дана Хронкова изтъкна, че българистите в Чехословакия полагат усилия за най-удачно представяне на върховите постижения в литературата, чрез многобройни публикации запознават читателите с процесите в съвременното българско изкуство. Тя съобщи, че в дните на юбилейната годишнина в Прага е излязъл сборникът „Южен вятър", в който са представени десет съвременни български поети.

Тереса Домбек (Полша) посочи многобройните преводи на книги от български автори, появили се в нейната родина през последните години, и стремежът на преводачите да събудят интерес към най-ярките явления. Тя повдигна и един съществен въпрос — за съобразяването с особеностите и вкуса на публиката в различните страни, както и за трудностите на преводачите на поезия. Т. Домбек се спря на сборника „Из българската поезия", високо оценен от критиката и читателите в Полша. Поетът от Краков Ян Зих е успял да представи успешно някои от най-изтъкнатите български поети, но не се е стремил да постигне изчерпателност и пълнота, а е превеждал само стихотворения, които хармонират с неговата творческа нагласа. Той е проявил предпочитание главно към поезия, наситена с размисъл, с философска проблематика и сборникът звучи като цялостна, самостоятелна книга. Според изтъкнатата българистка от Полша налучканият от Ян Зих път е плодотворен. Преводачът-поет дава чрез своето претворяване по-богата и убедителна представа за постиженията на една литература, отколкото всяка служебно съставена антология, която застъпва всички стилови насоки, но рядко има звучене на оригинална поезия.

Петер Юхас (Унгария) сподели свои наблюдения върху възприемането на българската култура в неговата родина през различни периоди, като изтъкна пренебрежението към малките европейски литератури преди войната и постепенно изживяване на този предразсъдък след това. В Унгария са представени почти всички най-значителни произведения на българските писатели — класици и съвременни, издадени са също история на българската литература и много антологии с поезия и с разкази. След един период на спадане на интереса към българската книга поради превеждането на посредствени произведения сега вече имената на немалко български писатели са добре познати на унгарската публика. П. Юхас посочи добрия прием, който са имали в последните години творби от Ем. Станев, Й. Радичков, Бл. Димитрова, Н. Хайтов, Л. Дилов, Г. Стоев и др.

Част от изказването на Петер Юхас бе посветено на проблема за взаимните връзки и влияния между българската и унгарската литература през последните десетилетия. Според него българският фолклор има значителна роля при формирането на поетическия облик на един от най-големите унгарски поети днес — Ласло Наги, а чрез него някои особености на българската народна песен са оказали силно влияние и върху цяла вълна от млади поети. Според Юхас в момента това въздействие е осезаемо и има по-активна роля, отколкото върху съвременните български млади поети.

Почти всички участници в конференцията се застъпиха за по-тясна интеграция между българистите от чужбина с колегите им, които работят в наши научни институти. Изказаха се мнения за по-добра координация, съвместни изследвания и др., за да се използуват по-рационално силите. Проведената конференция се оцени също като едно звено от тази интеграция.

Конференцията „Актуални проблеми на съвременната българска литература" бе повод да се направи равносметка на постигнатото от българистите в чужбина. Особено забележим е приносът на многобройната група от учени и преводачи в СССР, където вече има специалисти по отделни периоди или родове литература.

Все още се чувствува липса на достатъчно целенасочена пропаганда на най-хубавото от съвременната българска книжнина, както и на превежданите в чужбина произведения. Участниците в конференцията споделиха своя опит и подчертаха увереността си, че в бъдеще постиженията на новата българска литература ще намират все по-широко място и ще завоюват все по-трайно вниманието на читателската публика в много страни.

Конференцията премина в атмосфера на искрена загриженост за по-добро представяне на нашата литература, на обич към езика ни и на другарско сътрудничество.

Й. А.

СЪВЕЩАНИЕ НА ТЕКСТОЛОЗИ-СЛАВИСТИ

През последните двадесет години научната работа в областта на славянската филология в целия свят се координира и ръководи от Международния комитет на славистите. Към този комитет са изградени деветнадесет специализирани комисии, чрез които се осъществява международното научно сътрудничество при разработката на

особено важни и актуални проблеми. Една от най-дейните сред тях е Едиционно-текстологическата комисия, учредена още през 1958 г. по време на четвъртия славистичен конгрес в Москва. В нея участвуват представители от дванадесет страни: Австрия, България, ГДР, ГФР, Италия, Полша, Румъния, СССР, Унгария, Франция, Чехословакия и Югославия. От своето създаване до днес тази комисия се ръководи от известния полски литературовед и текстолог акад. Конрад Гурски; неин зам.-председател е акад. Д. С. Лихачов (СССР), а секретар — проф. Збигнев Голински (Полша). Българските учени са представени тук от акад. Петър Динеков и чл-кор. Кирил Мирчев.

Основната форма на работа в Едиционно-текстологическата комисия са провежданите периодично научни съвещания, на които се обсъждат актуални теоретични проблеми на текстологията или се обменя опит и информация за постиженията в текстологическата работа. През изминалите шестнадесет години са проведени девет такива съвещания. Последното от тях се състоя в нашата столица от 14 до 18 октомври 1974 г. То беше организирано от Института за литература при Българската академия на науките.

В работата на съвещанието взеха участие изтъкнати учени от чужбина: акад. К. Гурски и проф. З. Голински от Полша, проф. А. Данти и А. Костова от Италия, проф. П. Олтяну от Румъния, проф. З. Хавранкова от Чехословакия, проф. С. Суботин от Югославия, както и голям брой български учени, между които: акад. П. Динеков, акад. Г. Цанев, ст. н. сътр. Т. Жечев, проф. Б. Ст. Ангелов, проф. К. Куев, проф. Н. Дилевски, проф. В. Велчев, проф. Д. Иванова-Мирчева, Хр. Кодов, М. Янакиев, Д. Леков, М. Цанева, Б. Велчева, Цв. Унджиева, Ел. Георгиева, А. Минчева, Св. Николова, Ст. Кожухаров, Ил. Тодоров, С. Баева, Л. Минкова, Б. Николаев и др. Към работата на съвещанието проявиха интерес много научни сътрудници от Института за литература и Института за български език при БАН, преподаватели от Софийския университет „Кл. Охридски", от Търновския университет „Братя Кирил и Методий", от Висшия педагогически институт — гр. Шумен, издателски работници и др.

Съвещанието беше открито от акад. Владимир Георгиев, председател на Българския комитет на славистите и директор на Единния център за наука и подготовка на кадри по език и литература при БАН. След това бяха проведени четири работни заседания, ръководени съответно от ст.н.сътр. Т. Жечев, директор на Института за литература при БАН, акад. К. Гурски, акад. Г. Цанев и проф. Ст. Суботин. По време на тези заседания бяха прочетени общо 16 доклада.

Според тематиката си включените в дневния ред доклади могат да се разпределят на три групи: а) доклади, в които се разглеждат теоретични проблеми на текстологията; б) доклади, посветени на текстологически въпроси във връзка с проучването и издаването на средновековни славянски текстове; в) доклади, в които се изясняват проблеми, свързани с издаването на текстове от националните славянски литератури. Необходимо е да се отбележи, че както при всички предшествуващи съвещания на Едиционно-текстологическата комисия, страната-домакин бе представена с повече доклади.

Сред докладите с теоретичен характер най-голям интерес предизвикаха докладът на акад. К. Гурски „Речникът на езика на писателя като помощен извор за текстологията на неговите произведения" и докладът на акад. П. Динеков „Текстология и литературна история". Основавайки се на примери от творчеството на Мицкевич, акад. К. Гурски обоснова идеята, че речникът, построен върху материал от цялостното творчество на един писател, може в значителна степен да подпомогне работата по установяване на критическия текст на неговите произведения. Той изтъкна, че в подготвяното сега критическо издание на произведенията на Мицкевич са внесени 93 поправки в текста благодарение на възможността да се използува речникът на писателя в текстологическата работа. Несъмнено това е нов и извънредно интересен проблем в теорията на текстологията. В доклада на акад. П. Динеков бяха анализирани различните аспекти на взаимоотношенията между текстология и литературна история върху основата на богати наблюдения от текстологическата практика в областта както на старата, така и на новата българска литература. Тук по най-убедителен начин беше посочено значението на текстологическите изследвания за литературноисторическата наука. Към същата група следва да бъде отнесен докладът на Ел.Георгиева „Пунктуация и авторски замисъл", където чрез примери от произведенията на различни български писатели беше подчертана необходимостта от предварително проучване на историята на пунктуационната система във връзка с подготовката на научни издания, както и докладът на Ил. Тодоров „Проблемът за автоматизацията в текстологическите изследвания", който имаше за цел да разгледа възможностите за употреба на електронноизчислителните машини в текстологическата работа.

Най-голяма беше групата на докладите, в които се разглеждаха текстологически проблеми на средновековните славянски литератури. Два от тези доклада — на проф. Н. Дилевски „Българският език и неговите диалекти и старорускатa текстология" и на проф. А. Данти „Към изучаване на ръкописната традиция на „Задонщина" — бяха посветени на интересни въпроси от текстологията на старата руска литература. Проф. Н. Дилевски изтъкна значението на българския език за отстраняването на някои наслоени грешки

или за тълкуването на неясни места в старорусните текстове, а проф. А. Данти разгледа в нова светлина извънредно важния въпрос за първоначалния текст на едно от най-интересните произведения на старата руска литература. В доклада на Хр. Кодов „Византийско-славянски текстологични и литературно-исторически проблеми“ беше посочено значението на някои преводни славянски текстове за възстановяване на унищожени гръцки оригинали. В своя доклад „Ръкописната традиция на „Азбучната молитва“ А. Косова се спря на няколко спорни места от текста на това забележително произведение на старата българска литература. С интерес бяха посрещнати докладите на Б. Велчева „За изданията на Добромировото евангелие“ и на А. Минчева „За текста на листа на Гилфердинг“. Първият от тях аргументира необходимостта от критическо издание на текста въпреки наличието на фототипно издание, а във втория бяха изказани нови съображения за установяване на авторството: подкрепена бе хипотезата на А. Вайан, че автор на текста е Константин-Кирил, а не Йоан Екзарх. В доклада на П. Олтяну „Лингвистични критерии в изучаването на филиацията на някои паренетико-омилетични славяно-румънски произведения“, изграден върху езикови наблюдения над важни творби на старата румънска литература, бе изтъкната необходимостта да се изследват славянските източници на тези творби при установяване на техните текстове. Последните два доклада от тази група — на Св. Николова „Текстологически проучвания на славянските патерици — проблеми и перспективи“ и на Ст. Кожухаров „Текстологическите проучвания на преводните химнографски сборници като източник на данни за традиционно произношение“ — разгледаха интересни текстологически въпроси на старобългарските преводни произведения. Св. Николова се спря върху задачите на бъдещите изследвания, като подчерта необходимостта да се разграничат няколко етапа в текстологическата работа, а Ст. Кожухаров посочи запазването в късни текстове на някои архаични езикови форми, установени в резултат на текстологически анализ.

Към третата група се отнасят докладите на проф. З. Хавранкова „Към проблематиката на развитието на словашките приказки на Б. Немцова като литературно произведение“, на Д. Леков „Ролята на атрибуцията при изясняването на идейно-творческите позиции на българските възрожденски писатели“ и на Цв. Унджиева „Някои въпроси около текста на Ботевите стихотворения“. В първия от тези доклади беше посочен един интересен случай на взаимодействието между фолклор и литература — как извършената от чешката писателка Божена Немцова литературна обработка на словашки фолклорни текстове след обнародването си прониква във фолклорната традиция и оказва въздействие върху развитието на текста. В доклада на Д. Леков чрез няколко интересни примера от творчеството на българските възрожденски писатели беше подчертано значението на атрибуцията за правилната оценка на идеологията на писателите и за по-точното определяне на тяхното място в историко-литературния процес. Цв. Унджиева се спря в своя доклад на въпроса за редакторската намеса в текста на Ботевите произведения: приживе на поета — от страна на П. Р. Славейков и Л. Каравелов, а след неговата смърт — от някои редактори на неговите съчинения.

В разискванията по докладите взеха участие акад. П. Динеков, акад. К. Гурски, проф. П. Олтяну, проф. В. Велчев, проф. Д. Иванова-Мирчева, доц. М. Янакиев, С. Баева, Л. Минкова и Б. Николаев.

След като приключи деловата работа на съвещанието, беше насрочено организационно заседание на Едиционно-текстологическата комисия, на което бяха определени следните три теми като основа за предстоящата работа на Едиционно-текстологическата комисия: а) история на пунктуацията в славянските езици с оглед на текстологическата практика; б) теоретическа разработка на проблемите на коментара и критическия апарат в научните издания; в) типове издания на литературните произведения. За организиране на поредното съвещание бяха направени предложения от представителите на румънските и полските слависти.

Ил. Т.

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ КНИГИ,

ИЗДАДЕНИ ПРЕЗ 1974 Г.

Ангелов, Боньо. Страници из историята на старобългарската литература. Изследване. С., Наука и изкуство, 1974. 239 с. с факс. и репр.

Андонова, Нина. Гео Милев. Личност и творчество. С., Народна младеж, 1974. 143 с. 4 л. ил. и факс.

Бакалов, Георги. Литературни статии и изследвания. Под ред. с предг. на Ангел Тодоров. С., Български писател, 1973. 443 с. 1 л. портр.

Балкански културни и литературни връзки. Сборник изследвания. С., БАН, 1974, 262 с.

Бегунов, Юрий К. Козма презвитер в славянских литературах. Под ред. Д. С. Лихачева и П. Динекова. С., БАН, 1973. 560 с.

Боков, Георги. За кого работи времето? Статии, памфлети, пътеписи, интервюта. С., Наука и изкуство, 1974. 407 с.

Боров, Тодор. Живот с книги. 1942—1972. С., Наука и изкуство, 1973, 392 с.

Брайнина, Берта. На Стара планина. Срещи с България и българската поезия. С., Народна култура, 1973. 390 с.

Българската критика за Пенчо Славейков. Сборник статии. Състав. и ред. с предг. на Борис Делчев. С., Български писател, 1974. 384 с.

Вакарелски, Христо. Етнография на България. Изследване, С., Наука и изкуство. 1974. 793 с.

Василев, Михаил. Българският разказ до Първата Световна война. Типологически проблеми. С., Наука и изкуство, 1973. 160 с.

Василев, Михаил. Традиция и талант. Лит.-крит. статии. С., Български писател, 1974. 144 с.

Вдъхновени от народа. 1944—1974. Сборник лит.-крит. статии. Ред. колегия: Боян Ничев и др. С., Български писател, 1974. 495 с.

Велчев, Велчо П. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX век. От Фонвизин до Горки. Изследване. С., Наука и изкуство, 1974. 563 с.

Генов, Кръстьо. От пролетарска литература към социалистически реализъм. Научно-попул. очерк. С., Наука и изкуство, 1973. 72 с.

Генов, Тодор. Избрани произведения. В 2 т. С предг. от Ангел Тодоров. Т. 1. Драми. Размишления за драматургията. С., Български писател, 1973. 452 с. 1 л. портр.

Гьорова, Севелина. Режисьорите за своята професия. Творчески портрет. С., Наука и изкуство, 1974. 264 с.

Данчев, Пенчо. Литература, изкуство, общество. Теорет.-естет. изследвания. С., Партиздат, 1973. 175 с.

Ден последен, ден първи. Сборник спомени на български писатели за народната победа. 1944—1974. Състав. В. Александров и Ст. Великов. 2. изд. С., Български писател, 1974. 660 с.

Димитър Талев, Светослав Минков и Димитър Димов в спомените на съвременниците си. С., Български писател, 1974. 756 с.

Димов, Георги. Иван Вазов и българската литературна критика. С., БАН, 1974. 396 с.

Димитров-Гошкин, Георги. Логика е необходима. Филос. и естетико-филос. произведения. С., Наука и изкуство, 1973. 390 с.

Добрев, Димитър. През моите очи. Статии, спомени, впечатления. С., Български писател, 1974. 216 с.

Журналистически жанрове. Сборник статии. С., Наука и изкуство, 1973. 200 с.

Зарев, Пантелей. Георги Караславов. Изследване. С., Наука изкуство, 1973. 99 с.

Зарев, Пантелей. Панорама на българската литература. В 5 т. Т. 4. С., Наука и изкуство, 1973. 616 с.

Зарев, Пантелей. П. К. Яворов. Изследване. С., Народна просвета, 1974. 99 с. 8 л. портр. и факс.

Игов, Светозар. Високо при извора. Критики и есета. С., Български писател, 1974. 200 с.

Икономов, Тодор. Мемоари. Подб. и ред. с предг. от Тончо Жечев. С., Български писател, 1973. 644 с.

Каракашев, Владимир. В кръговете на светлината и мрака. Меридиани на изкуството. С., Народна младеж, 1973. 228 с., 4 л.ил.

Каранфилов, Ефрем. Българи. 2. изд. С., Народна младеж, 1973. 527 с.

Колевски, Васил. Идеология и литература. С., Български писател, 1974. 300 с.

Конев, Илия. Литературни взаимоотношения и литературни процеси. (Българската възрожденска литература във взаимоотношенията си с балканските литератури). Изследване. С., БАН, 1974. 426 с.

Кръстев, Кирил. Сирак Скитник. Човекът, поетът, художникът, критикът, театралът. С., Български художник, 1974. 183 с. с репр.

Куев, Куйо. Азбучната молитва в славянските литератури. С., БАН, 1974. 362 с.

Куюмджиев, Кръстьо. Певец на своя живот. Кн. за Кирил Христов. С., Български писател, 1974. 172 с.

Литературен архив. Т. 5. Из архива на Васил Друмев (Климент Търновски). Ръкоп. материали и док. Подбрал и подготвил Дочо Леков. С., БАН, 1973. 448 с. 2 л. портр. и сх.

Малеева, Весела. Максим Горки и българските писатели критически реалисти. С., Наука и изкуство, 1974. 231 с.

Манолова, Наташа. Критически записки. (Статии, скици, полемични бележки за съвременна бълг. лит.) С., Народна младеж, 1974. 232 с.

Марков, Георги. Димчо Дебелянов. Личност и творчество, С., Народна просвета, 1974. 148 с.

Очерци за български писатели. Сборник. 7. изд. Ч. 2. С., Български писател, 1973. 620 с.

Очерци за български писатели. Сборник, 8. изд. Ч. 1. С., Български писател, 1973. 472 с.

Павлов, Тодор. Тодор Павлов за изкуството. Сборник изследвания, статии, изказвания. С предг. от Атанас Стойков. С., Български художник, 1974. 508 с.

Панова, Снежина. Теория на драмата. Основни положения. Учебник за студентите от ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов". С., Наука и изкуство, 1973. 215 с.

Петканова-Тотева, Донка. Хилядолетна литература. Студии за развитието на българската литература от Кирил и Методи до Софроний Врачански. С., Наука и изкуство, 1974. 290 с.

Петров, Здравко. Личности и съдби. Очерци. 2. изд. С., Български писател, 1974. 255 с.

Петров, Емил. Литература. Киноизкуство. Лит.-крит. статии. С., Български писател, 1974. 419 с.

Пондев, Петър. Избрани страници. Лит.-крит. статии. С., Български писател, 1974. 719 с.

Попиванов, Иван. Въпроси на литературната теория. С., Народна просвета, 1973. 192 с.

Правчанов, Симеон. Път размирно метежен. Кн. за съдбата и творчеството на Христо Ясенов. С., Български писател, 1974. 191 с.

Проблеми на съвременната българска проза. Сборник статии и студии. Състав. и ред. Максим Наимович и Чавдар Добрев. С., Български писател, 1973. 407 с.

Раев, Иван. Далечни и близки силуети. Театрални есета. С., Наука и изкуство, 1974. 219 с.

Саев, Георги. Портрети от миналото. С., Наука и изкуство, 1973. 184 с.

Сарандев, Иван. Книга за Дора Габе. С., Български писател, 1974. 248 с.

Съвременни проблеми на журналистическата теория. Сборник статии от бълг. и съв. специалисти. Прев. от рус. С., Наука и изкуство, 1974. 259 с.

Спасов, Иван. Поезия на три десетилетия. Лит.-крит. очерк. С., Български писател, 1974. 231с.

Стоянов, Цветан. Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература. В 3 т. С предг. от Ивайло Знеполски. Т. 1. От Робинзон до Манифеста. 1719—1848.С., Наука и изкуство, 1973. 403 с.

Тотев, Петко. Литературни статии. С., Български писател, 1974. 240 с.

Тридесет години, тридесет събития. 1944—1974. Сборник есета, очерци, статии. С., Български писател, 1974. 296 с.

Търновска книжовна школа. 1371—1971. Международен симпозиум В. Търново, 11—14 окт. 1971. (Доклади и научни съобщения). С., БАН, 1974. 550 с. с репр. и факс.

Фурнаджиев, Никола. Съчинения. В 4 т. Под ред. на Георги Цанев и Христо Радевски. Т. 4. Литературни статии, спомени, пътеписи. Ред и бел. Георги Цанев. С., Български писател, 1973. 631 с. 4 л. портр. и факс.

Хаджикосев, Симеон. Българският символизъм и европейският модернизъм. Изследване. С. Наука и изкуство, 1974. 244 с.

Цанева, Милена. Петима поети. Н. Фурнаджиев, Е. Багряна, А. Далчев, Хр. Радевски, Н. Вапцаров. С., Български писател, 1974. 204 с.

Ценков, Борис. Мироглед и художествен метод в литературата. Истор.-теорет. изследване. Отг. ред. Кръстьо Генов. С., БАН, 1974. 292 с.

Чолаков, Здравко. Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поезия и проза. С., Народна младеж, 1974. 172 с.

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XVIII — 1974

СТАТИИ

Беляева, Сабина — Гледната точка на героя (Наблюдения върху някои идейно-художествени особености в сборника „Барутен буквар), III, 49.
Богданов, Богдан — Аристотеловата „Поетика“, трагедията и някои съвременни проблеми, V, 80
Бояджиева, Ваня — Развитието на българската драматургия през тридесетилетието IV, 27.
Ганчева, Бистра — Присъствие на автора в художествената проза на Константин Константинов, V, 61.
Георгиев, Емил — Балканско литературознание, III, 101.
Георгиев, Лазар — За някои аспекти от методологията на Боян Пенев, III, 107.
Георгиев, Любен — Поетическата полемичност на Димитър Методиев, VI, 26.
Георгиев, Никола — „Диви разкази“ от гледище на науката, морала и на сладкодумната критика, II, 3; Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (опит за разбор), IV, 115.
Григорова, Людмила — Проблемът за художника и за изкуството в литературата на немския романтизъм, VI ,76.
Дейкова, Олга — Приносът на П. Р. Славейков за създаване на българската метрика, I, 33.
Делчев, Борис — Асен Разцветников, II, 44; Бележник на писателя, VI, 55.
Димитрова, Елена — Интимната лирика на Смирненски, II, 100.
Димов, Георги — Проблеми на литературознанието в социалистическа България, IV, 50.
Димчева, Росица — Реторическият лиризъм на Неофит Бозвели, III, 83; По някои проблеми на теория на сатирата, V, 38.
Жечев, Тончо — За съвременен марксически подход към художественото произведение, II, 18; Девети септември и развитието на българския роман, IV, 9; Българската литературна панорама през погледа на Пантелей Зарев, V, 22.
Знеполски, Ивайло — Социология на детективския роман, I, 57.
Илиев, Стоян — Естетиката на символизма, VI, 32.
Каролев, Стоян — Естетическият спор Славейков — Вазов, V, 3.
Колевски, Васил — Партията и литературата, IV, 3.
Коларов, Радосвет — Звук и смисъл в художествената проза, II, 60.
Коларов, Стефан — Андрей Гуляшки, II, 87.
Константинова, Елка, Куюмджиев, Кръстьо — Тридесет години българска повест и разказ, IV, 34.
Куюмджиев, Кръстьо — „Диви разкази“ и „точните“ науки, II, 23.
Мирчев, Богдан — Проблеми на следвоенното литературно развитие в Германия, I, 77.
Младенов, Цанко — За „Диви разкази“ и изпитанията на критиката, III, 19.
Мутафов, Енчо — „Съдебност“ и музикалност в една поетическа тема, IV, 65.
Натев, Атанас — В разговор с Емилиян Станев: Достоверност и истина, I, 3; Прагът на чоглавото, VI, 3.
Неделчев, Георги — Работникът в белетристичното творчество на Коста Странджев, IV, 107.
Несторов, Владимир — Критика и митологизация, III, 41.
Панова, Искра — Колко е черен дяволът, III, 6.
Петканова-Тотева, Донка — Реторическата проза през средновековието, VI, 62.
Петров, Здравко — Тридесет години социалистическа поезия, IV, 15.
Попов, Страхил — Оптимистична оценка на нашето съвремие, IV, 90.
Протохристова, Клео — Принципи на изображение в поезията на Ботев, I, 24.
Сапарев, Огнян — Импресионистична и/или аналитична критика, VI, 18.
Свиленов, Атанас — При Дамян П. Дамянов. Литературна анкета, IV, 72.

Славов, Атанас — Композицията на една баладична народна песен, III, 62.
Смоховска-Петрова, Ванда — За двете гледища върху „Диви разкази“, III, 3.
Тодоров, Петър — Дончо Цончев, IV, 95.
Топалов, Кирил — Някои проблеми на комичното и възрожденската ни проза, VI, 51.
Тотев, Петко — Гротеската в политическата сатира на Георги Кирков, I, 8.
Янков, Николай — Детска литература през последните тридесет години, IV, 40.

ГОДИШНИНИ

30 години свободно литературно развитие, III.

КОНГРЕСИ

Пред III международен конгрес по балканистика, III.

ПОЛЕМИКА — кн. II, III, VI

Научни съобщения, материали и документи

Алексиева, Афродита — Атанас Богориди и сп. „Ермис о логиос“, VI, 91.
Ангелов, Боню Ст. — Пионер на руското културно проникване между южните славяни; Книжовникът Тодор Врачански не е Теофан Рилски, III, 119.
Антова, Цветана — Писма от Николай Лилиев до Боян Пенев, I, 94.
Бакърджиева-Лекова Силвия — Списание „Полско-български преглед“ и проникването на полската литература в България, V, 88.
Генадиева-Мутафчиева, Зара — Към въпроса за поетическото наследство на Христо Ботев- III, 113.
Димков, Николай— Писма от Рачо Стоянов и до него, IV, 138.
Йорданова, Катя — Интересът към Франция през Възраждането и отражението му в ран, ната българска и сръбска преводна драматургия, II, 136.
Кожухаров, Стефан—Неизвестен летописен разказ от времето на Иван Асен II, II, 123.
Минкова, Лиляна — Възрожденският просветител Захари Княжески, III, 125.
Радев, Иван — Иван Бунин и литературните среди у нас, I, 110.

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Полша, Югославия, Англия, Австрия, I, 117.
По страниците на литературни списания от Полша, Югославия, САЩ, Франция, ГФР, II, 144.
По страниците на литературни списания от ГДР, Югославия, ГФР, Англия, Франция, III, 135.
По страниците на литературни списания от Полша, ГДР, ГФР, Франция, Англия, САЩ и Австрия, V, 100.
По страниците на литературни списания от СССР, Полша, Югославия, ГДР, ГФР, Франция Дания, VI, 97.

Преглед

Анчев, Панко — „Българският символизъм и европейският модернизъм“ от Симеон Хаджикосев, V, 125.
Беляева, Сабина — „Фантастика и белетристика“ от Елка Константинова, II, 171.
Боева, Людмила — „Русская стихотворная культура XVII веков“ от А. М. Панченко, I, 145.
Бояджиева, Ваня — „Светът на твореца — Ефрем Каранфилов“ от Нина Андонова, II, 169; „Театрални размисли“ от Любомир Тенев, III, 153.
Богданов, Богдан — „Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра“ от С. С. Аверинцев, III, 163.
Василев, Йордан — „Проблемы поэтики и истории литературы“, сборник, VI, 124.
Вълчев, Величко — „Три литературни библиографии, IV, 159.
Георгиева, Симона — „Литературни статии“ от Петко Тотев, VI, 136.
Гетов, Георги — „Литература, изкуство, общество“ от Пенчо Данчев, I, 137; „Изкуство и социален живот“ от Кръстьо Горанов, II, 164; „Естетически размишления“ от Атанас Стойков, III, 159.
Грашева, Лиляна — Развитие русской литературы X—XVII веков“ от Д. С. Лихачов, I, 140.
Дончев, Николай — „Du style classique“ от Yves Gendon, I, 148; „Sainte Beuve et le XVIII-ete siecle ou comment les revolutions arrivent“ от Roger Fayolle, VI, 144.

Игов, Светлозар — „Марксовото естетическо наследство — комплексен проблем“ от Иван Славов, III, 150.
Йорданов, Христо — „Октомври и българо-съветските литературни връзки през 30-те години“ от Любомир Павлов, VI, 141.
Коларов, Стефан — „Път размирно метежен“ от Симеон Правчанов, VI 136.
Кузева, Йорданка — „Въпроси на литературната теория“ от Иван Попиванов, VI, 132.
Пенкова, Пиринка — Старобългарският класик Козма Презвитер на датски, II, 174; „Gogol-pävirkůnger hos Karavelov, Vazov og Sremac“ от Erika Knudsen, I, 152.
Сапарев, Огнян — „Подстъпи към теория на драмата“ от Атанас Натев, I, 133; VI, 18.
Свиленов, Атанас — „Живот с книги“ от Тодор Боров, VI, 130.
Смоховска-Петрова, Ванда — „Literatury słowianskie o drugiej wojnie swiatowej“, t. 2, V, 128.
Любомир Стаматов — „Септемврийска литература 1923—1927“ от Желю Авджиев, II, 161; „Панорама на българската литература“, том IV от Пантелей Зарев, IV, 152.

Хроника

Й. А. — Международна конференция „Актуални проблеми на съвременната българска литература, VI, 149.
Т. Ил. — Съвещание на текстолози-слависти, VI, 150.
Литературоведски книги, излезли през 1974 г., VI, 153.

SOMMAIRE

Polémique

Athanase Natev — Le seuil de la gêne 3
Ognian Saparev — Critique impressionniste et/ou analytique 18
Note de la rédaction 23

* * *

Lioubène Guéorguiev — La polémique de Dimitre Métodiev 26
Stoïan Iliev — L'esthétique du symbolisme 32
Kiril Topalov — Certains problèmes du comique et notre prose de l'époque de la Renaissance 51
Donka Petkanova-Totéva — La prose rhétorique pendant le Moyen Age 62
Lioudmila Grigorova — Le problème de l'artiste et de l'art dans la littérature du romantisme allemand 76

Nouvelles scientifiques

Aphrodita Alexiéva — Athanase Bogoridi et la revue „Ermis o logios" 91

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'URSS, Pologne, Yougoslavie, RDA, RFA, France, Danemark 97

Revue

Yordan Vassilev — „Проблемы поэтики и истории литературы", recueil 124
Athanase Svilénov — „Vie avec des livres, 1942—1972" par Todor Borov 130
Yordanka Kouséva — „Questions de la théorie littéraire" par Ivan Popivanov 132
Stéphane Kolarov — „Chemin trouble et rebelle" par Siméon Pravtchanov 136
Simona Guéorguiéva — „Articles littéraires" par Petko Totev 139
Christo Yordanov — „Octobre et les relations littéraires bulgaro-soviétiques durant les années trente" par Lioubomir Pavlov 141
Nicola Dontchev — „Sainte-Beuve et le XVIII-ème siècle ou comment les révolutions arrivent" par Roger Fayolle 144

Chronique

Y. A. — Conférence internationale „Problèmes actuels de la littérature contemporaine bulgare" 149
H. T. Colloque de textologues-slavistes 150
Livres de critique littéraire parus au cours de 1974 153
Sommaire annuel pour 1974 156