

номер

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1985 · 3

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ПРОВЕР
2009 - 20

ГОДИНА XXIX . КН. 3 . 1985

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

Румяна Йовева — За реалистичното изображение в разказите на Георги Ста- матов	3
Свилен Каролов — Атанас Далчев. Зараждане и оформяне на естетико-крити- ческите му възгледи	17
Михаил Василев — Разказът и повестта в детската ни литература между двете световни войни	38
Александър Ничев — Въпросите на трагедията в един коментар на „Поетиката“	57
Клео Протохристова — Към теорията на пародийното	71
Николай Федоренко (Москва) — Прекъснат диалог (Към творческия портрет на Павел Вежинов)	92
Паул Корня (Румъния) — Пътища и перспективи в съвременната социология на романа	114
<i>Научни съобщения</i>	
Добрин Добрев — Поглед към проблемите и възможностите на лингвопоетиката	136
Румяна Пашалийска — Новооткрити писма на Николай Лилив до Христо Герчев	142
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от СССР, ФРГ и Дания	152
<i>Преглед</i>	
Георги Цанков — „Телескоп, път и две сиамски котки“ от Вера Ганчева	159
Веселин Вапорджиев — „Оратори на немската Реформация. Мартин Лутер, Томас Мюнцер“, сборник	161
Невена Георгиева — Gérard Genette — „Nouveau discours du récit“	163

СОДЕРЖАНИЕ

Румяна Йовева — О реалистическом изображении в рассказах Георгия Стаматова	3
Свилен Каролев — Атанас Дальчев. Зарождение и становление его эстетико-критических взглядов	17
Михаил Василев — Рассказ и повесть в болгарской детской литературе между двумя мировыми войнами	38
Александр Ничев — Вопросы трагедии в одном комментарии „Поэтики“	57
Клео Протохристова — К теории пародийного	71
Николай Федоренко (Москва) — Прерванный диалог (К творческому портрету Павла Вежинова)	92
Паул Корня (Румыния) — Пути и перспективы в современной социологии романа	114

Научные сообщения

Добрин Добрев — Взгляд на проблемы и возможности лингвопоэтики	136
Румяна Пашалийска — Новообнаруженные письма Николая Лилиева к Христо Герчеву	142

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ФРГ и Дании	159
--	-----

Обзор

Георгий Цанков — „Телескоп, дорога и две сиамские кошки“ Веры Ганчевой	152
Веселин Вапорджиев — „Ораторы немецкой Реформации. Мартин Лутер, Томас Мюнцер“, сборник.	161
Невена Георгиева — Gérard Genette — „Nouveau discours du récit“	163

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главного редактора), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ,
МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главного редактора), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ЗА РЕАЛИСТИЧНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ В РАЗКАЗИТЕ НА ГЕОРГИ СТАМАТОВ

РУМЯНА ЙОВЕВА

Препрочитайки Стаматов, винаги се изненадвам от несъответствието на актуалното звучене на разказите му, особено във времето им, с тяхната непопулярност. Може би констатацията ще се възприеме като претендиозно обещание за първооткривателство на писателя. Нямам такава нескромна амбиция, още повече, че около 80 рецензии и статии са посветени на Стаматови творби, че най-известни наши критици и литературни историци са коментирали техни специфични характеристики. Не пренебрегвам, нито подценявам заслугите на учени като Г. Цанев, П. Зарев, Г. Константинов, С. Султанов, С. Янев, Ст. Елевтеров, М. Василев и т. н., и т. н. за сериозна, задълбочена преценка на Стаматовите разкази. И все пак у мен се налага впечатлението, че в миналото и днес авторът остава някъде в периферията на литературното внимание, че мястото му в българската литература не е оценено по достойнство. На какво се дължи това? Причините са комплексни. Много автори са ги коментирали. Късно започнал да учи български език. Безспорно това е истина. Съвременниците му долавят чуждия акцент до края на живота му. В произведенията му има неправилна употреба на руски думи, но русизми срещаме и в творчеството на Каравелов, Вазов, Алеко Константинов, в цялата белегистика от Възраждането и първите десетилетия след Освобождението. Аргументът, че нечленуваните форми са доказателство за влиянието на руския език, не е особено състоятелен, защото, ако сравним две редакции на един и същ разказ, ще видим, че Стаматов безпогрешно употребява в първата членуването и съвсем умишлено го премахва във втората. По този начин се проявява склонността на писателя към експресивност на стила.

Друг е въпросът, че за Стаматов руската литература е нещо много повече от образец, от школа. При него не става дума за преклонение и подражание в най-добрия смисъл. Та с българския език той се среща едва на четиринадесетгодишна възраст. Присъствието на руския език в творчеството му не може да се разглежда само на лексикално и стилово равнище. То е някак в начина на мислене, в избора на проблематика, в зрителния ъгъл, в житейската философия, в интереса към душевността. За Стаматов с пълна сила се отнасят думите на Боян Пенев: „Тия, които имат за образец руската мисъл, проявяват особена склонност към публицистичен стил“¹. За писателя руската литература, руската култура е изначалие, поука.

Симеон Радев в статията² си за Стаматов от 1907 г. изтъква огромното влияние на френските натуралисти върху писателя. Но да не забравяме, че този

¹ Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1977.

² С. Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1965.

наш белетрист възприема натуралистите преди всичко като руски интелгент, той е в системата на вековната връзка между френска прогресивна идейност, адаптирана в руската култура.

Стаматов има съзнание за дълг и чувството за принадлежност на български писател. Идвайки от Русия обаче, той попада в атмосфера на отлив от Възраждането — като идеали, като начин на мислене и обществено поведение. Неговият творчески тип не се е създавал под „канонадата“ на черешовите топчета, хайдушката романтика, хайдушката песен не са дълбали сетивата му, духът му не познава патоса на тайните комитетски събрания, директната патриотична изява — силното слово, изповядано без угризения за недомислие. За Стаматов всичко това е история — прекрасна, неподправена и умиляваща като оная дядо Йоцо, целуващ еполетите на околийския началник. . . , но история. Патриот ли е Стаматов? Всичко у себе си, с първата и последната мисъл в името на родината — родена или не — няма значение. Той ѝ остава верен докрай. Но това е една трудна, обречена, носталгична вярност — вярност на идеалите, за които е кощунствено да се споменава в байганьовското, хукнало по печалбарство отечество. У Стаматов драстично се налага сравнението между миналото и настоящето; между идеалите и реализацията им; между Ботев и Левски, по които не можем и нямаме право да се мерим, и съвременниците: „Когато празнуваме деня на Ботев — и го сочим на света, — приличаме на стара проститутка, сочеща на клиентите портрета, когато и тя е била девствена“ (Из бележниците).

„България! Обича я, обичал я и ще я обича. България на Ботев, Левски, на Шипка, при Сливница, застанала на Чаталджа при Цариград.

И в тази война в окопите — несъкрушима като ината на българина. Обича я и сега, а сърцето се облива в кръв. . .

. . . Този свещен символ стана сборище от гадни хора. . . („Малкият Содом“).

„Това ли е България?“ — пита той. И в разказите му („Нашата земя“, „Дядо Йоцо гледа...“, „Малкият Содом“, „Марсилезата“ и др.) се прокрадва угризението от измяната — измяната като продължение, като трансформация на героичното. И не като образ, а като оценка съществува мисълта, че героите или полугероите, или поне родолюбците се превръщат в търговци. Мотивът за трансформацията е в лаконичната фраза „Какво е България без нас“. . . Ето една от причините, поради които Стаматов остава малко чужд както на творците-ветерани от Възраждането („Маститият старец“ — Вазов), така и на неговите герои. Едните се отнасят към него като към непосветен, некръстен в огън и кръв, другите ще се плашат от злното му перо, от бурното му гражданско отрицание на ортодоксално и безкомпромисно честен човек.

Между едните и другите не трябва да пренебрегваме и отношението на масовия читател през 90-те години на XIX в. — полуобразован, полуинтелигентен, полугражданин, полуселянин. Едва навикнал да ходи в тесни чепици, да купува от пазара, да се държи със слугинята си на дистанция, неговият естетически вкус е все още на равнището на „Многострадална Геновева“. Трогват го и го умиляват пасторални и идилични истории. Нравствената, гражданската проблематика не е в сферата на неговото мислене. Този читател е вътрешно отчужден от възрожденската патетика на Вазов, когото познава сравнително добре и когото цитира, заемайки-позата на родолюбив българин; напълно неразбираем е за него индивидуализмът на Пенчо Славейков, но за него остава чужд и напълно земният, социално проникновеният, лишен от всякаква сантименталност разказ на Стаматов.

В този смисъл не е по-благоприятно и отношението на читателя през 20-те и 30-те години. Социално и психологически дистанциран от селото, в интимните си помисли по силата на угризенията и чувството за ошетеност като жител на

града той се възвръща към люлчината представа за родния дом. Съзнанието му започва да идеализира нивата, гората, прашния път и душевността му много по-силно и адекватно откликва на Елин-Пелиновия разказ, където неизбежно среща баща и дядо, родна атмосфера. Тук не говоря за модните увлечения на младия масов читател, който цитира по кафенетата Арцибашев, Пишибишевски, познати му повече по адаптация, и който ги забравя веднага след получаваната женитба или особено пред погледа на началника в кантората. Не говоря и за това малцинство от интелигенцията, формирало се в черноземието на интелектуалните пластове, което утре ще пише огнедишащи статии, ще развее червените знамена на пролетарската култура. И едните, и другите, и третите — тези с носталгията по селото, и тези с Арцибашев и Пишибишевски, и ратниците на пролетарската култура по съвсем различни мотиви не познават, не разбират, не признават Стаматовия разказ. Намират го или твърде земен и скучно нравоучителен, или неактуален поради задълбочаването му в лабиринтите на душевността, или невъздействащ художествено поради липсата на пластични описания на природата и битието. По всяка вероятност творчеството на Стаматов остава чуждо и на аристократите на духа, които го подозират в прекалена социалност, тезисност, схематичност.

Стаматов не иска да бъде трибун на онеправданите, но той не иска и да прави от творбите си пантеон на модерния естетизъм. На всички нива остава чужд на литературните групировки. Свой и последователен, единствен в хармоничното сливане на духовното и социалното, на философското и модерно-естетичното, различен от всички и водещ към всичко, което е български литературен процес. По един опосредствуван, напълно самостоятелен път Стаматовото творчество е поток в пълноводната река на българската литература, но в много отношения то се оказва и пророчески глас, предчувствие за онова, което ще бъде — както в естетически, и преди всичко естетически, така и в идейно-нравствен аспект.

На пръв поглед в тематиката, проблематиката и естетиката разказът на Стаматов, особено в началото, се разгръща по типа и модела на Вазовия разказ — фрагментарност на събитието, мотивирано от социалната природа на персонажите, с необходимата доза психологизъм, съответстващ на случая и категорията. Такъв е първият разказ „Откога Загорови са щастливи“, публикуван през 1894 г. Склонността към типичното, създаващо се в условията на столицата, се открива и в творчеството на Алеко Константинов. Повтарям, и в това отношение нищо ново няма на пръв поглед в произведенията на Стаматов. Но още в края на века и началото на новия започва да се чувства коренната разлика от повествованието както у Вазов, така и у Алеко Константинов. Ако проследим разказите „Хамалин“ (1898), „Вестовой Димо“ (1899), „Изгубената гривна“ (1902), „Генко Михов“ (1902), „Бивши Лермонтов“ (1903) и т. н., ще видим, че случаят у Стаматов става все по-частен, все по-разкриващ не социалното изначалие, колкото психологическия тип, формирал се под въздействието на социалното. Постепенно психиката става водеща и доминираща в претворяването. Не е вярно, че Стаматов пренебрегва битието и условията, формиращи съзнанието: професия, ранг, социална категория. Със социалното той никога не скъсва, но в разказите му все повече се чувствава, че то е дадено, неразгърнатата постановка на разгърнат психологически пейзаж.

Не бихме могли да твърдим, че социалната картина е особено задълбочено и аналитично пресъздадена и в творчеството на Вазов. В критикореалистичните му произведения изводите остават на нивото на факта и оценката — въз основа на конкретната човешка проява. Страницата от разказа „Пейзаж“ тръгва към града да хариже внучето си на имотни хора. Има много като нея, но изводът „Има много като нея“ е наложен не от твореца, а е опит и познание в

генетичната памет на читателя. В широкия смисъл на думата Вазов също създава тип, но този тип, както по-късно и у Елин Пелин, представлява сборна картина, читателски изводи от цялото творчество на авторите.

Далеч съм от мисълта да поставям равенство между типа повествование на Вазов и Елин Пелин. Ако изводите по проблема се степенуват, то в творчеството на Елин Пелин е изразено в по-висока степен специфичното за метода. Задълбоченият социален анализ, общите условия за селото поставят отделния човешки случай в ярка характеризираща ситуация, чиято проекция води до типа. Но принципът на типологизиране у Елин Пелин и у Вазов е един и същ — случаят се вгражда в сборното. И при единия, и при другия не се достига до психологическа универсализация или поне, както е у Елин Пелин, универсализацията е само на равнището на националното селско битие. Ако продължим логиката на тази мисъл, неминуемо ще стигнем до извода, че още в най-ранните си разкази Стаматов излиза от националното, от регионалното в този смисъл. В неговия чиновник, в неговия служител и особено в по-широкото — в неговия мъж, в неговата жена има както български, така и общочовешки психологически тенденции. Ние сравняваме късия разказ на Елин Пелин с Чеховия къс разказ, но то е само във връзка с поетиката, със структурата. А когато говорим, че у Стаматов има нещо от Чехов или от Мопасан, то сравнението е мотивирано от проблематиката, от емоционалната логика на поведение, от общочовешката универсалност на типа.

Причината за дистанцията на Стаматовото творчество от читателското мнение и от литературната критика, разглеждана като проява на интелектуално-социални групировки, дава още много възможности за коментар. Но най-същественото, което налага тази дистанция според мен, е близостта по време между прототипа и изображението. На никого не е приятно да бъде непрекъснато разобличаван и дискредитиран, едно перо да изважда на показ на пазара най-скритите кътчета на нечистата душевност. Но какво става, ако срещнеш своя изобличител на улицата, в кафенето, сядаш на една маса с него, слушаш присмеха му не от вестници и списания, а, тъй да се каже, „на живо“ ... Естествено се създава ситуация на непреодолима неприязън към разобличителя. И кой трябва да оценява този творец на образи „с дъх на вулгарна мош“ (по думите на С. Радев), от която не можеш да се скриеш? И то добре би било, ако той, творецът, спи също като тебе — завит със старо палто, по чорапи, ако няма нито една книга в стаята си и белег на идейност, духовност и патриотизъм е единствено портретът — репродукция на монарха — асоциация с типа на Санде Клинчарски — „доктор по правото“. На свой човекът би простил, би могъл да го наругае в лицето, но чужденеца, аристократа с тънко, многозначно остроумие, с висока култура, с проникваща отвсякъде наблюдателност ще осъди и ще осъди жестоко. Ще го потули в съзнанието си и в съзнанието на поколенията, ще го развенчава за всяка фраза, за всяка дума, за всяка чуждица. Ще каже добри думи за него, но по-късно, след десетилетия, от пиедестала на преминалите години и все пак някак с потупване по рамото — „дал нещо, направил нещо, но недоизработил, недопрецизирал“ и т. н. Не бих искала да подвежда асоциацията със Санде Клинчарски. Спомням си за него, защото представлява част от следвоенната, макар и нехудожествена интелигенция, която все пак между две кафета може да прочете ескиз от Стаматов в популярния подлистник.

Към творческата интелигенция писателят не проявява никаква снизходителност, никаква толерантност, въпреки че принадлежи на средата ѝ. Точно при разкриване на същността ѝ проличават високите нравствени критерии и изисквания на Стаматов. Всъщност творецът според него не се отличава много от типа на Санде Клинчарски. Подобно на доктора по правото бъдещият художник или писател може да живее на една улица с Плеханов и да не знае това,

да не прочете за смъртта на Зола, да не посети представлението на Сара Бернар, а завърнал се в България, неговото прибиване в Европа да се изрази в чуждопоклонство, в случайно и повърхностно адаптиране на имена от чуждата култура, в отрицание на своето, българското. Славин от разказа „Малков и Славин“ е описал българката пред френската си любовница — „във виенска капела, чепици с високи токове и дебели шарени чорапи, увиснали над чепиците“. . . В компанията на Арданов от разказа „Арданов“ откровено се коментира предпочитанието към земни, материални блага пред духовните. Дачев създава „скулптури от месо“ след женитба по любов, Рогев се готви за сватба и за труд в чифлика. На Арданов предлагат да нарисува картина за конкурса — каква да е, но тематично утилитарна, според конюнктурата — „Балканско кътче“, „Селска задущница“. . . , нещо от „време оно“, когато „сме били сърбите. . . , нещо минала военна слава“. Не всички образи на творци у Стаматов обаче са еднакви. У Славин и Арданов по различен начин писателят е вложил това сложно, критично отношение към живота и изкуството, което гнети твореца, създава у него чувство за малоценност и желание да разчупи собствената си черупка. „По дяволите всичко! . . . Там! . . . И там има мизерия, но сред тъпна таланти, между храмове и музеи, до сенки на велики имена.

Борба не само за хляб. . .

Най-добре да си счупиш главата там от отчаяние. . . , отколкото, самодоволен, да живееш тук. . . „Не е ли това авторова позиция. . . Но за разлика от Арданов той остава докрай верен на своята мащеха — майка България, докрай на поста на едно гражданско служене, приемано или не — без значение. Докрай такъв, какъвто е един честен идеалист в прагматична байганьовска среда.

Спирам се на типа не в неговото разнообразие, а като тенденция в повествованието на Стаматов. В този смисъл съм в дълг на едно обзорно сравнение с Алеко Константинов. В българската литература той създаде феномена и еманацията на типологичното, създаде невероятния образ на Бай Ганьо — синтез и обобщение на тоталните тенденции на времето. Писател на града, Алеко съчетава у своя герой урбанистичните процеси на 90-те години, пренасянето на селото в града, така че „балканският гений“ е колкото градски, толкова и селски. Негов дом е цяла България, неговият език е особена сплав от градски жаргон, селско просторечие, турцизми, европеизми, вулгаризми. . . и в този смисъл мащабният, вездесъщият Бай Ганьо е несравним като процес и реализация на типа с процеса на типологизираното у Стаматов. Може би защото Стаматовият Бай Ганьо е „продължение“ на Алековия във времето и в сюжетните ситуации. Те са в съотношение на баща и син, на две поколения, където второто наследява проспериращата инерция, социалната безцеремонност, откровения цинизъм, но ги адаптира по свой личностен начин, в своя много личностна среда и обстоятелства. Интересно е, че Алековият Бай Ганьо започва и си остава до края „нашественик“. В Европа и в България, в дома на Иречек или в банята, на изложението в Прага или на вечеря, навсякъде той действа и се проявява от позициите на нашественик, навсякъде той внася и налага своето могъщо присъствие на чужди нему ситуации и контакти. Друг е Стаматовият герой. Той е създал своята атмосфера — в своя дом, на своята вила, в своя град — навсякъде в своето. При него идват, на него гостуват — чужденците са другите — Никудов („Никудов“), Линовски („Два таланта“), Нарзанов („Нарзанови“) и др. Още по-интересно е, че носещият се като вихрушка из Европа Бай Ганьо е определено национален, а Стаматовите персонажи един след друг губят националните си черти, стават все по-космополитни, все по-„безгранични“, макар и в свой дом, в свой град. У Стаматов национално-социалният тип се превръща в универсално-психологически. Например „Касинов“ (1899), „Идиллия“ (1899), „Два таланта“ (1910), „Нарзанови“ (1927), „С автомобил“ (1928), „Страш-

ният съд“ (1934), разгледани по хронологията на тяхното създаване, са показателни за метаморфозата на типа.

Процесът на преживяване е винаги универсален. Чувствата любов, омраза, угризения и т. н. могат да се поберат в национална черупка, могат да се индивидуализират в поведение и в сюжет, но в същността си се отнасят еднакво и за българина, и за ескимоса. Това е обективната основа на универсализацията, която постига Стаматов. Например „Венски“. Препрочитайки разказа, ние безспорно ще се съгласим с оценката³ на Симеон Радев, че героят съвсем не е български. И едва ли в България към 1901 г., а и по-рано, а и по-късно може да съществува човек с „тънко, остро, болезнено чувство на оная специална чест на картоиграч“⁴. И в този смисъл Венски е „извънреден“, недействителен, нереален, но съвсем реални и напълно мотивирани са чувствата, мислите, съображенията му на човек, решил да сложи край на живота си. Особено психологическо проникновение проявява Стаматов в моментите на отчуждение между Венски и жена му Елена, и двамата обхванати от гняв: единият — защото оспорват правото му да избере смъртта вместо живота, другият — защото е пренебрегнат дългът към него. Но Стаматов отива още по-далеч — той открива мислите, които човек може да произнесе само насаме със себе си, които разкриват бездната на човешкото аз и ужаса на човешката зависимост: „Той взе да усеща, че и самоубийството му не ще бъде резултат на неговата воля, че и тука той се подчинява на тях. . . и в същото време не чувствуваше в себе си кураж да им хвърли ръкавицата. . . Защо не може човек да живее вън от обществото.“ Ето доказателството, че Стаматовият психологизъм не е лишен от социално-обществена постановка. Разбира се, тук не става въпрос за пряка социална мотивация: бедност — богатство, категорично силен — категорично слаб във времето си. Но в случая какво създава психиката на самоубиеца, кое определя вътрешните мотиви на самоубийството? Десетките други зависимости, които водят до обществото, до средата, до оценките на това общество, до невъзможността на личността да се съобразява само и единствено с волята и пожизнените си принципи. Във връзка със социалната сфера се откроява и един друг въпрос. Венски се самоубива, но кой е той? Интелигент — т. е. принадлежащ на тази обществена прослойка, за която са възможни сложните противоречия на духа, болезнените представи за чест и достойнство. Вярно е, че в по-късните произведения на Стаматов психологическата определеност на типа отвежда все повече и все по-задълбочено към природните дадености на личността, особено когато даденостите са свързани със сексуалното начало.

През 20-те и 30-те години прозата на Стаматов е под силното влияние на фройдизма — що се отнася до генезиса на психо-биологическите процеси, и на експресионизма — що се отнася до поетиката. Психологизацията на типа не е в противоречие с критикореалистичното звучене в творчеството на писателя. До последния си разказ той остава критически реалист, но още в първите му произведения се очертават тези тенденции, които ще го направят предшественик на психологическия реализъм у Йордан Йовков например. Няма място за сравнение между Йовков и Стаматов нито в сферата на тематиката, проблематиката и на авторовата позиция, нито в сферата на поетиката. Богатото пластично, романтизирано изображение на природа и герой у Йовков е единствено в българската литература. Но точно като че ли творчеството на Стаматов трасира пътя, по който ще отгърми пеещата каруца на Сали Яшар към бялата светлина на месечината, към силуетите на Бакаджиците, към гарвановата тъмнина на гората.

³ С. Радев. Цит. пр.

⁴ Пак там.

Но психологизмът и новата естетика в творчеството на Стаматов не са проява само на изключителна пророческа интуиция. Те са обусловени от времето и се формират във времето. Пацифистичният хуманизъм на Киранов от едноименния разказ, излязъл в 1910 г., т. е. преди войните, има предходници в европейската, а в известен смисъл и в българската литература („В окопа“, „4-ата годишнина на Сливница“ и др.). Това, което у Вазов е трагичен човешки случай на фронта, силен сам по себе си, поднесен без коментар („В окопа“), у Стаматов се превръща в драма на съвестта, в личностно донкихотовско отрицание на войната. Без да стига до отрицание на причините за войната, Стаматовият герой се извисява до отрицание на резултатите — фалшива патетика на убийци победители. Представяйки си двата гроба — на Сава и Милица — и хилядите разбити живота, Киранов захвърля ордени си и е обявен за луд. Пет години по-късно Йовковият Люцкан ще загине на бойното поле, а мъртвата му ръка ще продължава да сочи цветето — красотата на живота. Дискретното поетично опровержение на войната, която разрушава хармонията, ще бъде един нравствено-естетически отклик, последен акорд на бурята от гняв и терзания, създадена от Г. П. Стаматов. Двамата писатели сътрудничат в едни и същи списания, не може да не са се чели взаимно, не може да не са имали еднакви мисли, еднакви гледища, не може да не са си оказали влияние един на друг, независимо как е усвоено и как — реализирано това влияние. Симеон Радев е първият, който обръща внимание на дарбата на Стаматов за психологически анализ.

В живота на Стаматов има периоди⁸, в които той нищо не пише, нищо не публикува. Причините са комплексни — семейна драма, потрес от войната и т. н. Но между тях — една невидима, неподдаваща се на конкретизация, може би е естетическата интуиция на писателя. Творчеството на Г. П. Стаматов дава основание да направим изводи за авангардизма му в много отношения — тенденция към психологизъм, към експресионизъм; предсказването, макар неясно, на промени, които ще настъпят в обществения живот и т. н. Сигурно сериозно основание за нетворчество е и усещането, съзнавано или не, че динамиката на новото време, богатата събитийност на века, ускореното развитие във всички посоки не може да се изрази със стара поетика. В един момент критическият реализъм се оказва безсилен пред напора от силни и страшни впечатления от войните, от тътена на Октомврийската революция с всичките ѝ обществени реминисценции, от всичко, което търси нов израз, нови образи, нова структура както в поезията, така и в белетристиката. Да прибавим към това и личностната склонност на автора към модерно възприемане и отразяване на действителността. Още с първите си разкази той се „вмества“ в българската литература със своя словесна и образна динамика, с кратък, но силен израз, без склонност към описателство на процеси, събития, преживявания. Всички тези тенденции изведнъж и силно се проявяват в творчеството му от 1919 г. до края на живота му. „Малката Нана“ (1919) не може да бъде наречен експресионистичен разказ. Съдържанието му е пределно реалистично. Но в творбата вече се чувства категоричното желание на Стаматов да скъсява езиковия израз, да обособява мисълта в абзац.

Всъщност въпросът за експресионизма в творчеството на писателя е много сложен. Експресионистичното „виждане“ и художествената му адаптация са разнообразни, многопластови. В различните разкази и особено в есетата се проявяват от различен ъгъл. В известен смисъл бихме могли да говорим за развитие на експресивния израз, но това развитие не е равно, не е последователно. На моменти Стаматов с една фраза или с един фрагмент опровергава пред-

⁸ Г. Стаматов. Съчинения в два тома. Бележки. Т. I. С., 1961, 513—525.

ставата ни за пълнота и цялостност на процеса. Още повече, че дори в крайните си формално-експресионистични изяви творецът остава в основното, в същностното реалист, не разчита само на асоциацията, умишлено приземява символа. Реалистичният замисъл у Стаматов остава винаги много силен, а предпазена експресия като че ли се отнася само до външната, формалната страна на произведението. Налага се изводът, че експресионизмът у Стаматов е умозрачителен, преднамерен — търсене на писателя да изкаже по-точно, по-силно, по-директно и внушаващо дадена идея. Например природното начало у човека. Природата даденост — пожизнен аргумент в поведението на персонажите, у Стаматов води до резултативност, до изводност. Психологическият процес, поредицата от малки и големи събития, които биха могли да станат, са спестени, съкратени, прескочени. Акцентът е на крайния резултат. Това не опровергава логиката в творбите на Стаматов, но логическите връзки в съзнанието на читателя се осъществяват по пътя на предизвиканите асоциации.

Сюжетите на разказите, условно казано, са безсюжетни, но при повърхностен прочит. Събитието съществува, и то не какво да е, а „съдбоносен ден“. „Като автор той (Стаматов — б. м. — Р. Й.) се интересува повече от произшествията в човешкия живот“⁶. „Звездният миг“, паметният ден „е вече станал или се очаква от героите“. Например: „Дело № 15“ — случаят, който води до съдбовния процес за изнасилване, вече е станал. „Съпрузи“ — изневяратата на съпругата е в рамките на сюжетното развитие, тя е в сюжетната „пауза“ — командировката на съпруга. В „Херкулес и Психея“, както и в „Пигмей“, както и в „Nemo“ събития има, но те стават някак по воля „свише“. Те са програмирани, те са заложени в поведението на героите. Те просто не биха могли да не се случат. И не събитието, а авторовото отношение към същността на това събитие мотивира експресията и реализма в разказите на Стаматов. В този смисъл творчеството на писателя е извънредно разнообразно.

В някои от категорично реалистичните разкази случаят е сюжетен център и сюжетен определител. Митя Абаров се завръща от плен, всичко, което става в „Малкият Содом“, зависи от това завръщане. Но реалистичен разказ е и „Нарзанови“. Там събитият център няма. Сюжетната „резултативност“ е мотивирана от присъствието на персонажен център. Нарзанов диктува валутните афери, дава банкети по случай приключване на съдебно дело и т. н. Той е в центъра на изобразението. Интересът на писателя е насочен към типа.

Реалистичен или експресионистичен разказ е „Санде Клинчарски“ (1922)? Напълно реалистичен. Санде е новият герой на времето след войните. Отделните етапи в живота му се определят от възрастта и от менталитета му, както и от менталитета на баща му — стария Клинчар. Разказът представлява служебната и социалната биография на определена категория. Но творбата не е събитийна. Не можем да възприемем като случай и особено като определящ случай обедня сжън на Санде, с който започва произведението, нито неясните му предчувствия за банкрут, които го съпровождат в следобедната му разходка след сжън. Една подробност — в началото на разказа е уточнена възрастта на героя — четиридесет и две годишен. Всичко, което се е случило в живота му (за „голям“ ден не може да се говори): заминаването му за странство, посещението на лекции, връзката с хазайката чужденка, е отбелязано в потока на преживяното, без да се превръща в център, без намек, че е променило програмирания от бога и от средата си персонаж. Съвсем в реалистичен план авторът внушава мисълта за непоклатимото спокойствие на типа — негова битова и светогледна позиция. В това внушение е и целта на Стаматов — Санде е такъв, какъвто е, не може да бъде друг — консервативен, ограничен, прост, без всякакви духовни интереси.

⁶ С. Султанов. Своеобразието на сатирика. — В: Четирима белетристи. С., 1960, с. 50.

Голямо събитие на Санде не му е необходимо, а и на Стаматов не е необходимо, за да може да обрисова по-силно и по-точно героя си. Целта на автора определя експресивното отношение към доминантния случай и ако можем да говорим за експресия, тя е точно в това умишлено игнориране на случая като център и като характеристика, начин да се подчертае, че Санде преминава през живота като непретенциозен консуматор — все едно „доктор по правото“ или не. Разказът приключва със събуждане на предчувствие за вълчи апетит, но това, което ще последва за героя и за категорията, писателят оставя на фантазията и на опита на читателя.

В творбата се натъкваме на друга експресивна особеност, която характеризира типа — неописаното действие или по-точно липсата на действие. Героят не се развива. На четиридесет и две години той е такъв, какъвто е бил на осемнадесет — като морална стойност. Той просто се придвижва от година в година, от етап в етап. Усещане за това придвижване авторът създава точно с тази неразгърнатост на сюжета (повтарям — случаите в живота на героя са само назовани). Формалната експресивност в разказа също акцентира типа. Скъсената фраза, фрагментирано поднесената мисъл още един път подчертават затворения, обществено-граждански изолиран свят на Санде, липсата на конфликти, на интимна сфера, на любов и омраза. Санде живее така, че сякаш съвсем не живее, сякаш съвсем го няма.

Визуалната фрагментарност отвежда и към гледната точка на героя. Той е двупосочно затворен, читателят не е в състояние да проникне в неговия свят, а и Санде не пуска никого там. Чрез фрагмента Стаматов противопоставя битийния темпоритъм на Санде на другия — вън от неговия живот. Абзацът характеризира квадратната разчертаност на постепенно, но категорично затварящо се пространство, което също внушава усещане за статичност. Лаконичната картина е постигната най-вече с експресивен, метафоричен детайл — обемен, многозначен, будещ асоциации. „Земята е двам д и ш а“⁷, „мушичките беззвучно сноват...“, „слънцето „дреме“.

„Махалата — измряла.“

„Висока къща, турски стил, се губи между голям орех и джанки.“ И чак тогава: „В една от стайте... спи младиият Санде Клинчарски.“ Стесняването на пространството (махалата се намира на земята, къщата се намира в махалата, стаята — в къщата) създава впечатление за желанието на героя да се скрие колкото може по-добре. Сякаш Санде заключва врата след врата, за да остане сам на спокойствие. Спокойствие — щастие, стабилно, неразрушимо. Но идва неприятният миг на събуждането. Обратният път — от стаята, към двора, към улицата, определя възможностите на Санде за изява. Неговият таван — до улицата. Стаматов предизвиква оценката на читателя точно с този обратен път, с постепенното разширяване на пространството, което не извежда до планина, до връх, до простор, до небе, а просто до улицата. И то как — метафорите детайли отстъпват пред състояния, характеризиращи еднообразен, повтарящ се бит — бащата се разхожда в двора с броеницата в ръка — това той прави всеки ден по едно и също време. До пътната врата майката тайнствено разговаря с комшийка... „Но ето, съвсем неочаквано по камъните на затънтата улица (обърнете внимание — затънтата — б. м. — Р. Й.) прогърмя като голям тенеке файтон.“

„Санде се стресна.“ Дори излизането на улицата за Санде представлява усилие — той „се стресна“. „Герзанията“ на героя започват с промяната на пространството. В стаята той не се терзае. Мъките му започват на улицата, защото там вече не е сам. Дори разминаването с другите му внушава опасения,

⁷ Тук и докрая разр. е моя — Р. Й.

събужда у него размисли, свързани с неблагоприятни моменти в живота на семейството — бащата е продал лозето и т. н. Мислите на Санде, изобщо на личието на мисъл, и то не в обичайната му обстановка, очертават още един път нарушения стереотип, противопоставят темпоритъма „вън“ на темпоритъма „вътре“. Но образът на Санде се разгръща не само чрез пространствената опозиция „вън—вътре“. Тоталната ирония в разказа се излъчва и от умишлената „неточност“, умишлената безличност на думите, характеризиращи служебната дейност на героя. Санде „ходеше в съда, пише и присъди и решения“. Героят не издава присъди — той ги пише. Или гражданското му поведение: „Санде обичаше България и не искаше да мре.“ Съюзът „и“ свързва две коренно противоположни състояния на духа, на пръв поглед нямащи нищо общо — не искаш да умреш и обичаш родината. Точно това „и“ създава ироничната дистанция от едно друго „и“, свързващо с логическа последователност други две аналогични по звучене фрази — „обичаше България и беше готов да умре за нея“. Иронията отстои от патоса с една отрицателна частица — блястяха постижение на експресивната сатира.

Съчетанието на взаимно отрицаващи се оценки за героя почти винаги създава многопластова сатиричност. Например: „Любовта на Санде беше чиста, възвишена, безкористна — не му струваше ни стотинка.“ В генетичната памет на читателя отеква парадокс — чиста любов, измерена в монети, и внушава представата за потребителската същност на Санде, зачената в ранната му младост. Но парадоксът носи и друга информация. Обикнал спестовността, в живота си Санде не забелязва нищо друго, не се интересува от нищо друго. В рамките на цитирания абзац двете синтактични цялости, които са два полюса като смисъл и светогледна позиция, алюзируют протичането на време — събития, срещи, разлъки, отминати незабелязано от героя. Умението да създава парадокс, асоциация, алюзия е още един белег на експресивната сатира у Стаматов.

Спирам се по-подробно на разказа „Санде Клиначарски“, защото откривам там две тенденции в творчеството на Стаматов — реалистичната и експресионистичната. Нещо повече — съчетанието между сатиричното и експресивното, постигнато с пределно чувство за художествена мярка, от една страна, доказва нравствено-естетическите становища на автора, от друга — характеризира движението на творческата мисъл. У Стаматов тя е един винаги съзнателно укротяван, приземяван полет към звездите. Като че ли този творец е изпитвал неудобство от тези звезди — така далечни, така нереални, така миражни, и с усилие е оставал на земята, която винаги е кална. . .

През 30-те години произведенията на Стаматов — повече есета, ескизи, наброски — стават все по-експресионистични. Определящо в изявата на персонажите е природното начало, биологическата даденост. Духът — еманация на природното, се реализира и утвърждава в програма свише. Новият творчески етап илюстрира и нов етап в авторовото съзнание. Писателят е станал още по-самотен, затворил се е в себе си, избягал е от света. До този момент перото му разкрива язвите на света. Предчувствайки настъпването на неизбежното и страшното, писателят търси спасение в експресията и колкото и да звучи парадоксално, природното, непроменимото у човека му вдъхва надежда за непроменимост на битието към по-лошо. Може би това мотивира крайния естетизъм на образите, нереалната изтънченост и евфемерност на персонажите. Типът у Стаматов става все повече психологически, възплицение на категорията, на пол; все по-откъснат от социалната сфера, от условията, от формиращите компоненти в живота. Склонност към нормативна експресивност се вижда и в картината, във външния облик на произведениято, напомнящо стихове в проза със свой ритъм, със своя мелодия.

Процесът от реалистичност към експресивност у Стаматов е показателен във връзка с новите естетически тенденции — търсене на нови форми изобщо в изкуството. Затова експресивните му творби заслужават внимание и коментар. Тук му е мястото да кажем, че реалистичните разкази на автора са по-съвършени, те са тези, които ще останат в българската литература. Когато четем експресията на Стаматов, оставаме с впечатление, че са създадени по модел, по схема. Писателят се ръководи от рационалното, умозрителното, и то не само в сферата на идеите, а и в сферата на поетиката. Всяка фраза е обмислена, умишлено съкратена, всяка дума е търсена, търсена е и външната форма — фрагментарното разчертаване. Предварително са обмислени и асоциациите, които трябва да събуди дадено произведение. Знаем, че най-експресивното в експресията (ако може така да се каже), е фразата, бъдеща асоциация.

При цялата изкуственост на постройката не можем да отречем богатството на замисъла, на проблемите, на идейното движение в този тип произведения на Стаматов. Например първият прочит на „Херкулес и Психея“ („Прашинки“ — 1934) предизвиква два асоциативни потока — в митологичен и психологически план. Концепцията си за природата на мъжа и жената авторът адаптира в осъвременения мит за Адам и Ева. Бог създава мъжа и жената от кал и им вдъхва душа. Художникът създава мъжа и жената с бои и на платно и им вдъхва душа — нарича ги Херкулес и Психея. За разлика от библейския бог, който е само творец, художникът е творец и изкусител едновременно — носи божие и дяволското. Същността на твореца по този разказ на Стаматов е по-близо до Гьотевия Мефистофел, отколкото до Библията, защото творението е познание, а познанието изкушава. Вкусила от познанието в ателието на художника, съвременната Ева — Психея, тръгва след прототипа на Херкулес, и Херкулес се превръща в един вечен Адам — „просяк“, бито домашно куче, пълзящо до краката на господаря“. Бог изпъжда от рая Адам и Ева, от ателието на художника те си отиват сами. По всяка вероятност бог е бил толкова щастлив, колкото и художникът, останал сам с произведението си. Все пак произведенията остават, те са вечни, така както са вечни Адам и Ева. И библейската легенда, и интерпретацията на Стаматов носят темата за отчуждението на твореца от творението.

Втората асоциация, трудно отделима от първата, коментира същността на творческия процес. Първи фрагмент: художникът наблюдава, избира модел — един хамалин от улицата, и го рисува. След приключения творчески акт сетивата се отпускат. Лавров се сеща, че е човек, започва да ревнува произведението си. Херкулес се превръща в опонент и съперник: съперник — по отношение на жените, опонент — по отношение на смисъла на живота. В един драстичен план с привкус на еротика Стаматов показва първата тръпка на отчуждението, неизбежната болка у създателя, когато трябва да отдели създаването от себе си. Втори фрагмент: неудовлетвореността на художника. Той наблюдава, мисли, търси. Творчеството — неукротимо духовно движение, надделява над човешкото у човека. Трети фрагмент: търсенето на Лавров го изправя пред нов модел. Ефирното прелестно създание се съгласява да бъде рисувано. Съвсем естествено чувството за неудовлетвореност у художника, след като е нарисувал един Херкулес, отвежда към една Психея. Силата се нуждае от красота, красотата одухотворява силата, вдъхва ѝ движение, пластика. Четвърти фрагмент: наново художникът надделява над човека. Лавров рисува Психея. Психея е обидена. Ролята на модел не я удовлетворява. Тя също се стреми — към творчество в любовта. Стремежът към любов, „насилието“ за любов авторът акцентира с два въпроса — също средство за експресия: „Кой е моделът? Кой — художникът?“ Процесът на създаването на новата картина напомня схватка. Побеждава художникът. След това идва времето на човешкото, на отмората — „шапчицата се търколи на килима“. Пети фрагмент: и отново творчески полет.

Двете картини трябва да оживеят в едно цяло. Художникът показва на живия модел първата картина — среща на тленното с нетленното. Впечатлението е неописуемо: „Каква фантазия. . . . Може ли да има такъв мъж?“ — още един момент на дистанциране на художника от творбата — чрез впечатлението на друг, на публиката. Шести фрагмент: „Лавров почва новата картина.“ Гони върха. Наново борба между художника и човека. „Картината напредваше.“ Седми фрагмент: върхът е постигнат. Най-сетне е дошло време за човешкото у художника, за голямата отмора, за голямото разтоварване — необходима спирка по пътя. Но за твореца няма спокойствие. Върхът създава пропаст, пропаст отделя твореца, стигнал до съвършенство в произведението, от тълпата. Те си отиват, той остава сам. Осми фрагмент: „Човекът умря, остана творецът“ — тленен и безсмъртен, съзерцаващ творбата си като чужда — последната степен на самоотчуждението. Наблюдава я като чужда. Заклучително впечатление: „На устните спря небрежна иронична усмивка.“ Усмивката на победител. Вечната жена се усмихва иронично над всичко — над силата, над творението, над твореца. Човекът е отчаяно тъжен, творецът — мъдро носталгичен.

В осемте фрагмента на „Херкулес и Психея“ откриваме спираловидни повторения на мотиви: мотива за стимула за творчество и творчески полет; мотива за борбата между мъжкото и творческото начало; мотива за дистанцирането на твореца от творбата. Винаги надделява художникът и дистанцията става все по-голяма, все по-непреодолима. В този смисъл всеки фрагмент представлява психологически цикъл, представлява момент от творческото аз, а степенуването на тези моменти в грацията внушава по експресивен път авторската позиция за същността на твореца. Той е такъв, какъвто е, той не може да бъде друг, той не би бил творец, ако би бил друг. Творчеството му го обрича на неземно, свръхчовешко щастие и на самота, а самотата му го прави мъдрец. Съвсем дискретно произведението налага изводи във връзка с още един мотив. Темата за твореца е успоредизирана с темата за мъжа и жената. Мъжът и жената се търсят, откриват се, съединяват се, осъществяват се като едно цяло, създават живот и наново се разделят, и наново се търсят, и наново създават живот — още една цикличност в безкрайността на времето. В случая те се срещат в ателието на художника, дават живот на едно произведение, на една картина и си отиват. Единствено художникът, творецът може да ги погледне отстрани, да оцени и пресътвори тяхното единение, единствено той може да понесе страшната тежест на това тайнство, да се откъсне от него, да го отразява, да страда, но да остава човек чрез него, непрекъснато преодолявайки човешкото у себе си.

В малка България, където от края на миналия век до 20-те години съжителствуват критическият реализъм и народническата школа, индивидуализмът със символизма, българските писатели имат злата съдба на самотници. Представлявайки някакво литературно движение (нямам предвид реализма), най-често те са без предшественици и последователи, или следовническото се проявява твърде късно. И в тази закъснялост съзираме не толкова влиянието на метода, колкото търсенето на субективното аз, откликващо на обективната действителност, на десетките български малки и големи исторически преходи. Така става и със Стаматов. Наистина склонността му към експресия се проявява много преди да се появи експресионизмът у нас, задълбочава се около 1923 г. („Марсилезата“ — 1923) и достига върха си през 30-те години, когато авторът пише „Прашинки“. Едва ли можем да наречем Стаматов последовател на Гео Милев през 30-те години. Интересно е обаче, че някои негови творби откликват напълно на Гео-Милевите теоретически представи за експресионизма. В статията си „Фрагментът“ Гео Милев пише: „Съвременната Психея възприема всичко

в света като субективна алюзия — асоциация; синтез; фрагмент“⁸. Така отбелязаните етапи в творческия процес — от алюзията към асоциацията и синтеза, превърнат във фрагмент от вътрешното развитие на мисълта (алюзия, асоциация, синтез) към външното, пресътвореното (фрагмент), можем да открием в „Херкулес и Психея“, „Пигмей“, „Марсилезата“ и др. В цитирания случай „Херкулес и Психея“ представлява фрагмент от описаните асоциации, синтезирани в идейния замисъл на произведението. Алюзията — началото, всъщност хрумването, стимулт, е митът за Адам и Ева — от една страна, и психиката на твореца — от друга. Крайната точка — резултатът — е вече упоменатият фрагмент, т. е. пресътвореното на книга. Понятието фрагмент е многозначно, то е цялото, но то е и част от цялото — думите, фразите, изразяващи пълнотата на една експресивна мисъл. Например заглавието „Херкулес и Психея“, например фразата „Мярна се и Вехтият завет. . . Голиат. . . не онзи — победител. . . Урус. . . пред него — не бик — съвременният Дракон — под краката — онеправданото човечество. . . Самсон, хвъргащ земното кълбо в пространството.“

Движението в творческия процес на Стаматов от реализъм към експресионизъм не опровергава всъщност успоредизирането на тези две линии. По всяко време писателят създава произведения и от двата типа и произведенията му винаги са свързани с прекия или опосредствувания интерес към обществените явления — не само към фактите, а и към атмосферата, към житейския темпоритъм. Някъде след 1923 г. у Стаматов се ражда интерес към новия герой на епохата, към пролетарското движение. Може би този му интерес се определя от оскъдната информация за събитията в Съветска Русия, белогвардейската емиграция след революцията, деветоюнския преврат, Септемврийското въстание. На изследователите е известно желанието му да напише повест, чийто главен герой да бъде комунист („Сцила и Харибда“ — началото 1926). Повестта остава ненаписана, защото Стаматов през целия си живот отразява негативното. Частица от кривото огледало му пречи да разгърне тази тема. И пак по линия на негативното той успява да види ренегата. В разказа „На котва“ писателят не описва идейния възход на човека — за него той е непознат, затова пък разкрива етапите, през които минава героят по пътя на отстъплението от идеята. Разказът е печатан за първи път след смъртта на Стаматов — през 1948 г. Вероятно е писан между 1925 и 1930 г. Обективното време в творбата не е закодирано, но невъзможността на героя да преодолее страха си, усещането за политическо затягане — арести, обиски, носят атмосферата на фашизирането в Европа и в България.

Посочените тенденции в творчеството на Г. П. Стаматов могат да бъдат открити и изведени от всеки елемент от поетиката на разказа му. Проследяването на творбите за един тип по хронологически ред потвърждава направените обобщения (разбира се, писателят създава произведения не само за тип, но те не са преобладаващи). Разделянето на персонажите по типове е относително и условно поради вариативността на всяка човешка категория. И все пак за ограничаване на тип от тип ни дава основание основното, общото в нравствеността, в светогледната позиция, свързана с поведението на персонажите. Според мен типове са: социално силните, еснафите, военните, творците, несретниците романтици, социално и интелектуално ошетените от живота, жената. Например типът на социално силните от „Касинови“ (1898), „Идилия“ (1899), „Два таланта“ (1910), „Нарзанови“ (1924), „С автомобил“ (1928), „Страшният съд“ (1934). И в началото на творчеството си Стаматов не се стреми да индивидуализира персонажите, да им даде физиономия. Все пак в първите му разкази героите имат име, професия, по традиционен начин е маркиран битът им.

⁸ Г. Милев. Избрани съчинения в два тома. Т. II. С., 1973.

В последните творби по темата остава да действа богатият. Потресът от социалното разделение, потискащото чувство, че злото е непреодолимо, реализмът в мисленето и оценките, а не увлечение по модни естетски принципи определят тенденцията към универсалност на образи и идеи, към схематичност в структурите на Стаматов. Извеждайки агресивната същност на типа чрез съкращаване на обстоятелства, на обяснения, той всъщност налага реалистичната оценка с експресивен изказ.

Аналогични са изводите и от наблюдението върху сюжета и структурирането му (в началото на творчеството му — сравнително обстоятелствен, разгърнат, детайлизиран, докато в края е сведен до назоваване на случай). И по отношение на графичното разчертаване на откъсите в творчеството на Стаматов се забелязва тенденция към „скъсяване“, към „съкращаване“ на частта, на фрагмента.

Тук последните примери са неразгърнати. Проследяването на съотношението реалистично—експресивно в творчеството на Стаматов във връзка с всички компоненти в поетиката на разказа му изисква по-пространно изложение.

АТАНАС ДАЛЧЕВ. ЗАРАЖДАНЕ И ОФОРМЯНЕ НА ЕСТЕТИКО-КРИТИЧЕСКИТЕ МУ ВЪЗГЛЕДИ

СВИЛЕН КАРОЛЕВ

...животът, вечен създател на нови форми и единства...

Атанас Далчев

Новаторските идейно-естетически търсения в поезията на Атанас Далчев са част от започналия — не само у нас — процес на възстановяване правата на обективното, „прозаичното“, „неестетичното“ дори в творчеството на Аполинер, Незвал, Маяковски, Пастернак в периода около Първата световна война. Тези търсения протичат успоредно с литературнокритическата им — несъмнено атакуваща, агресивна — защита в статиите и фрагментите на поета критик. Макар Далчеви „фрагменти“ — както обикновено наричаме лапидарните му размисли — да се появяват за първи път през 1943 г. в сп. „Изкуство и критика“, те са своеобразно продължение, допълнение, доизграждане на твърдо отстояваната естетическа програма от статиите на младия Далчев. Близостта на идеите в статиите от 20-те и 30-те години и фрагментите предполага освен естетическа „праволинейност“ и близост във времето. Още повече, че знаем със сигурност само кога излизат, но не и кога са писани голяма част от фрагментите на поета критик. Редът на излизането им не е сигурна гаранция за времето на създаването им, както свидетелствуват неговите близки¹. През 1929 г. например в „Литературни новини“ Далчев публикува свои наблюдения върху римата, които, обработени, срещаме по-късно във фрагментите му. Естетико-критическите статии и „бележките“ — „наблюдения над поетическия занаят“, както скромно ги нарича сам Далчев, са рядък документ за творческите, естетическите, етическите, гражданските, съкровено българските устои в съзнанието на една от най-ерудитаните и ярки личности в съвременната българска култура, в която горя непрестанно светлината на мисълта. Надявам се, няма да прозвучи като шаблонизиран парадокс, ако кажа, че тя не угасна и когато самия Далчев вече го нямаше. Защото в голямата си част Далчевите наблюдения са поглед в „задния двор“ на общоизвестното и „безусловно“ изясненото. Под критичния му мъдър взор изгрява скритата или невидяната по вина на рутината част от истината. Пламъчето на размисъла, на откритието — начало на нови открития — остава в съзнанието на читателя.

Статиите и фрагментите на Далчев са свидетелство за собствения му, оформян с години усет към закономерностите и стойностите в литературата ни. Рязко изказаните веднъж спорни, направо неприемливи оценки другаде са смекчени, мисълта му открива богатството и на естетически отреченото. Защото

¹ А. т. Далчев. Страници. Послеслов на Мария и Христо Далчеви. С., 1980, с. 253.

стремят към истината за житейските и литературните явления е нейната дълбока и неизменна същност. Навярно затова естетическата система на Атанас Далчев остава отворена, готова да бъде обогатена.

Във времето на младостта, когато излизат статиите „Мъртва поезия“ (1925), „Поезия и действителност“ (1927), „Размишления върху българската лирика след войната“ (1933) и др., естетическото съзнание на Далчев често изпреварва поетическото и тоя своеобразен „дуализъм“ е забелязан от критици като Милена Цанева² и Пенчо Данчев³ например. Другаде — в парижките стихотворения — художникът у Далчев превъзможва увлеченията на естетика у него. Обяснението и в двата случая трябва да търсим в нелекия самостоятелен път, който Атанас Далчев измина от символистическите си стихотворения до своето идейно-естетическо веруване в зрялото си творчество, в центъра на което той постави обикновения грешен човек и вечно новото многообразие на живота. Може би на това обстоятелство се дължи гневният му естетически бунт, „непочтителността“ му към авторитетите по време на младостта и твърдостта в отстояването на естетическите му позиции в по-късни години. До тях Далчев се домогва след противоречия и колебания, след борба със себе си и своите естетически противници. Не е случайно, че още съвсем млад той се впуска в ожесточен спор с редактора на „Златорог“ Владимир Василев и не загубва никога склонността си към полемики. Защищавайки своите естетически принципи, Далчев защитава своята поезия, смисъла на жизненото си дело.

Очевидна е връзката между поезията и статиите и фрагментите на Атанас Далчев. Лириката му, отразила личността на поета, ненаписал нито едно стихотворение „по повод“ — в отрицателния смисъл, — неизстрадано и неузряло само в съзнанието му, не може да бъде откъсната от литературнокритическата му дейност, която утвърждава творческото самосъзнание и възискателност, съкровеността на поетическото чувство и връзката на изкуството с живота, свободата в избора на изразни средства и единството на формата и съдържанието. . .

Мисля, че когато се разглеждат естетико-критическите фрагменти и статиите на Далчев, е нужно да се отговори преди всичко защо са написани те, защо дадена творческа изява е подложена на критика или за нея са изречени хубави думи, защо откриваме почти непроменени съждения, изказвани от друг — Кроче например — в естетико-критическото творчество на една личност, словична със самостоятелната си, дълбока и оригинална мисъл. „Тя има своите предпочитания, но няма никакви ограничения“ — пише за мисълта на Далчев Тодор Абазов в книгата си „Публицистика и критика“ (1974). Искане ми се да перифразирам думите му: макар и да няма ограничения, тя има своите предпочитания. Те са трайни и проекциите им откриваме в критическите изяви на Атанас Далчев. Трябва следователно да бъдат потърсени вътрешните причини за движението на естетико-критическото съзнание на Далчев.

Когато се обръща към критическите изяви на Атанас Далчев, българската критика според мен не отделя достатъчно внимание на една ранна негова рецензия за стихосбирката „Елегии“ от Иван Мирчев. Излязла в органа на литературния кръг „Стрелец“ в „Изток“ през 1926 г., тя е в рязък контраст със статиите и отзивите на Константин Гълъбов — идеолога на кръга — и е най-сериозният естетически пробив на антисимволистическата линия в критическите статии на „стрелците“. Макар че по страниците на вестниците „Изток“ и „Стрелец“ се появяват символистични стихотворения, което е донякъде обяснимо, след като двама от пьстрата дружина на „стрелците“ — Иван Мирчев и

² М. Цанева. Петима поети. С., 1974, 86—87.

³ П. Данчев. Критика и естетика. С., 1970, 50—51.

Иван Хаджихристов — са символисти, никой от критиците не публикува статия в защита на символизма. Нещо повече — за „Елегии“ на Ив. Мирчев излиза неласкавата рецензия на К. Гълъбов („Изток“, бр. 36), в която се отхвърля по принцип „съновидската“ символистична поезия. „Съновидец“ е наречен и самият поет. „Поетът — пише Гълъбов — трябва да бъде верен на действителността. . .“

„И в „Елегии“, както в „Есенна флейта“, Мирчев си остава все същият съновидец. . . — започва рецензията си Атанас Далчев — . . . природата ни е дала очи и ние с тях виждаме нейната действителност. Ала ето, че очите на Мирчев не могат да я видят — те виждат само сънища. И ние сънуваме, когато си затворим очите, но само когато ги затворим, а Мирчев „спи и с отворени очи“. Това е без съмнение дефект: да не виждаш нещата такива, каквито са, каквито ги виждат всички! Това е нещастие. Обаче изкуството произлиза тъкмо от такива дефекти и нещастия, или поне се съпровожда от тях“⁴.

Това е първата рецензия, писана от Атанас Далчев, в която са загатнати някои основни за него естетико-критически принципи. Загатнати, но все още неразвити, неузрели. Рецензията излиза в преходен за критика Атанас Далчев период, период на неизяснени напълно идеино-естетически позиции, намерили отражение и в по-ранната драстично отричаща символизма статия „Мъртва поезия“, в която Никола Фурнаджиев не само е „изправен до стената“ сред символистите, но към неговата поезия критическият огън е особено ожесточен. Преходен е периодът и за поетическото развитие на Далчев. Стихосбирката „Прозорец“ (1926), в която няма да намерят място символистичните стихотворения на поета от сборника „Мост“, не е готова за печат. Стихотворенията „Дъжд“ и „Ручей“ са публикувани в същия 29 брой на в. „Изток“, но „Младост“, „Пролетна нощ“, „Убийство“, „Книгите“ и „Нищият духом“, както и „Лес“ и „Камък“, влезли в „Стихотворения“ (1928), ще се появят тепърва на неговите страници. По това време Далчев чете Бодлер, Зинаида Хипиус и Пастернак, увлича се от критико-естетическите статии на „барда на италианския либерализъм“ Бенедето Кроче. Юношеският му възторг от поезията на Яворов преминава постепенно в критична любов. Последните фронтови стихотворения на Димчо Дебелянов дълбоко го възмущават и му откриват нови насоки за творчески търсения. В съзнанието на двадесет и две годишния младеж живеят стиховете на Пушкин и героите на Достоевски⁵. Излезли са знаменитите преводи на Георги Михайлов, оказали задълго силно въздействие върху литературната интелигенция и четящата публика у нас — дотолкова голямо, че в полемичната статия „Един от фалангата“ („Златорог“, 1925) един от най-трезвомислещите критици в българската литература — Георги Цанев — намира Далчевото стихотворение „Вратите“ за „сляпо подражание“ на „Бюфет“ от Артур Рембо, при това в превод на Г. Михайлов. . . Същевременно в програмата на литературния кръг „Стрелец“ е залегнал призивът за връщане към родната действителност от позициите на критично и съзнателно усвоената европейска и световна култура.

„Поетът трябва да бъде верен на действителността“ — зове Константин Гълъбов. Но на коя „действителност“? На „действителността“, отразена в писаните под въздействието на индивидуализма стихотворения на довчерашните кумири Яворов и Пенчо Славейков, които новият литературен вкус след войните, революцията в Русия и Септемврийското въстание подлага на критична преоценка; „действителността“ в творбите на „забравения“ народен поет Иван Вазов или в творчеството на младите Каралийчев, Багряна и Фурнаджиев,

⁴ Изток, г. I, бр. 29, 2 май 1926, с. 4.

⁵ Според близките на Далчев възхищението му (подчертавано нееднократно в разговорите ми с тях) от великия руски писател датира още от гимназиалните години, когато прочита Достоевски в оригинал.

към което идеолозите на кръга „Стрелец“ имат определени резерви, характеризирайки го като „външно“ и „несериозно отнасяне“ към родната действителност?

В такъв момент излиза рецензията за „Елегии“ на Иван Мирчев. Писана в миг на колебание, на размисъл, тя смекчава образа на категоричния до крайност в идейно-естетическите си отрицания млад поет и критик — съавтор заедно с Димитър Пантелеев на статията „Мъртва поезия“. Във фрагментите и по-късните статии ще открием редица места, където зрелият Далчев се възхищава на Лиливото поетическо майсторство и отдава заслуженото на символистите за голямата им роля в развитието и обогатяването на българското стихотворно творчество — своеобразни отгласи на идейно-естетическото „трепване“ в рецензията за „Елегии“ на символиста Ив. Мирчев.

„Нещастие“ е, когато очите на твореца не могат да виждат света и „нештата такива, каквито са, каквито ги виждат всички“ — твърди в рецензията си Далчев и намира стихотворението „Воденичар“ (по-точно първите три куплета) писано в „щастливи минути“, когато поетът „проглежда, надига се и хвърля поглед върху действителността“, преди отново да го обори сънят. Характерни за Мирчев обаче според автора на рецензията са други стихотворения. „Катадневната действителност — пише Далчев — там е изчезнала. Настъпила е една друга действителност, . . . предметите добиват неочаквани свойства, но които все пак са техни; единството е разбито на странно разнообразие.“

Светът в тези стихотворения е преобразен, но не е измислен, веществените връзки са пропуснали въображаемото, без да са се размили в него. Действителността е запазила своята неоспоримост в причудливите поетически преображения. „Посредственият художник — сякаш като ехо на изказаните мисли в рецензията за „Елегии“ звучи един от фрагментите на Далчев — предава поточно действителността, отколкото даровития — тъкмо защото му липсва въображение.“ Че на Далчев е близък маниерът на изображение в „Елегии“, се вижда от собствените му ранни (а и по-късни) стихотворения. Вратите в едноименното стихотворение на Далчев ви „сторват път и сякаш казват: — Минете, моля господине“; в звъна на големия стенен часовник в болничната стая сякаш стъпва с тежки стъпки смъртта („Болница“); зимният студ е оставил дъха си върху стъклото на прозореца, хвърлил е своя бял плащ на двора, замахнал е и е забол десет ледени ножа под стряхата „и един в сърцето на татка“ („Зимният студ“); вълшебната „бяла гора от сребро“, в която братчето и сестричето търсят огнената птица, е нарисувана върху прозореца от въображението на детето („Прозорец“); във влюбения поглед на хамалина реалността се е сляла с мечтата: „и всеки гвоздей от обувката му би грял в нощта като звезда. . .“ („Любов“); „стрехи и балкони падат“ в причудливо раздвижения свят от „Огледало“. . . Преобразяването и поетическото досътворяване на действителността, в които важна и голяма роля играе въображението, е основен и обикнат естетически принцип за Атанас Далчев, на който той остава верен и в стиховете си. Авторът на рецензията естествено не може да не оцени прилагането му, макар и от символист като Мирчев, без това да забули погледа му за „дефектите“, „странностите“ и „недостатъците“ в символистическата поезия на Мирчев. На тях и на „нешастие“ на Ив. Мирчев, смекчено с изразената увереност, че поезията имала нужда от „такова нещастие“, критикът се спира твърде общо и оставя въпроса неизяснен — за разлика от статията „Мъртва поезия“, където „младите литературни нехранимайковци“ — според израза на Далчев — подробно разглеждат положеното на операционната маса тяло на символистическата поезия, не откриват живот в него и го обявяват, малко прибързано, за мъртво. В българската символистическа поезия Далчев и Пантелеев не намират „някакъв основен мотив или художествена идея, или искреност, въобще съдържа-

ние⁶, не чувствуват „дълбоко преживяване, единственото условие за всяка истинска поезия“⁷, не откриват „някаква мисъл“, както и „простота и предметност“. В нея те виждат само полировка на стиха, еднообразие, търсена музикалност, съзнателно обедняване на речника и делене на думите на „поетични“ и „непоетични“, механизизиране на стиха и лишаване ритъма в стихотворението от живот — изобщо само една „куха“ форма: „Зад формата не стои нищо — пишат те, — формата е куха; ударете я с пръст и тя ще „зазвъни“.

Нима Далчев не открива всичко това в стихотворенията на Ив. Мирчев или пък го премълчава само защото, както твърди Владимир Василев в статията си „Хулиганството в литературата ни“, и двамата са членове на един и същ литературен кръг⁸? Подобно обвинение, мисля, мигом отпада, защото с цялостната си литературна дейност Атанас Далчев доказва, че отстояването на определени идейно-естетически разбирания за него е нравствен принцип — дори когато тези му разбирания не са избистрени и оплодени от зрелостта и опита. Тогава? Авторът на рецензията за „Елегии“ ни е дал непреки доказателства за своите възражения към поезията на Ив. Мирчев. В стихотворението „Воденичар“, родено в „щастливите минути“, когато погледът на поета е обгърнал света, „нещата“ в зримите им измерения, такива, „каквито ги виждат всички“, според Далчев „има реалност, почва, живот и едно изненадващо драматическо напрежение“ — към които Ат. Далчев сам съзнателно се стреми и издига в принципи на поетическите си търсения. Но... именно поради наличието им във „Воденичар“ стихотворението, макар и хубаво по думите на Далчев, е нехарактерно за Ив. Мирчев. Мисля, че това е най-важният момент в рецензията, защото той открехва вратата към сърцевината на проблема и бележи идейно-естетическото съзряване на критика поет. Резервите, които стремящият се съзнателно към предметност и класическа простота Атанас Далчев има спрямо символистическата поезия на Мирчев, не замъгляват зора му за силата на поетическите внушения в стихотворенията от „Елегии“ и тук за първи път критикът Далчев се домогва до същността на едно творческо своеобразие — у символиста Иван Мирчев. Друг един стремеж — към разгадаване сърцевината на явленията — бележи също отсега нататък критическите му изяви. Той никога вече няма да допусне нелепата грейшка от „Мъртва поезия“, където авторът на „Пролетен вятър“ бе поставен в компанията на символистите, и в този смисъл — като доказателство за идейно-естетическото съзряване на Далчев и преодоляване на грешките от ранната младост — статията „Размишления върху българската лирика след войната“ ни дава най-яркото потвърждение. Естетическото противопоставяне на Фурнаджиев има друга, осъзната от Далчев основа, нямаща нищо общо със символизма, на която ще се спра по-късно.

„Сънят е природата на поета Мирчев, сънят е неговият свят“ — изтъква Далчев. Той разглежда особеностите на тази „поетическа същност“ на Иван Мирчев и в края на рецензията си заключава от позициите на новопридобитата си критическа обективност: „Може човек да не обича неговата поезия, но не може и не трябва да я отрича.“ Това е нещо съвършено ново за страстния отрицател на българската символизъм. Само веднъж още — в статията „Поезия и действителност“ — ще изрече той идейно-естетическата си присъда: „Символизъмът е мъртва поезия“⁹ и десетилетия след това, без да отстъпва от своите убеждения, че символизъмът е трябвало да бъде преодолян, открива неговите достойнства като направление в българската поезия и в отделни творби на Яворов, Лилиев, Дебелянов, Траянов...

⁶ Развигор, г. V, бр. 188, 13 юни 1925, с. 2.

⁷ Пак там.

⁸ Златорог, г. VIII, 1927, кн. 5—6, с. 255.

⁹ Изток, г. II, бр. 55, 5 февр. 1927, с. 4.

Този стремеж към истината за литературните явления, стремеж към същността в света на твореца, видяно често от съвсем нова, „далчевска“ зрителна точка, особено ярко е проявен във фрагментите и според мен е в основата на тяхното очарование. Разбира се, без голямата култура на Далчев, която позволява на мисълта му да се движи с възхитителна лекота сред фактите в нашата и световната литература, не само широката обективна основа на неговите идейно-естетически съждения, но и една голяма част от очарованието им ще изчезне.

Ще събереме обаче, ако твърдим, че устремен към истината, критикът и естетикът Атанас Далчев не допуска грешки, че неговите изводи могат безрезервно и винаги да бъдат приемани. Тук, както и навсякъде другаде в размишлението му, се намесват субективните предпочитания и понякога той е склонен да открие истинския поет в отделните проблясъци на едно иначе съвсем посредствено дарование. Но това са естествените отрицателни последици, съпътстващи успехите, на все същия, далчевски подход — пренебрегващ „установеното“, воюващ с рутинното, устремен към сърцевината на нещата, противоречив в постиженията си — същия, благодарение на който Далчев открива за себе си пластическото майсторство на Кирил Христов, вътрешната диалектика у Хьолдерлин, „театралността“ у любимия Яворов, прехода от символизма към новата поезия в предсмъртните стихотворения на Дебелянов, ролята на римата като конструктивен елемент в поезията на Арагон, авангардните замисли на Шекспир, „романиста“ Йовков в разказите „Ако можеха да говорят“.

„Няма нищо толкова мъчно, колкото да кажеш нещо свое“ — пише Далчев в статията „Нашата критика“. Поетическата оригиналност е органично и осъзнато естетическо изискване и към собственото му творчество. Още ранните стихотворения на поета: „Болница“, „Хижи“, „Старите моми“ и пр. правят с появата си силно впечатление на съвременниците със своята самобитност. Преклонението пред конкретното, яркото, различното, които неуморните му сетива са винаги готови да улавят в пестрилото на житейските и литературните факти, е естествената психологическа основа на естетико-критическото му уважение към собствения, „отделния“ глас на твореца, понякога закъсняло или прибързано изказано, но налагащо се в общата картина на литературно-критическата му дейност. То прелива в интелектуалния му стремеж към същността на нещата и обхващането им от мисълта, към истинското и неподправеното — довели в своята общност до идейно-естетическия му бунт спрямо предходното, пренебрегнало действителността и самоизживяващо се литературно направление. Естетическите пристрастия на Далчев се трансформират в своеобразни критически изисквания и към поетическото творчество на другите. Съществува, мисля, тясна връзка между поета Атанас Далчев, недопускащ тематично-образните повторения в творчеството си, и критика Атанас Далчев, който на едно място се възмущава от символистичния поет, защото бил „органически неспособен да схване конкретното“ — дори когато то му се „тикало“ в очите, той отказвал да го види и предпочитал „общото и абстрактното“, — а на друго съветва младия поет да пише „различни“ стихотворения — белег за развитието му, както различно през сезоните е живото дърво, осъществило „всички възможности, вложени в него“. Още в „Мъртва поезия“ на „еднообразието“ и „бедността откъм мотиви и представи“ в символистическата поезия (друг въпрос е доколко и в каква степен това е вярно и се отнася за всички български символисти) е противопоставена косвено обновителната връзка с действителността и богатството на живота.

Нека обърнем отново поглед към рецензията за „Елегии“ на Иван Мирчев. „Главната причина — пише Далчев — да се не харесват неговите стихотво-

рения на някои е, струва ми се, в модното мнение, че трябва да се „върнем към действителността“. То ще мине: ще се върнат към тая тяхна „действителност“, ще видят там само биволи и свини, които се гръшкат, и ще разберат грешката си.

Тогава ще почнат да харесват Иван Мирчев.“

Преди да изясним причините за отрицанието на Фурнаджиевата поезия (алюзията с „тръшкащите“ се „биволи и свини“ е явна, още повече, че в „Мъртва поезия“ е изречена същата „присъда“ над автора на „Пролетен вятър“) и да потърсим отговор на въпроса, защо Атанас Далчев — отрекъл категорично поезията на символизма заради пренебрежението ѝ към действителността — изпада в противоречие в рецензията си и руши отвътре антисимволистическата „крепост“ на литературния кръг „Стрелец“, като защитава „съновидската“ поезия на Мирчев, нека се опитаме да разберем какво харесва той в нея освен споменатото поетическо преобразяване на действителността.

„Скъпа Марта — пише в посвещението към книгата си Иван Мирчев, — исках да напиша за тебе светли стихове, но не можах. И дълго още не ще мога. Когато пораснеш, негли ще разбереш защо. Сега приеми тази малка книга.“

На Далчев очевидно са се понравили прямотата и сдържаността в тези редове. В символистичните стихове на Иван Мирчев отсъства фразьорството и украшателството. Чувството е скръбно, елегично, но искрено и дълбоко, излизашо из дълбините на душата. „Сериозното отнасяне“ към българската действителност, залегнало в програмата на литературния кръг „Стрелец“, можем да открием в стихотворението „Очи“. Какво „виждат“ те?

И образите бледни на жените —
на бедните, трудени жени,
които слагат в черни тъмнини
възторзите и пламъка на дните.

И стъпките на морните мъже,
изкачващи по колене хълмите
на мъката — достигнали звездите
във своето отчаяние мъже.

Близък на Далчев е вълпът на „вечната бедност“, на неизживяността и безперспективността от стихотворението „Нощ“. Две години по-късно в печалните очи на жените от „44 Avenue du Maine“ Далчев ще прочете същия горестен зов за живот, който срещаме в „Нощ“ от „Елегии“:

Ний цял живот горим, мечтаем
насладите, неизразимото
величие на горди дни.
И все печални съсипни,
прогнили зидове, неизличими
болести. Ний всичко знаем...

Такава е трагедията и на обитателите от „Хизи“ — ранното стихотворение на Атанас Далчев, което неслучайно бе направило впечатление със своята „социалност“. Очевидно е сходството в поетическото възприемане на тягостната действителност у двамата поети, която за някои носи само страшното: „Ний всичко знаем...“, при всичките различия от стилово, емоционално и формално-естетическо естество помежду им. „Действителността“ в шестте стихотворения от „Елегии“ е близка на ранния Далчев. В известен смисъл дори, утвърждавайки поезията на Мирчев, той защитава своите собствени бъдещи поетически търсения в парижките стихотворения — един крайно интересен според мен момент от идейно-естетическото му развитие и съзряване. Затова Далчев пише положителната рецензия за „Елегии“ и казва хубави думи за отри-

чаната по принцип символистическа поезия, която, оказва се, в стихотворенията на Иван Мирчев в някои отношения му е твърде близка. . .

В този период Далчев четел с увлечение Шарл Бодлер, оттогава е и трайната му обич към най-популярния на времето европейски поет¹⁰. Трудно е да се каже какво му е направило най-силно впечатление, но на следващата година в статията „Нашата критика“ (1927) той говори за „целия Бодлер“ — доказателство за интереса му към цялостното творчество на великия французин. Приглушеното тъжно чувство на неизживяност, духовното омерзение сред социалните парадокси на действителността и трагичното несъвършенство на живота, безнадеждните мрачни градски картини, набъбващите гневни интонации — тези черти от противоречивия облик на „прокълнатия поет“, участвувал с оръжие в ръка на барикадите през юни 1848 г. и наред с това опоегизирал греховното и порочното — са близки на Атанас Далчев. Сходни в емоционалната си гама с тази страна от поезията на Бодлер, проявена ярко в неговите „Парижки картини“, са и някои от стихотворенията на Ив. Мирчев от „Елегии“ — при всички не-обходими в случая уговорки за различията между гениалния баща на модерната европейска поезия и българския символист.

„Действителността“ (кавичките тук — многозначителни и показателни — са на Атанас Далчев) в поезията на Никола Фурнаджиев е чужда на поета критик. Възгледите им за творческото отразяване на действителността (въпреки че Далчев влага по-друго съдържание в това понятие), а не за обективната действителност, живота, чиито права съзнателно възстановяват и двамата в новата лирика след периода на символистическия „аскетизъм“ по сполучливия израз на Атанас Далчев, са центърът на естетическото противопоставяне помежду им. Не смятам, че тук трябва да търсим непременно влияние, идващо от резките отрицания срещу Фурнаджиевата лирика от страна на идеолога на „Стрелец“ Константин Гълъбов. Далчев неведнъж се е разграничавал от оценките на Гълъбов за други поети — Иван Мирчев и Димчо Дебелянов например. Става дума за дълбоко вътрешно несъгласие с творческия метод на Никола Фурнаджиев.

След като задълбочено разглежда творчеството на Никола Фурнаджиев, Георги Цанев — неговият другар и съратник от „Нов път“, следил отблизо творческото му развитие — смята за „ясно“, че в „Конници“, „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Любов“ и „другаде в сбирките“ „Пролетен вятър“ и „Дъга“ „... начинът, по който се пресъздава у него действителността... правдата на живота във всички тях негови произведения, не се изразява по изобразителните принципи на реализма“¹¹. Както вярно изтъква Г. Цанев, Фурнаджиев „разрушава“ действителността и „прави нови комбинации от суровите отломки, претопени в огъня на неговото творческо въображение“. Критикът обобщава изводите и наблюденията си по-долу: „Така неговият творчески метод — като запазва цялата ярка колоритност на непосредните впечатления, цялата суровост и свежест на преживяването — не е реалистичен. Но не е и символистичен. Близък е до известна степен на експресионизма. В него има черти и на реализъм, а твърде често и на романтизъм“¹². Като се добавят и следите на руския имажинизъм, които критици като К. Гълъбов с готовност издирват и „разобличават“ у Фурнаджиев, а други приемат като органична и неотделима част от поразителното поетическо изригване на неговия мощен талант, въпросът допълнително се усложнява. Не е тук, мисля, мястото за опит да бъде изя-

¹⁰ Според Мария Далчева Бодлер е любимият поет на Далчев. (Разговор с дъщерята на поета.)

¹¹ Г. Цанев. Страници от българската литература. Т. III. С., 1973, с. 407.

¹² Пак там.

снен. Нека се ограничим с отношението на Атанас Далчев към отразената по този начин „действителност“ в стиховете на Фурнаджиев. Опит да хвърли светлина върху проблема прави Димитър Великов, когато привежда част от разговора си с поета Димитър Пантелеев — другия от двамата най-млади „стрелци“: „... Шо се отнася до реакцията ни спрямо поезията на Фурнаджиев — свидетелствува Д. Пантелеев, като очевидно има предвид статията „Мъртва поезия“, — аз и Далчев обичахме тогава поезията на Пастернак („Сестра моя жизнь“, „Темы и вариации“) и заради това не можехме да приемем грубата метафоричност в стихотворенията на Фурнаджиев“¹³.

Макар и не в такава степен като Фурнаджиев, с различни от неговите търсения в областта на поетиката Пастернак също използва „груба метафоричност“ в споменатите две книги: „час похож на таракана“ (в стихотворението „Mein Liebchen, was willst du noch mehr?“), „... .когда ночь по селу/ белеющим бляньем тычется“ („Любимая — жуть, когда любит поэт. . .“), „поседев, шелудивеет лед“ („Весна“ — пять стихотворений), „рояль дрожащий пену с губ оближеть“ (в едноименното стихотворение) и пр. — да се ограничим само с тези места, в които „биологичният“ елемент, както у Фурнаджиев, се чувствава. Пастернак не се отказва от подобна метафоричност и я въвежда още по-смело в по-късната поема „Высокая болезнь“: „... .и зима ночами/ не уставала вшами прясть. . .“, „... .февраль нищал и стал неряшлив./ Бывало, крикнет, кровъ откашляв,/ и сплюнет. . .“ и т. н.

Мисля, че причината за Далчевата критика не трябва да търсим в драстичността на метафорите на Никола Фурнаджиев, а в алогичността им, срещу която въстават авторите на „Мъртва поезия“ (но в тях има своеобразна психологическа логика); в разрушаването на действителността и изгражданите „нови комбинации от суровите отломъци“, които са „прегопени“ от огненото въображение на поета; в запазената „ярка колоритност на непосредните впечатления, в цялата суровост и свежест на преживяването“ в поезията на Фурнаджиев — така вярно уловени от Георги Цанев. Реалистичният метод на Атанас Далчев се основава на мисловното (но не разсъдъчно, защото мисълта му е винаги емоционално обогрета) проникване в действителността, а не на разрушаването ѝ; на обузданата сетивност („Прекалената сетивност — четем в един фрагмент — е един недостатък в изкуството. . .“), колкото и неподдражаемо точни и свежи да са „попаденията“ ѝ в поезията на Далчев; в съдържаната сила на багрите (години по-късно той съветва Иван Давидков „да угаси някои от своите ярки бои“, за да постигне „повече тревога, повече драматизъм и съсредоточеност“ — каква диаметрална противоположност в разбиранията за драматичното в поезията между него и Фурнаджиев, чиито плътни и контрастни багри: черно, кървавочервено, бяло, „змейски“-зелено, носят прокоба и трагизъм!); в осъзнатото преживяване и в овладяното чувство. Според естетическите и критическите принципи на Атанас Далчев чувството в лирическото произведение не трябва да бъде „внушено“ в неговата първичност и непосредственост, а е нужно, задължително е, да бъде творчески преработено, интелектуално опосредствувано от поета. „Грешката на всяка поезия — пише той, — която иска да внуши чувството, вместо да го познае и изрази, е, че мъчейки се да зарази с него читателите, тя неизбежно го преувеличава и фалшифицира.“ А в друг един фрагмент с присъщата си категоричност той се противопоставя на изграденото в съзнанието на „нашата критика“ понятие за лирическа поезия — с „безразборното и пенливо изливане на чувствата“, довели дотам, „че за разсъдъчно бива такувано всяко произведение, в което чувството — овладяно — е добило форма, сиреч е станало изкуство“. Не разполагаме с доказателства, дали тези естетически размисли и обобщени оценки визират конкретен литературен факт, но имайки предвид писаното за Фурнаджиев в „Мъртва поезия“ и в рецензията за

¹³ Д. Великов. Литературният кръг „Стрелец“. — Литературна мисъл, г. XXVII, 1983, кн. 8, с. 37.

„Елегии“, несъмнена е, смятам, връзката, макар и косвена и вероятно несъвпа-
даща по време.

* * *

Тук, както и другаде във фрагментите и статиите на Далчев, откриваме
следи от естетиката на Бенедето Кроче — италианския философ и естетик,
критик и историк, издател и редактор, общественик и публицист — една от най-
ярките фигури в европейската и световната култура до средата на нашия век,
чието противоречиво творчество е въздействувало на широки кръгове от инте-
лигенцията далече зад границите на родината му.

Съветската изследователка на крочеанската естетика Елена Топуридзе
привежда мнението на Грамши, че Кроче е „положил началото на движението
за нравственото и духовно преобразование на Италия“¹⁴. „Много изтъкнати
марксисти — пише тя — основателят на италианската комунистическа партия
А. Грамши, К. Салинари, В. Аликата и др. — са били в младостта си крочеан-
ци. Крочеанството е обединявало цялата прогресивно мислеща интелиген-
ция. Битката за новата култура се е водила в името на Бенедето Кроче и под
неговото страстно и енергично ръководство. . . Антифашистката интелиген-
ция от неговото поколение е била задължена на неаполитанския мислител за
първото пробуждане в нея на съвременната критическа мисъл, за преодоля-
ването на позитивистките и провинциални предразсъдъци, за оформянето на
новата култура и първото движение против фашизма“¹⁵.

За влиянието на Б. Кроче върху интелектуалните среди след Първата
световна война свидетелствува и Микеле Абате в книгата си „Философията на
Бенедето Кроче и кризата на италианското общество“. Съвременниците, по
неговите думи, сравняват Кроче с Еразъм, наричат го „свършения тип на евро-
пеец“, образец на „свободата на духа“¹⁶.

Наред с това, както изтъква Е. Топуридзе, теоретическата и практическата
дейност на Кроче е твърде сложно и противоречиво явление, в което се съче-
тават прогресивни и назадничави страни. Затова една от най-важните задачи на
италианските марксисти тогава става критиката и преодоляването на реакцион-
ните черти на крочеанството: противопоставяне на марксизма, обедняване на
Хегеловата диалектика, разглеждане на историята като история на идеите и
пренебрегване на реалните движещи сили в нея. . .

И марксистическата мисъл извън Италия се противопоставя на някои от въз-
гледите на Кроче, който след „краткотрайно и доста повърхностно увлечение по
марксистическата теория“ — по думите на съветския му изследовател З. Н. Ме-
лешенко, автор на студията встъпление към книгата на Абате — излиза с кри-
тика на философското и икономическото учение на марксизма още през 90-те
години на XIX в. Плеханов остро реагира на „критиката“ в областта на поли-
тическата икономия, която Кроче отправя срещу Маркс, и открива следите на
„Кантовата критика“, „наложила дълбок, неизличим печат“ върху цялостния
мироглед на италианския философ, считащ сам себе си за марксист¹⁷.

Когато определя Бенедето Кроче като „неохегелианец“, марксистическата кри-
тика изтъква еkleктичният характер на философската му система, в която личат

¹⁴ Е. И. Топуридзе. Естетика Бенедетто Кроче. Тбилиси, 1967, с. 5.

¹⁵ Пак там, 5—6.

¹⁶ М. Аббате. Философия Бенедетто Кроче и кризис италианского общества. М., 1959, 167—168.

¹⁷ Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения в пяти томах. Т. II. М., 1956, с. 716.

влиянията на Хегел, Кант и други представители на класическата немска философия, а в най-значимата нейна част — естетиката му — и на неговите учители, както той сам признава, Джамбатиста Вико и Франческо де Санктис. Въпреки това заслугите на Кроче в историята на естетиката не се премълчават и от най-убедените му критици, а критическата дарба на Кроче днес се смята за „недопустимо“ да бъде отричана, както подчертава Атанас Илиев — съратникът на Далчев от периода на литературния кръг „Стрелец“. Ат. Илиев — може би най-неуморният изследовател на Кроче у нас — привежда мнението на „най-авторитетния съветски познавач на западната философия“ Асмус за „изтънчената надареност и висока култура“ на италианския критик и естетик.

Естествени и обясними са предпоставките за интереса на Атанас Далчев към творчеството на Бенедето Кроче: философското му образование, интелектуалното обкръжение, в което се движи и оформя още от членството му в литературния кръг „Стрелец“, голямата популярност на Кроче сред широките демократични среди на европейската интелигенция, но най-вече стремежът на Далчев — една от най-същностните черти на неговата личност — да общува с ярките явления в културата, съвременна и древна, и непрекъснато никога и от нищо творческо мисловно потъване в богатствата на човешкия дух. Поради всичко това интересът му прераства в увлечение към литературната критика и естетиката на Кроче. Но увлечение типично далчевско — критично и избирателно.

В петте превода на статии и откъси от книги на Кроче, които Далчев публикува в периодичния печат между двете световни войни, л и п с в а т теоретическите разработки на основните моменти (налице са отделни техни отгласи) в интуитивистко-идеалистическата естетическа система на Кроче, в центъра на която е фикцията за „Духа“, „истинския Абсолют, actus purus“¹⁸, заменил в нея „абсолютния дух“ на Хегел. „Далчев... — пише Ат. Илиев — отхвърляше крочеанството като цялостна философска система, защото в основата му лежи едно понятие за универсален дух, откъснат от развитието на човешките общества, „един дух, който виси във въздуха“, както се изразяваше Далчев...“¹⁹ Скептицизмът и съмнението, открито отрицателното отношение към всичко, което губи връзката си с действителността, с реалния живот, именно подтикват Далчев да въстане срещу устремената към „абсолютното“ поезия на символизма в статията „Поезия и действителност“ и да я иронизира след години в статията си „Размишления върху българската лирика след войната“; „... Раствеше — пише за нея Далчев, — закръгляше се, докато най-сетне се откъсна от почвата, която я хранеше.“ Същевременно Далчев приема някои от идеите и тезите на Кроче, размишлява върху тях, „спори“ с тях, отзвучи на негови мисли и изказвания срещахме във фрагментите и статиите на българския поет и критик. Нужно е веднага да изтъкна, че приемането на някои от идеите и възгледите на Б. Кроче у Далчев няма характера на система и причините за „непоследователността“ му не произтичат само от отхвърлянето на идеалистическата идея за Духа — оста, около която се върти естетиката на Кроче. Става дума за различия и в основни естетически разбирания, а освен това — Атанас Далчев е преди всичко поет, докато Кроче е теоретик. Художествената практика на Далчев попарва понякога чистите крочеански цветя, харесани и пресадени от него в градината му. В същото време критическата изтънченост и надареност на Кроче, съчетани с огромната му ерудиция, го довеждат до редица верни наблюдения за изкуството: за органическото единство на формата и съдържанието в произведението, за връзката между художествения замисъл и

¹⁸ В. С. Гроссе. Guide to Aesthetics. (Breviario di estetica), South Bend, Indiana, 1979, p. 57.

¹⁹ Ат. Илиев. Литературно-критически и теоретически статии. С., 1976, 50—51.

изразните средства, за нравственото въздействие на творбите на изкуството и пр., които обаче служат на абсолютно идеалистическата основа на естетиката му, както подчертават изследователите му марксисти. Поради това, когато изтъква вярната и приемлива от марксистическа гледна точка страна в някои от естетическите идеи на Кроче, Е. Топуридзе е принудена неспрестанно да стига до едно „но“, от което нататък започва критиката ѝ на идеалистическите заблуди на италианския мислител. По необходимост същият е и подходът на Атанас Илиев²⁰. Откъм близката, приемлива страна на някои от крочеанските естетически разбирания трябва да търсим по принцип корените на отзвучите им в естетиката на Далчев, отразена в статиите и фрагментите му. Изключения от това „правило“ естествено има, но няма да намерим следи от не-приемливи, субективистически крочеански идеи в поетическото му творчество. Най-ярък пример в това отношение са парижките стихотворения, в които погледът на поета е обърнат към „чуждата“ на изкуството — според Кроче — страна на човешката дейност, където наред с „физическата“, „научната“ и „утилитарната“ активност италианският естетик поставя и „моралната“:

Човечество, спри да въздишаш,
скрий лицемерните сълзи!
Човек не ни е брат, а зид,
на който се лепят афиши

— издига гневен глас срещу моралната катастрофа на капиталистическия свят Атанас Далчев, видял с очите си потресаващите носачи на реклами, които гладно носят „меню на някой ресторант“. „Художникът — твърди Кроче — е винаги морално невинен и философски непорицаем, дори ако изкуството му има за тема долнопробен морал или философия. Доколкото той е художник, той не е човек на действието и не преценява, а опоетизира, рисува, пее; накратко — изразява себе си“²¹. Ето докъде довежда крочеанската теза за несъвместимостта на моралните цели и творчеството, абсолютизирането на определената и относителната независимост на изкуството от морала и светогледа на художника. Но — при Кроче, изглежда, не може без „но“ — той неведнъж изтъква огромното морално въздействие на изкуството върху обществото, отрича от тези позиции „изкуството за самото изкуство“ и „изкуството на чистата красота“, порицава (в статия, преведена от Далчев) Рембо и неговия идеал за живот, „освободен от всякаква морална юзда“, и идеала му „за едно изкуство, което дава образ на хаоса от усещания“ — косвено критикува тук и тези, които поздравяват „в негово лице един предтеча и учител“, — счита екзистенциализма на Хайдегер за израз на духовната катастрофа на Германия, бори се срещу фашизма и клерикализма.

„Би било груба грешка да се мисли, че италианският философ е поддръжник на аморалното изкуство и свободата на художника от етическите норми на обществото“ — пише по този повод Елена Топуридзе²². Според Бенедето Кроче по време на художествения процес истинският художник няма морални цели, но създаденото вече произведение може да въздействува, и то силно, върху нравствеността на обществото. За Кроче е „неприемлива каквато и да било проява на антихуманизма и обезценяването на човешката личност както във философията, така и в изкуството“ — изтъква съветската му изследователка. Различията и близостта във възгледите между Кроче и Далчев, както виждаме, вървят „ръка за ръка“.

²⁰ Вж. например книгите му „Същност на изкуството“ (1946) и „Литературно-критически и теоретически статии“ (1976).

²¹ В. С. Гросс. Guide to Aesthetics. . . , 57—58.

²² Е. И. Топуридзе. Естетика Бенедетто Кроче. Тбилиси, 1967, с. 54.

Трябва да имаме предвид всичко казано по-горе, когато разглеждаме позициите на Далчев по въпроса за тенденциозността в изкуството, отстоявани в полемика с Христо Радевски, разгоряла се на страниците на сп. „Изкуство и критика“ (1942—1943), в която Далчев повтаря някои от тезите на Кроче. „Още Кант беше посочил „незаинтересоваността“ като един от същественте белези на художественото творчество — пише Далчев в статията си „Умисъл и поезия“. — Може целта, която се поставя на произведението, да е благородна, дори високонравствена, все едно: тя изопачава виждането на художника и подкопава естетическата стойност на делото му. Затова моралът на художника като художник е да пази изкуството си чисто от всяка тенденция, била тя и морална. С това аз не искам да кажа, че изкуството е или трябва да бъде неморално или аморално. . . Не съм аз и привърженик на „изкуството за изкуството“. . . Разбира се, че всяко човешко чувство — и политическата страст, както и религиозният екстаз, и омразата, както и любовта — може да стане изкуство, стига да получи художествен израз и да бъде подчинено на художественото виждане; подчини ли то на себе си обаче художественото виждане, превръща се в тенденция, следователно в несвършено изкуство, в неизкуство“²³.

Към тези мисли на Далчев, отхвърлящи грубата тенденциозност, вярвам, ще се присъединят мнозина реалисти в изкуството. Интересното в случая е, че те поначало са крочеански — откъм „близката“, „приемлива“ страна на неговата противоречива естетическа мисъл. Пътят, по който Далчев стига до тях, има редица допирни точки с разсъжденията на Кроче изобщо за изкуството — за неговото съдържание и форма и идеята му за априорния им синтез, за „освободителната“ му роля и пр.

Но тенденцията в изкуството съвсем не е само грубо наложената, задушаваша художественото своеобразие на творбата идея, която стеснява многообразието на чувствата, умъртвява жизнеността на художественото произведение. Тенденцията може да произлиза от цялостната (често неосъзната от автора) идейна насоченост на художественото произведение, в която живее и диша правдата на живота — т. е. диалектическото единство на субективно и обективно, — която влиза в противоречие с кантианската теза за „незаинтересоваността“ и крочеанското ѝ съответствие за „независимостта“ на изкуството, разграничавано във възгледите на Кроче от „т. нар. физически свят като с п и р т у а л н о с т“ (разр. Б. К.) и от практическата, моралната и научната активност като и н т у и ц и я (разр. Б. К.)²⁴. Какво по-„тенденциозно“, по-„зависимо“ и активно насочено към „практическия“ живот творчество от стиховете на гения в българската поезия Христо Ботев, към които с възхищение се връща често в естетико-критическите си размисли Атанас Далчев и се прекланя пред „волята му за свобода“? И защо непременно само чувството — политическо, религиозно, любовно — „може да стане изкуство“, а не и идеите, мисловното у човека, от което чувствата не могат да бъдат разделени? Навярно, защото навлизаме в „чуждата“ зона на практическата, моралната и научната дейност, от които „интуицията“ — т. е. изкуството — е „естетически“ откъсната? „Епосът и лириката или драмата и лириката са схоластични деления на неделимото. Изкуството е винаги лирично, или, ако искате — епос и драма на чувството“ — твърди Бенедето Кроче²⁵.

Ако чувството е основно (в психологически план) в лирическото творчество, в белетристиката — в романа например, — в скулптурата или, да кажем, в монументалното изкуство, то е действително важна, но не и единствена част от художественото съдържание на творбата. Така следите на крочеанската есте-

²³ Умисъл и поезия (1943). — В: А. т. Далчев. Страници. С., 1980, 40—41.

²⁴ В. С. Г о с с е. Guide to Aesthetics. . . , p. 49.

²⁵ Пак там, с. 25.

тика, макар и „пречистена“ от Далчев, го водят до противоречия в естетически-те му размисли и до грешки в общотеоретическата постановка на проблемите, до противоречия със самото му високоинтелектуално и високонравствено творчество. Художникът у него често поправя теоретика. Но веднага трябва да се изтъкне, че когато Далчев разглежда к о н к р е т н о произведение, преодолял крайностите в преценките си от младежките години, острият му критически усет, чувствителните му сетива за изкуството и ерудицията му, намираща израз в една покоряваща лекота, с която прави ярки паралели с други творби от нашата и световната литература, обикновено не позволяват да се проявяват недостатъците в общотеоретически план.

Патосът на действителността тържествува в статиите и фрагментите на Атанас Далчев въпреки някои идеалистически естетически наеви. Затова така съвременно звучат те десетилетия след написването им. Може би най-характерният пример представлява статията „Поезия и действителност“. Далчев влага свое съдържание в понятието „отражение на действителността“ в изкуството (отхвърлено от Кроче) — като копие на действителността, като вулгарноматериалистическото ѝ уподобяване, а не в смисъл на диалектическо единство на субективно и обективно. В статията „Изкуството като творчество“ (1943) той пише: „Художествените произведения не са копие на действителността, а проекции от душата на художника. . .“ и по-долу: „Правилно е било отбелязано, че изкуството не е отражение на живота, а по-скоро негово допълнение.“ А в един от фрагментите четем: „Ако изкуството също отразяваше действителността и нямаше пред очи един идеал, как би могло то да съдейства за промяна на действителността и да бъде прогресивно?“ Естествено, въставайки против подобно „изкуство“, Далчев заявява в самото начало на „Поезия и действителност“: „Поезията не е отражение на действителността, по-скоро е нейно допълнение или освобождение от нея. . .“ — своеобразна амалгама между естетическите възгледи на Кроче и неокантианците (Фолкелт и Ланге, немските учители на дълбоко уважавания от Далчев Пенчо Славейков, поддържащи същото отрицателно мнение срещу „подражанието“ на действителността в изкуството²⁶. Атанас Далчев не спира дотук и хвърля мост към действителността: „... Но във всеки случай, истина е, че тя (поезията — б. м., С. К.) е свързана и трябва да бъде свързана с действителността.“ Мост, оказал се съдбоносен за собствения му творчески път, по който поетът критик твърдо поема, за да отрече изкуството, скъсало с живота, и да утвърди с цялата сила и любов на категоричното си перо тук и в някои от фрагментите си лириката на Димчо Дебелянов от последните му творби — „лирика, която изхожда от действителността“. „След символистичната поезия на Яворов — пише на едно място във фрагментите си Далчев — тия стихотворения ми даваха същото усещане, каквото имах, когато турих за пръв път очила. Светът излизаше из някаква неопределеност и мъглавост; нещата добиваха контури, ставаха невероятно близки и осезаеми, както след дъжд. С тая поезия на Дебелянов аз имах едно неотразимо доказателство, че могат да се създават произведения, едновременно поетични и ясни, че е възможна поезия без бягство от действителността.“

Действителността, „практическата област“, естетически презряна от Кроче, е крайгълният камък, който разделя Далчев от крочеанството. Трябва да помним това, когато откриваме почти дословни заемки от Кроче в статиите и фрагментите на Далчев. При това у Далчев те са станали органична част от собствените му естетически възгледи, от естетическото му верую, в центъра на което стои преклонението пред многообразието и вечния ритъм

²⁶ Вж. С. т. Каролев. Жрецът воин. Т. II. С., 1981, 98—138.

на живота. Изпразвайки формулировките на Кроче от идеалистическото им съдържание, Далчев ги намира сходни на своите възгледи за изкуството, близки на поетическите си търсения и ги включва съзнателно в своята естетическа програма, родена и оформила се в борба с естетиката и поетиката на символизма.

„За мене — пише през 1943 г. Далчев в статията „Умисъл и поезия“ — поезията ни най-малко не „се изчерпва с чувството“. Наопаки, аз мисля, че чувството е само предмет, материя на поезията, и за да стане поезия, нужно е да бъде превърнато, претворено в образи, преобразено; това, разбира се, съвсем не е лека работа. Изкуството е съзерцание на чувството, а не самото чувство и в тая разлика се състои неговата освободителна роля спрямо нашите страсти, неговият катарзис. В тоя смисъл чувството във всяко истински художествено произведение е опосредствувано от въображението; непосредствено е само творчеството на посредствените поети.“ Има ли значение в крайна сметка, че Кроче, поддържащ същия възглед за чувството като материал на поезията, пише дословно следното: „Чувството, преобразувано от формата, се явява в нея като чувство съзерцаемо (contemplato) и напълно разтворено в образа. Затова изкуството не е нито чувството, нито образът, не е тяхната сума, а всъщност „съзерцание на чувството“. . .“²⁷ Идентичен е и възгледът на Кроче за „изкуството като освободител“ от чувствата и страстите, които са обективизирани и превъзможнати във формата²⁸. Корените на написаното тук от Далчев съзираме още в младежкия му бунт срещу „формализма“ на символистическата поезия, в която авторите на статията „Мъртва поезия“ се възмущаваха от „мъглявостта“ на образите, от „неуместните метафори“ в нея и питаха в иронично-реторичен стил защо „чувството“ (кавичките са на Далчев и Пантелеев) на Лилиев, Стубел и Фурнаджиев не можело да намери „ясна и логически правилна форма“.

Възстановяването на единството на форма и съдържание от позициите на новите изисквания към поезията (нуждаеща се от „оварваряване“ според Гео Милев и от „завръщане към първичните сили на земята и народа ни“ по думите на Фурнаджиев), в чието име навлизат в следвоенната поезия младите и съзнателно рушат почтения и крехък свят на символизма, като вливат в поезията здравата кръв на новата чувствителност и земната образност на разтърсеното от войните и последвалите събития художествено съзнание, намира в лицето на Атанас Далчев един от своите най-ревностни, съзнателни и, нужно е да се подчертае, своеобразни пионери. Класическата пушкиновска простота, „предметността“ и интелектуално опосредствуваното, „съзерцавано“ чувство, в което е вложено поетическото отношение към реалността, стават Далчево кредо още в онези ранни години. Чудно ли е тогава, че в статиите и фрагментите му откриваме теоретическите източници на елементи от неговата собствена в основата си, изстрадана, градена в ожесточени полемички естетическа система?

До идеята за „априорния синтез“ на съдържанието и формата в произведенията на изкуството, която е централна в естетиката на Кроче, италианският философ стига, след като разглежда и отхвърля три други теории, разкъсващи според него тяхното единство: първата, която абсолютизира съдържанието (Хегел и неговите последователи), втората — формата (Ланге, Гроос и др.) и третата, която разглежда изкуството като аритметична сума от естетическите стойности на формата и съдържанието (Хербърт). „Изкуството — пише Кроче — е същински естетически а priori синтез на чувството и образа в интуицията, за

²⁷ Цит. по: Е. Топуридзев. Естетика Бенедетто Кроче. . . , с. 78.

²⁸ В. Гросе. Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic, London, 1922, p. 21.

който може да се каже. . . , че силното чувство без образ е сляпо, а образът без силно чувство е празен“²⁹ (където чувството означава съдържанието, а образът — формата). В критико-естетическото си творчество Далчев изразва дефиницията на Кроче от интуитивистко-идеалистическата ѝ същност, според която откъснатото от „практическия живот“ изкуство отразявало Духа, и я прилага не само когато разглежда отделни художествени произведения, но и когато, разширявайки я, прави анализ на литературния живот изобщо. Ата-нас Далчев съзира единството на съдържанието и формата и в по-общ, литературно-исторически план — като вътрешно противоречиво единство на факторите за литературното развитие. Особено ярко личи това в статията му „Размишления върху българската лирика след войната“. Неделимото взаимнообусловено единство на формата и съдържанието в българската лирика преди и след Първата световна война, в което ферментират и добиват нова сила и целеустременост вътрешните закони на изкуството, в статията на Далчев е поставено в конкретно историческия план на отразяваната действителност. „Обяснението за намалелия лиризм у нас — пише той, след като отбелязва аналогичния процес в „цялата световна литература“ — трябва да се потърси, от една страна, в политическите събития и в свързаната с тях промяна в светогледа, а от друга — в онова формално съвършенство, до което беше достигнала предходната българска поезия.

Между причините на първо място стои войната.“³⁰

Характеризирайки „цялата“ ни довоенна поезия с ефектния, но и прекалено категоричен израз: „изградена върху култа към личността“ — поезия, в която „голото „аз“ на поета, над което тегнат „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“, удържа победи и търпи поражения, обладават го тревоги и блянове, едно „голо“ „аз“, което е неин център и същност, — Далчев слага пръст в раната (оказала се фатална), която действителността нанася на индивидуализма: „Ала войната показва безсилието на отделната личност и разклаща вратата в нейната абсолютна ценност.“ „Българското поетическо съзнание — продължава по-долу той — бе грубо извадено от она „солипсизъм“, в който се беше затворило с Яворов. Българският поет се озова лице с лице срещу действителността, и действителността беше такава, че станаха отведнъж невъзможни всякакви титанически пози. Личността със своите интимни преживелици се загуби в огромността на преживените бедствия. На преден план излязоха неволите на народа и социалните проблеми, които събитията, последвали войната, направила още по-остри и по-болезнени.“ Видно място сред събитията, горещият дъх на които опалва новото съдържание на поезията ни, заемат „септемврийските“, станали „неочаквано“ „източник на една романтика, чийто лъх появя в произведенията на тримата поети от „Нов път“: Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев. В тях възкръсна като че ли за момент социалната поезия на Яворов отпреди „Безсънници“. . .“

Статията на Далчев излиза след първия му престой в Париж през 1928—1929 г. и е много показателна за неговото идейно-естетическо израстване. Сам автор на стихотворения — от парижкия цикъл — със силно социално звучене, Далчев е съзрял за уникалната естетическа стойност на септемврийската поезия на тримата в българската литература. „Грехът“ пред Фурнаджиев е изкупен и идейно-естетическите грешки от периода на литературния кръг „Стрелец“, статията „Мъртва поезия“ и рецензията за „Елегии“ на Ив. Мирчев са осъзнати. Сравнявайки творчеството на тримата със „социалната поезия“ на Яворов, той го сравнява съсъщност с „Арменци“, „На нивата“ и „Градушка“ —

²⁹ В. С. Гросс. Guide to Aesthetics. . . , p. 31.

³⁰ Размишления върху българската лирика след войната (1933). — В: А. т. Далчев. Страници. С., 1980, с. 25.

„най-здравата част“, „скалата“, както се изразява в един от своите фрагменти, в поезията на големия български поет. А това е рядко висок критерий в естетико-оценъчната система на Далчев: „Само „Градушка“ да беше написал Яворов, той пак щеше да заема едно от първите места в нашата литература“ — изтъква той.

В „Размишления върху българската лирика след войната“ за първи път Далчев отдава дължимото на символистите за безспорните им заслуги към стиха. Лириката според Далчев достига своето „съвършенство“ при тях, а у Лилиев — „предела на формалното си развитие“. Но „... заедно с това загуби лирическият си устрем и връзката си с живота.“ Разрушаване на символистическото поетическо „съвършенство“ и приближаване на поезията към реалния живот — ето голямата цел пред новата вялна поезия, които „тръгнаха от поезията на Лилиев, но не за да я продължат, а за да я разрушат“. Един от тях е авторът на статията „Размишления върху българската лирика след войната“. Замяната на римата с непълната рима и асонанса се превръща по думите му в „единствената останала възможност“ пред новите стихотворци. Ако погледнем лириката на Далчев от този ъгъл, не може да не ни направи впечатление мнението на Любен Любенов — подкрепено с богат материал, — че Далчев, Фурнаджиев и Вапцаров са най-асонансните български поети³¹. Красноречиво е това „триединство“ в българското стихотворно творчество. „Рушителите“ на предишната естетика и поетика — Далчев, с „прозаичната“ си философска лирика за мястото на човека и смисъла на неговото съществуване, лирика, отразила кризата на съзнанието в условията на капиталистическата дехуманизация и отчуждение, и Фурнаджиев с „апокалиптичния“ апотеоз на подвига през кървавия и „весел“ Септември — са свързани през годините с Вапцаров, продължил делото на двамата и възпял с „думи прости“ новата вяра и устрема на човека към утрешния по-добър ден. В лицето на тримата, така различни помежду си, се изразяват по своеобразен и ярък начин диалектичното единство и перспективите на идейно-естетическите и формалните търсения в българския стих. На мястото на разрушаваната остаряла поетика се изгражда нова — от нови хора, с ново съдържание и с обновени средства. Сякаш пророчески за появата на Вапцаровия стих са думите на двадесет и девет годишния Далчев за насоките на новата българска поезия: „... От гледище на формата — пише той в статията си „Размишления върху българската лирика след войната“ — разрушение на предишната поетика, от гледище на съдържанието — връщане към действителността и колективитета.“

Но идеята на Кроче за априорния синтез на формата и съдържанието в изкуството означава преди всичко, че формата и съдържанието се раждат едновременно, в своето органично единство. Според Кроче това става още в художествения замисъл, преди материалното осъществяване на произведението. Макар и да твърди, че „съдържанието е дадена форма и формата е дадено съдържание“ и че „ако размерът, ритъмът и думите на едно стихотворение се отнемат от него, не остава, независима от тях. . . поетическата мисъл“, Кроче смята, че естетическата стойност на изкуството на практика се изчерпва в сферата на спиритуалното и идеалното. Художникът р е п р о д у ц и р а — вече в сферата на „практическото“ и „физическото“ — своето изкуство. Той допуска дори възможността художествената творба да не бъде материално изразена. „Не казваме — пише Кроче, — че думите непременно трябва да бъдат изречени, музиката изсвирена или картината нарисувана на платно или дърво“³². Думите на поетическата мисъл циркулирали в целия

³¹ Л. Любенов. Римата и стихотворното майсторство. С., 1970, с. 80.

³² В. Кроче. Guide to Aesthetics. . . , p. 34.

ни организъм, стимулирайки мускулите на устата и отеквайки в ушите ни; музикалните тонове трептели в гърлото и вибрирали в пръстите, които се движели по въображаеми клавиатури, а съзнанието на живописеца оцветявало околните предмети. . . Ценното в идеята за априорния синтез несъмнено е органичната връзка между съдържанието и формата, тяхната взаимна зависимост, а също, че „изразните средства — както изтъква по този повод Ат. Илиев, — чрез които се въплътява художественият замисъл, не са чужди на самия художествен замисъл“.

Именно тези ценни моменти привличат вниманието на младия Далчев. В публикуваните през 1929 г. във в. „Литературни новини“ Далчеви разсъждения „За римата“ — предшественици на по-късно печатаните фрагменти, четем: „Формата се ражда едновременно със съдържанието. Идеи, рими, размер, образи, синтаксис са дадени заедно, в органично взаимоотношение, и се взаимно изграждат. Всеки елемент определя в известен смисъл другите елементи и е предопределен от тях“³³. Единството на съдържанието и формата в художественото произведение е централно понятие в естетиката на Атанас Далчев и една от основите на литературнокритическата му мисъл. Оттук, съзнавайки изискванията и характерните моменти на историческата действителност, сам поет и майстор на стиха, Далчев прониква със сетивата на критик, естетик и поет едновременно в художествената тъкан и вътрешната логика и хармония в поезията на Ботев, Вазов, П. П. Славейков, Яворов, Дебелянов, К. Христов, Смирненски, Лилиев, Траянов. . . , както и на поети от новото време: В. Петров, Р. Ралин, Ив. Давидков и др., проследява движението и развитието на жанровете в литературата, прави със замах майсторски, запомнящи се паралели с другите произведения и творци. Той има винаги собствено мнение за художествените явления и примерите и позоваванията сякаш чакат готови на устните му.

„Поезията — пише в един от фрагментите си Далчев — се крепи често върху нищо и никакви дреболии; достатъчно е да отнемем една дума, за да угаснат изведнъж всичките цветове на дъгата ѝ. Махнете например думата „нейде“ от тоя стих на Ботев:

Жетварка пее нейде в полето

и вие ще изгубите едновременно с нея перспективата, ясения и дълбок простор на тоя балкански пейзаж, един от най-българските, които притежава нашата поезия.“ Какъв критически усет наистина — европейски изтънчен, интелектуално избистрен и изконно български в същото време притежава този скромнен „автор на изречения“, както нарича сам себе си Атанас Далчев. . . Но ето: у него заговарят и поетът, и естетикът и гласовете им — наслаждайки се и поради това уплътнени, станали неотделими вече един от друг — ни разкриват някои от тайните на изкуството. „За поетите — четем отново в един от фрагментите му — думата освен значение е особено съчетание от звуци, има особена дължина и тежест, съдържа особена багра, носи особена атмосфера. Поради това за поетите не съществуват синоними: всяка дума е незаменима. Те я виждат, чуват, опипват и усещат. Който няма това сетивно, ако щете, материално отношение към нея, той не е поет.“

Мисля, че рядката му дарба — способността „да каже нещо свое“, да има лични възгледи неминуемо отвежда решилия да следва пътя на Далчевата мисъл до статията „Мъртва поезия“: тоя странен парадокс в житейския и творческия път на Атанас Далчев. Виждайки след години сериозните грешки в нея, съжаляващ за нанесеното огорчение на „добрия Николай Лилиев“, той съз-

³³ Литературни новини, г. II, бр. 22, 24 февр. 1929, с. 2.

нава и колко много ѝ дължи за собственото си идейно-естетическо изграждане и оформяне като личност. Драстичното противопоставяне на общоприетия вкус, скандализиращо „четящата публика“, рекушира обратно върху авторите на „Мъртва поезия“. Ще покажат ли творчески и морални сили да защитят със собственото си творчество атаката срещу авторите, или всичко е било недообмислена момчешка лудория, на която след време ще гледат с иронично-благодарна усмивка? Вратата на сп. „Златорог“ чака полутоткрехната... рязко затръшната след последвалата статия „Нашата критика“³⁴. Развитието на Далчев от „Мъртва поезия“ нататък поема в две успоредни и тясно свързани, взаимно обогатяващи се насоки — в поезията и критиката. Корените на естетическата му програма, изложена в статии и фрагментите, са видими в някои от идеите на „Мъртва поезия“. Поетическите му търсения получават теоретически формулиран идейно-естетически тласък към още по-тясно сближаване с действителността. „Жребият“, без съмнение, е хвърлен още тогава, особено ако имаме предвид и проявите на Далчевия характер, който се отличава с твърдост и неотстъпчивост по принципи въпроси. Към тази ранна статия непрестанно ни връща логиката на развитието, което при Далчев има своя почва, своя първи основен камък, издържал дострояването по-късно. В голямата си част следващите статии и естетико-критически размисли на двадесет и една годишния тогава Далчев кръжат около естетически перспективното в ядрото на ранната статия, описващи все по-широки спирали в човешката мисъл и знание.

Разсъжденията на Далчев за отношението между формата и съдържанието — които са в центъра на статиите и фрагментите му — в художествено произведение имат своите предшественици в „Мъртва поезия“. Когато откриваме сходство в отрицателното отношение на Кроче и Далчев към реториката („Дърво, което дава само шума“), не може да не направим паралела с изразеното още в „Мъртва поезия“ презрение към „поетичните“ думи и формалистичните увлечения, умъртвяващи езиковото изразно богатство. Когато Далчев се изказва остро за българския есеизъм — в печатани през 1943 г. фрагменти — заради „епигонството му, за небългарските му черти“ и заради „нескромността“ — както пише Пантелей Зарев в книгата си „Преобразена литература“, — в съзнанието ни отекват призивите му за близост с родната действителност, за ясна, оригинална мисъл, дълбочина и съкровеност на чувството в художественото изображение. За възгледите срещу „кухата форма“, която ще зазвъни, ако я чукаме с пръст, и търсената „музикалност“ неволно се сещаме, когато четем, че „поезията умира от много музика“. Възхищението му пред синтаксиса на Яворов — „най-богатия в българската поезия“, — изразе-

³⁴ „... Аз знаех — спомня си Атанас Далчев в публикуван разговор с Христо Йорданов (21. X. 1969), — че също както у Маркс нищо няма да загубя освен веригите си — и в шести брой на „Стрелец“ 1927-ма написах статията „Нашата критика“.

В живота си не съм имал други такъв голям успех. Не знаех какво има в нея. Този човек тормозеше литературната критика. И изведнъж — такъв успех. Бях студент. Среца ме Александър Балабанов и ме убеждава, че съм написал „гениална статия“. Аз не му вярвах... Разбира се. А професор Михаил Арнаудов каза, че иска да сътруднича по-често в „Българска мисъл“...

... Аз му отговорих, че пиша четири стихотворения на година.

— ?! — (Арнаудов остана изумен, втрещено ме погледна.)

Боян Пенев ме изгледа презрительно. Той беше жив. Но в неговия поглед имах и нещо особено: „Малчуган!“, но го каза...

Най-силно е било впечатлението на Владо Василев.

Среща ме на улица „Граф Игнатиев“ и „Васил Левски“, където сега е „Млечният бар“ — тогава кафе „Галата“. Както минавах покрай него — две стаи, — от второто отделение ми чука Стоян Загорчинов, чука ми и ме сочи с ръка. Но за да стигна при него, трябва да мина през първото отделение и там виждам и Владимир Василев... И той почервения като кюмбето... От този момент отношенията ни се влошиха...

но още тогава, остава неизменно въпреки по-късните критични наблюдения върху творчеството на големия поет. Точно след четиридесет години в статия за поезията на Хьолдерлин Далчев ще повтори възгледите си за тясната връзка между музиката на „живеещия“ стих и ритъма, синтаксиса и обратите на речта, изказани в „Мъртва поезия“. „Нейният (на музиката — б. м., С. К.) носител — пише той — е ритъмът и синтаксисът, богат с обрати и движения. Особено важна е инверсията. Хьолдерлин на едно място пише, че без инверсии, с правилен словоред поетът не би могъл да изрази живота.“ Ролята на „логическия смисъл“ в поетическото произведение, свързващ като „връв“ „отделните зърна в една скъпоценна броеница“, значението на ясната мисъл, върху което се връща Далчев във фрагментите си, е изтъкнато почти дословно в ранната статия от 1925 г.

Паралелите с „Мъртва поезия“ могат да бъдат продължени, но по-важни са приемствеността и непрестанното обогатяване на една ясна естетическа линия, на която Далчев никога не изменя. Мисълта и критическият му усет отсяват ценното в литературното развитие, с което тя може да бъде доизградена, ерудицията им „помага“ да „обсеят“ златните зърна в чуждия опит и да ги вплетат в собствените така, че да станат органична част от цялото.

Може би, възприемайки идеята на Кроче за априорния синтез на формата и съдържанието в художественото произведение, в литературната си критика Далчев прави нова стъпка, отдалечаваща го рязко от крочеанството. . . Защото, ръководен от своите възгледи за изкуството, я възприема частично. Макар и да пише тук-там за едновременното „раждане“ на формата и съдържанието и да нарича по маниера на Кроче творбата „организъм“, Далчев влага тук смисъл, различен от крочеанския. Според италианския естетик родената по този начин творба има „свой собствен закон и своя цялостна и незаменима стойност“, тя е затворен организъм. Естетическата стойност на художественото произведение се осъществява в сферата на интуитивното познание на Духа и е налице в художествения замисъл. Всяко произведение индивидуализира универсума, Духа и е винаги ново, ненакърнимо и несравнимо. Жанровете и видовете изкуство са схоластични деления на неделимото. Единствената задача на критиката при това положение била да изтъкне дали дадено произведение е красиво или грозно, да се произнесе дали е творба на изкуството, или не е творба на изкуството. Така Кроче отхвърля ролята на критиката в усъвършенствуването на произведението на изкуството, което е явно разминаване с истината. Историята на литературата изобилствува с примери за градивната роля на художествената критика.

Ако Далчев приемаше неправилните възгледи на Кроче, плод на идеалистическата основа на естетиката му, не би написал голяма част от статиите и фрагментите си. Всичките му съвети и препоръки към други поети, особено към младите, възхищението му от жанровото богатство в творчеството на Вазов например, продължавано и преоткривано до наши дни, наблюденията му върху успехите и недостатъците — в областта на естетиката, поетиката или в рамките на жанра — в творчеството на редица творци, нямаше да стигнат до нас. Най-после, той не би откъснал от себе си символистическите стихотворения от младежките си години и сборника „Мост“, не би извършил поправките в „Болница“, „Старите моми“, „Хижи“ . . .

Същевременно Атанас Далчев е „последователен“ крочеанец, когато изисква голяма култура, усет към изкуството и научна нагласа на мисълта у литературния критик, чийто език е „преди всичко език на понятията“; когато въстава в статиите си „Нашата критика“ и „На един литературен критик“ (писана през 1927 г. в Рим), в спомена си за Малчо Николов и другаде срещу „картинната реч“, неподплатена с мисъл и знание у критика и срещу „им-

пресионистичната критика. . . , която издига в култ вкуса и стила, иска да съперничи на поезията и белетристиката, заменя съжденията с красиви фрази и дори от ерудицията прави накит.“ Два от Далчевите пет превода на статии от Кроче, публикувани във вестниците „ЛИК“ и „Съвременник“, из областта на литературната критика и история са основани на високите изисквания към тези области на човешкия интелект. Освен известния си фрагмент за равнището на културата, което се определя не от поезията, а от критиката, защото „голяма поезия имат и примитивните народи“, Далчев пише също: „Една литература достига — може да се каже — зрелост само тогава, когато в нея се роди един истински критик, в когото тя се самопознава.

Големият критик е нещо много по-рядко от големия писател. Най-напред защото представя един по-сложен възел от качества, често противоположни помежду си, и — после — защото предполага създадена вече значителна литература.“ Доколкото ми е известно, това са мисли, неизричани от друг български поет. . . И са изказани от Атанас Далчев, който от сблъсък с критиците на „Златорог“ през 20-те години до смъртта си, справедливо или не, неведнъж е чел неласкави критики за своето поетическо и естетико-критическо творчество.

* * *

Отразила важни идейно-естетически и поетически търсения в европейската и българската поезия през погледа на една ярка личност, естетико-критическата мисъл на Атанас Далчев е оригинално явление в нашата литература. Тя се вплита самобитно и органично в реалистичната българска критическа традиция, а, от друга страна, като изява на определен (и твърде рядък в нашата литература) тип творец — с подчертано самосъзнание за своето дело на фона на преосмислените стойности в националната и европейската литература, — го нарежда до Пенчо Славейков и Гео Милев. Обогатявана и нюансирана в продължение на половин век, Далчевата естетико-критическа мисъл е рядко устойчива, постоянна в дълбоката си същност, в своето ядро — оформило се в истинска естетическа битка за нова поезия след Първата световна война, период на важни събития в съдбата на българската литература.

Минала през чистилището на заблужденията и изстраданияте истини за смисъла на духовните стремежи, мисълта на човека, който се наслаждаваше естетически на философските системи, утвърди патоса на живота и безкрайното и вечно ново богатство на човешките му земни измерения. От действителността и живия човек се въздига тя в сферата на „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“, за да се върне отново към тях. Те са обектите на нейното преклонение. „Вярното в изискванията на реализма — пише в един от фрагментите си Далчев — се състои в това, че изкуството трябва да изхожда от действителността; или, казано по-добре: че художникът не бива да се откъсва от човека.“ След мъчително търсене на истината в едно болно време поезията и критико-естетическите размисли на Атанас Далчев свидетелствуват, че той не измени на своето верую.

РАЗКАЗЪТ И ПОВЕСТТА В ДЕТСКАТА НИ ЛИТЕРАТУРА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

Няма да сгрешим, ако посочим, че фолклорните години на българската детска литература са всъщност и години на обособяване на разказа и повестта като отделни равноправни жанрове. Каралийчев има щастието и в детския разказ да сътвори непосредствено неща от самия реален свят. Каралийчев, въпреки че е приказник, по виждане и по цялостна нагласа имаше възможността да въведе и реални герои — старци, сираци. Вярно е, че героите му живеят в романтичен свят, но този свят поначало е светът на българската природа, на българското село. Каралийчев и в разказите си не се отдели от приказното, което се налага от присъствието на самата природа, от нежните поетични души, които обичат хората. Симеон Султанов е посочил, че Каралийчев винаги разказва със свежест и непосредственост, характерна за първото виждане. Критикът изследва езика на големия писател. Той доказва, че и когато приказникът навлиза в разказа, отново прибягва до думите, които са цветни като дъгата, звучни като старинна музика, дъхави като цветята. И в разказите му силата идва от дълбочината на вековете, през които българинът живее на своята земя. Главното действащо лице на неговите разкази е всъщност българската нива. На нея се труди орачът, той милва с длан потните чела на воловците, които затъват до колена в черноземя на Тракия и пъшкат из Дунавската равнина. Наред със земята Каралийчев предава как тупти топлото сърце на нашия селянин. И в детските си разкази той оживява пръстта, която ражда хляба на българите. Каралийчев с разказите си „Земята на българите“, „Сейтба“, „Сърце“, „Другари“, „Един чувал тикви“, „Една малка душа иска да лети“, „Малкият беломорец“, „Гостенчета“, „Българчета“, „Рибарите от Св. Иван“ и особено с историческите си творби „Заветът на Хан Кубрат“, „Хан Омуртаг“, „Пустинникът“, „Предател“, „Наказание“ заставя малките си читатели да стоят на колена пред земята на българите и да целуват нейната корава невидима десница. Навсякъде се чувства миризмата на нашата земя: „Слънцето, скрито зад високия хълм, където е кацнал манастирът „Света Марина“, запали небесен пожар. Далечният бял манастир пламна.“

Разказът „Сейтба“ придобива драматична сила от хрумването на детето да учи в близкия град. Каралийчев умее да изтръгне онези думи от героите си, които наистина са откровени:

„—Тъй е приказката. Не бива, чедо, да тревожиш дяда си. Той, старият глупак, не си дава нивата. Ще ти кажа защо не я дава. На младини една врачка ми гледа на ръка и ми рече: „Имаш една нива с тамянка круша. Там има заровен казан с пари.“ Цял живот натисках ралото, че да го закача пустия му казан, ала ръцете ми отслабнаха. Дръж, сине, ти дано го изровиш. Че като набутах

жълтуните, напълни си торбичката, кривни са капата и — тръгвай, където шещи. А на мене нека ми остане само тази нивица. Тук моите дядо и тетю са пъшкали над ралото, ръсили са жито и са натискали с колене снопите. Хе таме край синура са нареждали кръстците. Под оная круша ме е кърмила мама. Тя беше пъргава като фтичка. Най ми беше сладка нейната питка, печена на огнището и остъргана с огрибката. Бог да я прости!

— Дядо, лъжеш ли ме, или казваш истината?“

Отново бедното дете, останало в ръцете на старичката Тиша, за която писателят казва, че сълзите ѝ постоянно текат, а годините ѝ се ронят и падат като зърна от скъсана броеница, е герой на разказа „Сърце“. С припечелените левове от продаването на ягоди сирачето купува обуца на своя по-беден другар Трайчо. В края на разказа се проявява цялата човешчина на детето, което не познава майка и баща:

„ — Горкият Трайчо! — проговори Татарчето и замислено се загледа по-дире му: шляпа, шляпа! Сетне слезе доле. Отиде зад паметника, изгреба всичките левове, които беше събрал през лятото, напълни си джоба и се затече към Пышовия дюкян. Попита Пыша колко струват едни гумени цървулки. Пышо отвърна колко. Нешко му наброи цяла купчина левове, взе цървулите и се върна в къщи.

Разказа на баба Тиша всичко и най-накрая рече:

— Иди сега, бабо, занеси цървулите и ги дай на Трайча, те са за него. Той е голямо момче, ходи на училище, ходи и в гората за дърва. Ще му премръзнат краката, ако гази бос в студената кал.

— А за тебе, моето момче? — попита баба Тиша.

— Аз съм лесен. Цяла зима ще стоя в къщи. А догодина, додето тръгна на училище, ще спечеля пари колкото за цървули, а и на тебе ще купя едни очила.

Баба Тиша се просълзи, прегърна милостивото сираче и го целуна по челото.“

И в разказа „Малкият беломорец“ детето на бежанците е свенливо и отрудено. Но нито бедността, нито известната отчужденост са причина детето да бъде равнодушно. Напротив, с цената на живота си малкото беломорче спасява непознатото дете от удавяне. В тези години Каралийчев е далеч от първия си сборник „Ръж“, но в едно той постоянноства — в разкриване добротата и благородството на бедните трудени хора.

Смело можем да кажем, че Каралийчев в разказа „Една малка душа иска да лети“ постига чеховска сила на въздействие. Съвсем краткият разказ е написан под форма на писмо от Груйчо тухларчето до неговия дядо Грую от село Каменец. Изгоненото от родното село дете непрекъснато живее със спомените. Единствена утеха намира в гъдулката. Това дете, което още отрано е аргатин, не губи надежда в живота. Трогателна е изповедта му:

„За мене, дядо, ако питаш, много съм добре. Тук отсреща на сто крачки от тухларницата, е Божурище. Дядо, да видиш самолетите! Ох, че духаво нещо! Сутрин се дигат нагоре и крилете им лъщят. Когато отидат много високо — там, където нощем светят звездите, — бръмченето им утихва. Сякаш пчели пеят в градина. Лятно време летците ходят с бели дрехи. Пък един от тях носи на кръста си малка кама и дръжката ѝ не е дръжка, а глава на орле. Чудно нещо. Да ти кажа ли, дядо, и аз ще стана летец. Ще нося бели дрехи и кама с орлова глава. Ще си имам самолет и с него ще летя, където си ща. Поглеж, че някой ден, както седиш в ливадата и плетеш кош за риба — чуваш, нещо бръмчи над главата ти. Дигаш ръка над очите си и гледаш: да е патица, не е патица. Нещо крилато все по-голямо става. Пада в косеното сено. Ти ставаши и не вярваш на очите си: самолет. Моторът млъква. От корема на самолета излиза летецът с кожени дрехи и очила. Пляскаш с ръце: летецът съм аз, твоят внук Груйчо.“

Битовото винаги се редува с поетично-мечтателното, което се ражда от присъствието на спомена, на надеждата. Прочутият преход от приказката към разказа и от разказа към приказката се наблюдава и в тези типично детски творби. Хуманистичният детски стремеж към светлината, към справедливостта, към красотата намира израз в тези разкази, родени от сложното преплитане на приказно-фантастичното с реално-жизненото. Понякога приказното се проявява едва в края на разказа, както е случая с творбата „Петкан в бъчва“. Ето и самия финал:

„Бързам да закарам бъчвата на бъчварина да я стегне.

„Тъкмо за мене работа е туй копче — помисли си Петкан. — Ще го посея. Ще легна да го чакам и подир една година ще забогатей. Ще си наема един ратай да ме обръща и още един да пъди мухите, когато лежа. То ще бъде живот, сегашното е цяло мъчение.“

— Чувай, Пешо — викна Петкан, — съгласен ли си аз да ти дам воденицата и градината, а ти да ми дадеш копчето?

Шейретина го погледна, засмя се и рече:

— Съгласен съм, но туй копче къде да е не никне, трябва да го заровиш на оня незнаен остров, който е сред морето, и да го поливаш със суха вода.

— Че как ще ида на оня незнаен остров, където им суха вода? — попита Петкан.

— Как ли? — отвърна Шейретина. — Ела подире ми до морския бряг, аз ще ти кажа.

Дигна се Петкан и тръгна подир Шейретина. Шейретина търкаляше празната бъчва, а Петкан лениво пристъпваше подире му.

Когато стигнаха на морския бряг, Пешо откъсна копчето от ризата си и го подаде на Петкан:

— Влизай сега в бъчвата!

Петкан се намърда през широкия отвор.

— Лежи си вътре и чакай — поръча му Пешо, — вятърът ще те отнесе на острова, а когато стигнеш, проводи ми писмо по някоя лястовичка! — И търкулна бъчвата в морето.

Вятърът я грабна и понесе навътре Петкана, а Пешо се върна във воденицата, пусна камъните и почна да меле брашно.

Все така е образен Ангел Каралийчев и в нарочно писаните за деца исторически разкази. В тази си творба той отново е сладкодумен разказвач и мъдър учител. Неговият разказ „Заветът на Хан Кубрат“ е преди всичко едно поетично обръщение към малките читатели.

„Видите ли — дигна се със светнали очи хан Кубрат, — ако разделите България на пет, всеки от вас ще бъде силен, колкото беше силно едно копие. Ако бъдете заедно, никой враг не ще може да ви съкруши.

Мъдрият хан полека затвори очи. Слънцето потъна някъде зад равнината. Смъртта слезе невидима, докосна с меките си черни крила шлемовете на пелтимата коленичили мъже и се наведе за хан Кубратовата душа.“

Историческото сказание умело на места звучи като песен, изпята от невидими ангели (разказът „Спасена душа“). Неслучайно в разказа „Предания“ се развива идеята, че душата на царя, който цял живот е носил в ножницата си меч, мокър от човешката кръв, принадлежи единствено на дявола. В този смисъл е и признанието на умиращия хан Крум:

„— Чуйте, мои синове, слушайте, военачалници, последната ми воля! Аз цял живот водих боеве. Клах хора, поих земята с кръв, горих градове и села, газих житни ниви, населих Мизия, Тракия, Македония със сираци и вдовици. В тоя последен час душата ми е празна. Аз виждам безкрайна върволица от мъртъвци — ония, които съм погубил по бойните полета. Те ще наближат към ме-

не. Ще ме попитат за своите майки, за своите невесты и невръстни дечица, аз какво ще им отговоря? Чуйте! Искам да оставя короната си на един от монте синове, ала не зная кому. И двамата ми са еднакво мили. И двамата тежат като старо злато. Токту е храбър като лъв, а Омуртаг е мъдър и очите му излъчват обич. Преди да отсъдя кой ще седне на моя трон, аз ще ги попитам нещо. Най-напред ще питам тебе, Токту. Чувай! Да речем, че ти донякога падаш в плен. Нека речем, че те е заробил ханът на татарите и ти е извадил едното око. Да речем, че оня татарин, след като ти е извадил едното око, ти дава кон и те пуца да се върнеш в родината си. Ала подир две години колелото на историята се обръща и самият татарски хан пада в ръцете ти. Отговори, какво ще правиш с него?

Исправи се Токту и отсечено отвърна:

— Ще му извадя и двете очи, господарю!

— И аз цял живот туй правих, затуй народът ми тръгна с просешка тояга. А ти, сине Омуртаже, отговори, какво би сторил? И ти ли ще извадиш и двете очи на татарина?

— Господарю — отвърна Омуртаг, — аз няма да му извадя и двете очи, аз ще го пусна свободен — да тръгне по света и да разказва, че царят на българите не вади очи.

— Защо? — попита Крум.

— Защото само оня, който дава очи, има право да ги ослепява.

Хан Крум дълго гледа сина си и очите му овлажняха. Със задавен глас той промълви:

— Сложете ханската корона на Омуртаговата глава! Той ще ви бъде новият хан. . .“

Тъкмо тези разкази от рода на творбите „Заветът на хан Кубрат“, „Спасена душа“, „Хан Омуртаг“ говорят, че въпреки превъзходството на чисто легендарните моменти Каралийчев постига правдиво изображение на българския дух, сражаващ се за българската земя, българската държава, българската култура. Като истински поет той внушава, че българинът е не само добър орач, сеяч, копач, скотовъдец, но добър войник. Каралийчев възкресява предишната ни история, за да докаже, че българите и техните владетели в повечето случаи винаги са бранили своята земя. Българинът никога не гледа на войната като на занаят, като на наслада — обратно, войната за него е продължение на онзи тежък кръст, който трябва единствено да защити земята и живота на хората. Тъкмо тая хуманистична патриотична струя придава на историческите разкази на Каралийчев характера на истинско изкуство.

Но приказникът Каралийчев има заслуги не само за утвърждаването на късия разказ, но и за създаването на повестта в българската детска литература.

Исключителна прелест се крие в началото на прочутата му повест „Ането“ (1938). Ето и самото начало:

„Ти знаеш ли малката бяла къщурка на речния бряг? Тя е положена на четири големи камъка. Има само едно прозорче и то гледа към равната шир на тихата река. Като запалена лула дими високият комин на къщичката. Една снежнобяла завеска потуля светлата късна стаичка. Когато прозорчето е отворено и вятърът играе със завеската, параходите бягат надолу и пътниците думат:

— Бялата къщурка ни маха със своята кърпичка. Сбогом!

В къщичката има само една стая. В стаята — една маса и два стола. До прозореца е креватчето на Ането, а до камината — големият дървен креват на дяда Ивана. Цялата стая свети от чистота. Ако някой купувач мине и се провикне: „Смет купувам!“ — горкото Ане няма да получи нито една паричка. Ането е послушно момиче. То шъта: мете къщата и малкото дворче, мие паниците,

подклажда огъня и шиш копчета на дядовото Иваново палто. А когато през пролетта му закърпи самия лакът, дядо Иван каза:

— Чедо, ти кърпиш чудесно. Като беше ново палтото ми, изглеждаше по-грозно.“

Но в тази светла жизнерадостна и красива повест веднага се намесват и действуват врабчето, малкото кученце, котаракът, патето, маймунката и т. н.

Като в най-хубавите приказки и тук фантазията е неизтощима. Доброто момиченце Ането попада в плен на коравосърдечния циганин-мечкар, а верните му приятели кученцето и котето започват издирването му. В повестта има много действие, много изненади, за да се стигне до края, когато Ането е отново свободно и щастливо. Финалът на тази повест говори, че българската детска литература притежава писател, който е от родословното дърво на великия Андерсен:

„На сутринта дядо Иван и Ането се пробудиха у дома си. Дълго се гледаха и не можаха да разберат тая история сън ли е, или истина.

Дядо Иван изпи една чаша горещ чай, нахлу гугумените си ботуши и тръгна да пои лехите, защото плодните треви бяха клопнали. Ането най-напред си изпра изцапаната престилка и я простря на въжето да съхне.

Мокрото кученце заскимтя:

— Пак ще ми гори така главата с горещото желязо!

Патето се клатеше важно под ябълката, а врабчето се люлееше на едно клонче.

— Огладних — отвори човка важното пате, — яде ми се нещо!

— Голямо или малко?

— Нещо по-големичко.

— Вчера, като летях над Софийската зоологическа градина, видях един слон.

— Защо не ми се обади? Шях да ида да го клъвна.

— Не ти се обадох, защото кожата му е дебела.

— Не ща го, щом като кожата му е дебела. Га! — изграца патето и слезе към реката.

През отворения прозорец се чуваше кръщият глас на Ането. То шъташе и пееше.“

Наистина прав е Симеон Султанов, като пише, че Каралийчевите изречения са къси, пълни с много олицетворения и много глаголи, които придават подвижност и пъргавина на фразата. И в тази си повест писателят вижда предметите и героите в движение. Той изцяло ги е очовечил. Каралийчев и в ролята си на майстор на повестта винаги иска да пробуди истински човешкото у малките деца. Затова той написва и прочутата си повест „Тошко Африкански“ (1942). Повестта е изцяло нашенска по отношение на изображение. Но заедно с това в нея намира израз и детската мечта по непознатата Африка, по непознатите морета, по срещите с лъвове и т. н. И в този случай в повествованието се включват строго реалистични елементи, приказни видения и приключенски моменти. Отделните заглавия говорят в полза на това твърдение. Ето някои от тях: „Рибките със златните опашки“, „Тошко раздава дарове“, „Червената чешма“, „Към самодивския кладенец“, „Тошко лети в облаците“, „Празната каца“, „В гората“, „Косматият ученик“, „Шътачи“, „Нощ в гората“, „Червената шапчица“, „Жабата в Тошковия корем“. Лудорните са в центъра на разказа. Тошко ту изхвърля златните рибки, ту източва виното, ту напакосява на пчелите и т. н. Най-голямо място е отделено на приключенията му в гората. Тук той преодолява много опасности и прекеждия. Всичко това води до заключението:

„Тошко почна да отваря устата си и щом зяпна — от гърлото му изскочи една креклива жаба и налапа мухата заедно с вдицата.

Докторът хвана жабата, хвърли я през прозореца на църкела, който се разхождаше в градината, и рече:

— Тошко, Тошко, други път, като влизаш в блатото, да не ловиш с уста жабите, защото ще си имаш големи неприятности с църкелите!

И заживя Тошко отново при първия си стопанин в къщата накрай града. Само че след големите злополучия той беше станал по-разумен и не разливаше масилото, не лапаше горещи картофи, не трошеше яйцата, нито посягаше към златните рибки в рибарника.“

И в чисто занимателните си истории Ангел Каралийчев сезика на децата разкрива голямата идея за необходимостта от благородство и разум в човешкото съществуване.

В тази линия на ограничаване на фолклорното и на изобразяване на света през призмата на детските преживявания се движи и Ран Босилек. Симеон Янев аргументирано посочи, че приказникът Ран Босилек в своите разкази направи най-много за освобождаване на детската литература от чисто фолклорната зависимост. Тук имаме предвид онези кратки римувани разкази, които са обединени от общи герои. Те излизат на страниците на „Детска радост“ от 1924 г. насам. От тези къси разкази се раждат книгите „Патиланчо“ (1926), „Патиланско царство“ (1927), „Бате Патилан“ (1927), „Патиланчо Данчо“ (1929), „Патиланско училище“ (1942). Написани в епистолярна форма, те изобразяват приключението на героите — Патиланчо, Патиланчо Данчо, Патиланчо Ганчо, Патилана Гана. Организатор на тази дружина е Патиланчо — момче с весел нрав и добро сърце, притежаващо уменията да обединява около себе си децата и да им въздейства. Във фабулата на всеки един разказ е заложена лудорията на героя и неговите другари: Патиланчо лекува бабиното дебело куче с пиявици, които накрая се впиват в краката на баба Цоцолана; Патиланчо подава на бабата в тъмното вместо кутийката с помада боята за обувки; Патиланчо изсипва шише вино в коритото на прасето и то, подлудяло, събаря всичко около себе си.

Тези разкази звучат като химн на живота. Те са истинско опиянение от красотата и лудориите на детския свят. Но в крайния случай зад лудориите се проявява тържеството на доброто начало. Вярно е, че Патиланчо непрекъснато иска да помага на баба Цоцолана, а все беда ѝ стоварва. Още при излизането на патиланските истории на Ран Босилек критиката оценява техния хумор, освободеното дидактично повествование, пластичния език, стегнатата композиция, епистолярната форма, вътрешния ритъм на слога. Интересно е, че, от една страна, цялото това освобождаване от фолклора не изключва използването на някои негови изобразителни похвати. Ще посочим някои примери, доказващи ритмично-интонационното своеобразие в тези разкази:

„Баба Цоцолана три внучета има. Нека ѝ са живи! Те са малки още, ала пакостливи и като големи, на бой търпеливи. Пред баба си само не смеят да шавнат. За най-малкото нещо все ще ги наложи. Каквото поискат, все вика: „Не може!“ („Патиланско царство“).

„Откак не съм писал, дълго време стана. На поправка ходи баба Цоцолана. Морски бани прави. Нервите ѝ, казва, станали по-здрави, а ръцете вече — по-кrotки и нежни. Не тъпкат тъй често като в дните прежни. По-рядко си патя. Затуй рядко пиша“ („Дългобрадко“).

„Отидох на сянка. И баба пристигна. Изу се. Поседна. Дрямка я обори. Тя се попрозина и очи затвори. Чехлите ѝ нови донесох отгоре. Пред нея ги сложих. Знак на Стойча дадох. Обухме се двама. Обухме котака, Козля, Дебеланка. Влязохме в хармана. Моята дружина взе назад да бяга. Но аз строго викнах: „Тука, готовани! Който знай да хапва, трябва да помага!“ Вик и смях настана. Стресна се от дрямка баба Цоцолана. Нахлу, без да види, новите си чехли и хукна в хармана:

— А бре, Патилане, какво си овързал мойто сладко Мими!

— Нищо, бабо, нищо няма да му стане. Погледни и мене, и Стойча, и тебе! За вършитба всички днес сме подковани!

Баба ме подгони. И дълго вършахме. Потупа ме малко, но много се смяхме. И куп златно жито надвечер отвяхме. . .“ („Всички на работа“).

Николай Янков в своя очерк за Ран Босилек е доловил своеобразието и значението на патиланските истории по следния начин:

„Едва ли други творби в нашата детска литература някога са привличали такава сила малките читатели, едва ли други творби са им доставяли толкова радост и наслада. Обикновено за силата на едно художествено произведение съдим по жизнеността и внушителността на неговите герои. Произведения за деца без ярки, привлекателни и обаятелни герои са осъдени на непопулярност. В своите патилански истории проникновеният познавач на детската душа Ран Босилек създаде галерия от живи и подкупващи образи на герои, някои от които станаха нарицателни и тръгнаха между децата по-живи от живите, като неразделна част от техния бит: Весел Патиланчо, неговият побратим Патиланчо Данчо, строгата и припряна, но добродушна баба Цоцолана и още ред деца и животни от славната дружина на патиланците. . .“

В сравнение с Каралийчев и Елин Пелин Ран Босилек най-упорито се стреми да изгради разказите си въз основа на наблюденията, получени от детското всекидневие в многообразните му прояви. В разказите на Ран Босилек взема превес детското въображение, детското мислене. Над всичко се извисява детско-юношеската гледна точка на виждане на нещата и явленията в окръжаващия живот.

Към тази непосредност на детското светоусещане се стреми и Константин Константинов. В „Босата команда“ (1929) той се обръща към пътуващия гъдулар с куклата, обикалящ панаирите. Негови герои са Дино, Асен, Коста, кучето Арап. Детските игри, детските лудории, детските преживявания носят отпечатъка на града. В разказа „Във влака“ децата под влияние на бате Славин оказват помощ на изстрадалото чираче Енчо, което пътува без билет и е напълно беззащитно. И в разказите на Константин Константинов забавното, приключенското се подчинява на стремежа сърцето да бие за хората. В следващия му сборник с разкази, озаглавен „Ехо-о-о!“, преобладава детската игра. Типичен пример са разказите „Излет“, „Към хижата“, „Панаир в гората“, „Змийска кожа“. Константин Константинов е по-бляскав художник в приказките. Но и в чисто детските си разкази той е сигурен познавач на детето, което расте и живее в големия град.

В развитието на детския разказ особена роля се пада на сборника „Някога“ на Дора Габе. Владимир Василев веднага отбеляза, че всяка една случка в този сборник е уловена с тънка наблюдателност, на която се дължи значимостта им. Критикът определи разказчетата като малки психологически етюди в подчертано поетична форма. Така че в зората на българския детско-юношески разказ Дора Габе изковава един оригинален жанр. Нейните разкази се градят на елементарните детски усещания. Дора Габе е постигнала напълно детското наблюдение, свързано с богатството на зрительните впечатления. Тя възкресява детските сънища, като показва възможностите на детските усещания. Най-голямо внимание е отделила на детето, пътуващо сред природата. Владимир Василев казва, че Дора Габе ни прави деца, без да забравяме, че сме възрастни. Тя се връща към детството с духовния опит на възрастния. Тази книга, озаглавена „Някога“, е крупно явление в нашата литература. През 1927 г. тя издава сборника с разкази „Малкият добруджанец“. В тях наистина има добруджански полъх, радост от свободата, от живота сред добруджанската степ. Много интимност има в тези разкази. Дора Габе ни показва децата, техните игри, тех-

ните мечти, очаквания. Особено силна е, когато представя децата в атмосферата на трудолюбивите и задружни семейства. Великолепни са описанията на добруджанските вечери, добруджанските зими, добруджанските пролети. И в тези разкази се мяркат възрастните, които живеят и работят заедно с домашните животни — техните приятели и помощници.

В годините на разцвета на българския детско-юношески разказ се появяват и творбите на Добри Немиров. Последователно през годините 1934, 1937, 1939 се публикува сборникът „Когато бях малък“. За разлика от Ран Босилек Добри Немиров разказва за своето детство, за баща си, за майка си, за своите другари. Разказвайки за себе си, за родителите, за приятелите си, писателят е изобразил и обществения климат на времето. Сиромашията принуждава сина на бедния общар да напусне рано училище, да се отдели от приятелите си. Ето, ваканцията е минала, съучениците на Дочко Ламбрев вече говорят за новата учебна година, за новите предмети, които ще се изучават, а той стои между тях мълчалив, тъжен и унижен — той няма да бъде вече ученик. Баща му е беден и немощен.

„Другарите ми — пише Добри Немиров в един от най-хубавите си разкази („Сбогом, училище“) — се радваха, смееха се, но аз останах мълчалив и самотен. Силно изплува мъката ми. От утре моите другари ще имат в живота си нещо ново. Те ще знаят химия, алгебра, латински. . . Ще знаят неща, които ще бъдат тъй далеч от мен. . .

Ще минат две, три, четири години, те ще свършат гимназия, а аз? . . . Ще бъда писар! Хубаво ли е да си писар — не знам! Знаех само, че с мен се извърши нещо несправедливо. Две неприятелски ръце ме теглеха от другарите ми. . . Да, защото те ще се учат, а аз ще работя. . . Ние вече не сме приятели. . .“

В разказите си Добри Немиров разкрива как се пораждат в душата на дететосоциалните чувства и добродетели: трудолюбието, честността, състраданието, чувството за човешко достойнство. В разказа „Свобода и хляб“ волното и безгрижно дете е принудено само да осигурява прехраната си.

„Трудна, мъчна е работата пред тезгяхите, където детето чука стъпалата на стари обувки, изгубената свобода е още по-мила, но то отрано разбира, че всички хора с труд си вадят хляба. Това му внушават неговите родители — бедни, но трудолюбиви хора, които имали свой следван морал, свое ярко изразено отношение към живота. Те внушават на детето си, че само „честитият човек живее добре“. А честит е честният, достойният, трудолюбивият работник.

„Когато човек вади хляба си с труд и пот, той е сладък, вкусен. . .“, „Когато не се труди, той не знае сладостта нито на хляба, нито на свободата“, „Няма по-благодарено нещо от труда“. Това са основни истини, които детето възприема от родителите си и които определят по-нататък неговото поведение в живота.

В разказа „Майстор Тасо“ Дочко Ламбев се радва и гордее, че е успял с труда си да спечели пари през лятната ваканция. Той обича работата си — да строи нови, хубави домове, в които ще се настанят хората и ще замирише на домашен уют и приятност. Но майсторът Тасо, който строи големи къщи за хората, живее в малка, скромна къшурка. На въпроса на момчето защо това е така, майсторът отговаря, че човек, „когато е честит, и в колиба да е, пак ще прилича на цар.“

В разказите си, посветени на труда, Добри Немиров възпитава, като възхвалява труда и го издига като пример на децата. Независимо, че погледът на писателя е ограничен на моменти, разказите печелят с честното си отношение към живота. Вярно е, светът на главния герой е беден, ограничен е само в рамките на неговото бедно еснафско семейство. Но въпреки това в разказите правдиво се разкрива съдбата на отрудения млад човек. Разказите са възхвала на голямата вътрешна човешка почтеност.

В тази територия на представяне на детството като остров на безоблачни дни и щастливи мигове е и творчеството на Симеон Андреев. Но у него в сравнение с Константин Константинов наред с детските игри и приключения се промъкват и облаците, надвиснали над детството. Т. е. помрачените часове на бедните деца.

В книгите „Звездобройци“, „Пешо мой — Пешо твой“, „Хвърчила“ писателят е раздвоен между предварителното придържане към официалните педагогически тези и правдивото реалистично изкуство. Като повечето тогавашни писатели, които не долавят стъпките на века, и Симеон Андреев е прекалено ограничен в замисъла си и в изображението на героите. В най-добрия случай той се задоволява да посочи добродетелите на гладуващите бедни деца. Възшност темата за доброто бедно дете постоянно шестува в приказките и разказите на Ангел Каралийчев, Ран Босилек, Константин Константинов, Добри Немиров, Георги Райчев. Всички те, както и Симеон Андреев, са свързани с известни традиции на критическия реализъм, но предпочитат повече психологическото изображение на детския свят. Вярно е, че те направиха много в областта на изследване автономния детски свят. Не само детските лудории, детските приключения, но и детският начин на мислене и чувствуване е в основата на техните къси белетристични творби. Това е безспорното им достойнство. Но тяхната слабост е, че те избягват представянето на детския свят на фона на противоречивия, гневен и прекрасен свят на възрастните. Тази характеристика е напълно валидна и за един значим писател като Георги Райчев. Ние направихме опит да видим неговото място в областта на приказката. Но той през 1924 г. написа и първите си разкази за деца и юноши.

Георги Райчев е цял живот скитник между селото и града. В творчеството си за възрастни той се отклонява от познатия път на българската белетристика. Но в творчеството си за деца е изключително свързан с великата Вазова традиция. Сам той признава:

„Баща ми опиваше вдъхновено пред зяпналите го слушатели какво чудо сторили с него тези стихове: забравил пътя и умората, видял преобразена гората и планината. . . Тази нощ чух първи път името Вазов. Онези стихове били от дивния поет Вазов. Казал му сам Русейски; разправил му и сума още неща за Вазов. Разбира се, и аз слушах прехласнат. Запомних името. Оттогава и насетне никога и никъде не отминах без внимание това име. Можеше да се каже, че в отделенията влязох вече достатъчно заинтересован от поезията. Учителят ни, за жалост, сам беше прост, полуграмотен човек; не помня да е обелил някога зъб и да ни говори за писатели и поезия, поне толкова, колкото баща ми пред своите мустакати слушатели. Но аз се интересувах — по собствени пътища и подбуди, дори сам бях си съчинил вече едно малко стихотворение. . . И няма съмнение, че още тогава съм отгличил Вазова, Вазовия стих. В читанките ни до IV отделение още е имало доста стихотворения — не, разбира се, колкото в сегашните, но аз съм запомнил само три-четири от онова време. Помня как мислих дълго над тях, вълнувах се. И те почти всичките са все Вазови. Първото:

Въз три хълма горделиво
Пловдив се възнася. . .

Обичах го, декламирах го дори на един изпит, покачен на чина, като пел. Но и по-рано, и на изпита, и дълго след това съм правил една комична грешка. А кой знае, може би тъкмо тази грешка е обличала и самото стихотворение в тайнствеността, която ме вълнуваше! Аз декламирах из цяло гърло и зачервен от напън първия стих не „Въз три хълма“, а „Възтрихълми“, като значи трите думи бяха една и означаваха, да кажем, някой си Възтрихълми, който горделиво

се възнасял над Пловдив и бил толкова могъщ, че „и полето послушливо своята дан“ (нещо като дъщеря навярно!) му носи. . .

Неукният учител нито е разбирал, че греша, нито е помислял да ни обясни какво нещо е хълм — дума, съвсем непозната в нашето равно Заарско поле и още по-малко тази жертвопринесена „дан“.

Второто: „Деца и птичка“:

Видиш, птиченце крилато,
ние в клетка те държим. . .

Чел съм го трогнат, просълзен от съдбата на клетото птиче. И него на един изпит декламирахме в диалог с едного. Спяха се само на стиха „с захар, с млечице“. Тогава още нямаше късо и удължено „с“ и „със“ в стиховете, нито учителят е умее да ни упъти как да го произнасяме.

Третото и четвъртото са:

Всред село ми се издига
бяла черкова висока. . .

и:

Когато бях овчарче
и овците пасях. . .

Това са останалите в паметта ми от детинството стихове — почти всички те са Вазови, освен едно, мисля от Москов, което еднакво ме привличаше:

Люлее, вълнува
вятърът гората. . .

Вазовата вяроност към народния живот е отличителен белег и на детските разкази на Георги Райчев. Като великият поет и Георги Райчев, макар че в разказите си за възрастни е много мрачен и скептичен, в творбите си за деца е много светъл и жизнерадостен. Неговият разказ „Първият успех“ напомня Вазовия очерк „Даскалите“. Във финала на разказа „Първият успех“ се чувствава Вазовият начин на мислене:

„От къщи излезе мама и ме посрещна почти разплакана. Всички помислили, че ме е сполетяло някакво нещастие. Но аз се върнах и донесох едно чудно нещо: свидетелството!“

Взеха го, видяха го. Татко ме похвали, мама ме целуна просълзена. Изредиха се и другите. Аз се смутих и избягах засрамен навън. Там ме посрещна Шарко, нашето голямо овчарско куче, изправи се, лизна ме по лицето. Аз сграбих кучето, прегърнах го и почнах да му шепна като безумен:

— Шарко. . . Шарко. . . знаеш ли, че аз имам вече свидетелство — добро, хубаво свидетелство, сам си го донесох от града. . . Минавам във втори клас. . . Ей, чуваш ли — втори, втори клас. . .“

Георги Райчев в сравнение с разказвачите от 20-те и 30-те години—Каралийчев, Симеон Андреев, Константин Константинов, Стилиян Чилингиров, Ран Босилек — разкрива на своите малки читатели, че в света на големите хора има доста отчуждение, равнодушие и изключително неравенство. По тези причини старата жена в разказа „Просекиня“ е изхвърлена на улицата, но събраните от нея пари тя в края на живота си оставя за малките деца. В самата трактовка на просекинята има нещо ново. Тук бедната жена се бори не само за препитание, но и мисли за другите. Докато в прочутия му разказ „Легенда за парите“ двамата братя се умъртвяват заради парите на баща си. Просекинята в нравствено отношение стои по-високо от заможния селянин и синовете му. Райчев не се страхува да разкрие, че ламтежът за пари убива човешкото. В изображението на човешкия свят се движи и младата бежанка, чието дете уми-

ра. Към нея обществото и държавата са напълно индиферентни. Тя остава на произвола на съдбата. Райчев отива и по-нататък, като рисува съдбата на малкото момиче, попаднало в градското чорбаджийско семейство (разказа „Гюргя“).

Като сериозен разказвач, той обгръща всичко онова, което е свързано с възмущенията на малкото момиче Гюргя. Поради немотията то е слугиня в града. Единствено в малкото време, определено за сън, изтръгнатата от село Гюргя тъгува за родната планина, за своя приятел Гиго, за воловете, за птичките, за игрите. Напразно тя се мъчи да се отскубне от града. Като строг реалист, Георги Райчев завършва по следния начин този толкова прочувствен разказ:

„Тя тичаше задъхана все напред с надежда, че ще стигне края на града, а после е лесно. И ето — пред нея вече няма къщи, тя е накрай града. Небето побелява на сьмване, далеч негде свири фабрична свирка и високите тръби пушат гъсти черни кълба дим.

Гюргя превърза по-добре торбичката си, защото в нея имаше скъпа вещ — там е малката гипсова кратунка от гостиная на господарите ѝ. Тя ще я отнесе на Гига в планината, ще я постави при кладенчето и ще пият с нея вода. . . Ах, само да си отиде веднъж, само да си отиде. . .

И тя тичаше заморена от дългото право шосе, като не смееше да погледне назад, защото все ѝ се струваше, че някоя тича зад нея, вика и простира ръце да я хване.

Бедното дете, то не знаеше, че никога вече няма да отбегне от големия град!“

Георги Райчев не забравя да представи войната като постоянен спътник на живота в класово разделение свят. На тази тема той създава един от най-покръптителните разкази в българската литература, озаглавен „Пъстрата броеница.“ Старият училищен прислужник дядо Климент има броеница от пъстри зърна: черни, жълти, кафяви. Този отруден човек има само две скъпи неща в живота: броеницата и сина си Кирил. И броеницата, и синът са връстници. Старият човек е останал само с този син. С оскъдните си пари той го отглежда и му дава образование. Но през войната идва страшната вест. Синът му е загинал. Така Райчев рисува войната като хаос от жестоки свирепости. Войната разрушава живота на малките хора. Старецът Климент изгубва всякаква надежда. Той потъва в света на мълчанието. И ето че идва и неговият край. Скръбта угасява клетото му сърце. Георги Райчев прави голяма крачка напред. Неговите партньори в детската литература не посмяха така откровено, смело и категорично да говорят за просията, за бедността, за скъперничеството, за войната. Светлините в детските разкази на Георги Райчев идват от дотогова бедните деца. Те винаги имат добро сърце. В разказа „Борко Веселия“ героят пренася въглища и какво ли не, за да купи коритото на майка си. В „Шведска шейна“ заможното малко момче, вместо да си купи мечтаната шейна, дава парите на своя съученик, за да помогне той на болната си майка. В разказите „Първа печалба“, „Миро Крайненчето“ малкото дете самодизкарва пари за учебници и тетрадки. И в разказите „Приятел от детинство“, „Отплата“, „Минкина помощ“ на първи план излиза трудолюбивото, отзивчиво към неволята на другите дете. Без да подценяваме тези разкази, ще обобщим, че Георги Райчев е изключително ценен за развитието на реалистичния детски разказ с разгледаните творби — „Първият успех“, „Пъстрата броеница“, „Бежанка“, „Просекиня“, „Легенда за парите“, „Гюргя“, „Пръст“.

Старият Стилиян Чилингиров, без да притежава мощта на Георги Райчев, се мъчи да внуши нравствена сила и вяра в живота, като се връща към детството. Неговите разкази от сборника „Детски дни“ се родят с онези творби, които са ни познати от книгите „Когато бях малък“ на Добри Немиров, „Преживяното“ на Тодор Влайков и „Отколе и свят“ на Никола Монов. Стилиян Чи-

лингиров като споменатите автори рисува детството, като има предвид някогашния патриархален бит. И той, и всички мемоаристи на детството са доста непосредствени в разказа си, изключително топли и човечни.

В тези години на налагане на разказа и повестта творят и други писатели. Интересни са книгите на Стефан Мокрев „Дечко Палечко“ и „Петлето Клечко“. Стефан Мокрев влага в повествованието си едно артистично подвижно въображение. Изненадва ни със скокливата емоционалност, с богатата фабула. За „Дечко Палечко“ Симеон Радев пише: „Тая книга е хубава преди всичко за това, което няма в нея, тоест, тоя сладникав тон и тая изключителна наивност, които правят нашите книги за деца тъй досадни. Тук всичко има очарователна естественост.“

Тъкмо тази оценка на големия публицист и историограф Симеон Радев ни дава възможност да видим двете книги на Стефан Мокрев като момент от развитието на нашия разказ и повест, в които артистичното, освободено от опекунство дете само извършва постъпките и само отреагирва на богатата човешка среда.

Но в това развитие на кратките белетристични форми вземат участие не само писателите от критическореалистичното направление и писателите, следващи психологическия реализъм на Йовков, а и творците, които принадлежат към новата социалистикореалистична литература. Господстващата линия в нашата детска литература между двете световни войни е линията на Ран Босилек, Дора Габе, Багряна, Стубел, Асен Разцветников, Георги Райчев, Константин Константинов и др. Но не трябва да забравяме, че в поезията за деца и юноши има и творби със социалистикореалистичен характер. Още по времето на революционния ренесанс на българския пролетариат (1919—1923) безсмъртният юноша Смирненски извърши цяла революция в детската ни литература с циклите „Деца на града“ и „Зимни вечери“. По-късно Христо Радевски в своите стихове и поеми утвърди не бедното състрадателно дете, а онова момче, което върви по пътя на героите на Смирненски, познати ни от стихотворенията „Юноша“ и „Каменарче“. В този дух на показване света на детето, което расте под грижите на работниците и комунистите, се развива и творчеството на Младен Исаев, Вапцаров, Асен Босев. Тъкмо този нов реализъм, обогатен с чувството за критическа перспектива, пронизва и редица приказки, разкази, повести и романи на писателите-комунисти от 30-те и 40-те години. Макар че времето е жестоко, а терорът е див, новата социалистикореалистична детска белетристика се ражда през иглените уши на Закона за защита на държавата.

Комунистическата мисъл, деликатното направляване на сюжетите и особено новото в подхода към темите за нравственото здраве, за колективистичния труд, за честността, за смисъла на живота се открояват в Караславовите сборници с разкази „Победители“ (1934), „Учените мишки“ (1935), „Пилето със златната перушина“ (1938), „Чудната свирка“ (1943), „Крилатият Данко“ (1943). Строгото реалистично показване е немислимо без алегорията, зад която се крие мисълта за социализма като единствена алтернатива за бедните. Точният предметен рисунък на разказите винаги води до значимата идея. Един път величието на човешкия задружен труд взема превес в приказния разказ „Как хората победиха планината“. Друг път силата на героите се проявява отново в колективистичните им действия. Караславов в изключително увлекателните си разкази, в които приказно и реално талантливо съжителствуват, винаги профилира човешки съдби с оглед моделирането на най-адекватните и правдиви форми на човешко поведение. От този социално-психологически стремеж се поражда и силата на разказите „Учените мишки“, „Горделивото борче“, „Пилето със златната перушина“, „Чудната свирка“. По най-богатия образен път Караславов развенчава човешкия индивидуализъм, за да утвърди

колективизма на човека, живеещ в съгласие с обществото и идеите. Всички тези богато сетивни разкази имат свой втори план, който е достъпен за детското мислене. Малкият читател сам открива зад случките, събитията, предметите и нещата същината на голямата идея за необходимостта от ново общество, от нов начин на живот, от нова идеология. Не трябва да забравяме, че тези пълноценни художествени разкази, в които няма никакъв фалш, никаква тезисност и платкатност, са писани в годините, когато Караславов като пролетарски революционен белетрист за първи път създава разкази, повести и романи за възрастни, които влизат в класиката ни. Караславов има онова значение за пролетарската ни белетристика, което имаше Смирненски за поезията ни. По тези причини Караславов с таланта си, с престижа си на писател-класик изменя траекторията на движението на идеите и героите в цялата детска белетристика през 20-те, 30-те и началото на 40-те години.

Българската детска литература с определен социалистикореалистичен характер е рожба на онази епоха, в която двете ери си оспорват правото на съществуване. Че наистина българската социалистикореалистична литература и специално българската детска проза датира от периода на борбите с фашизма и капитализма, говори и творчеството на Орлин Василев. Наред с Караславов той сътворява нова белетристика за деца и юноши. Когато започва да пише за по-малките читатели, той има зад гърба си разкази и най-вече творби като „Бялата пътека“ и „Огненият обръч“. С тези книги той е влязъл в социалистикореалистичната литература за възрастни. Нещо повече — Орлин Василев се наложил, като разработил темата за Септемврийското въстание. Той имаше бележити предшественици в тази област — Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Гео Милев, Антон Страшимиров, Николай Хрелков. Но Орлин Василев през очите на младия човек в един романтико-философски план на третиране вечния проблем за човешкото щастие погледнал на величавия септемврийски бунт. Попаднал в затвора заради революционни прояви и комунистическите си творби, Орлин Василев обмисля и първата си повест за деца „Дивата гора“. Той иска да запознае малкия читател с българския див, варварски фашизъм. Събразявайки се с изискванията на времето и със статиите на знаменития Георги Бакалов, той написва цялата повест под формата на алегория. Въщност зад имената на горските зверове и тревопасните животни лесно се откриват господарите и робите в жалкото трето царство България. Като Караславов и Орлин Василев влага цялата мощ на таланта си в повествованието. Негови основни герои са лисицата Хитрана, невестулката Душипиле, дивата котка Острозъбка, старата мецана Стръвна, порът Смардльо и др. По време на тъмната нощ в гората се събират горските зверове начело с вълка Единак, мечката Стръвна, дивата котка Острозъбка, златката Впийзъб, язовеца Повлекан. Те решават да създадат хищен съюз на кръвожадните животни. Разработват план за изстребление на кротките животни. Зверовете си създават ловни глутници, техен вожд е вълкът. Не е мъчно да открием в този съюз някогашния Демократически сговор на най-отявлените фашисти, чийто първи председател е Цанков. Срещу тях се опълчва катеричката Любижълъдка, която създава своя единен фронт за съпротива. Разбира се, отначало зайците се съпротивляват на идеята за съпротива. Но когато самотният елен Суран загива от вълка, тогава и зайците, и другите кротки животни започват да се съпротивляват. Въщност прогресивните читатели с радост виждат как се създава единният народен антифашистки фронт. Орлин Василев се противопоставя на фашистите, които си въобразиха, че са пълни господари на живота. Повестта „Дивата гора“ е не само интересно и увлекателно произведение, но и изобличителен документ за зверствата на фашистите. Орлин Василев има заслугата, че помага на тогавашните деца да излязат от златния остров на децата и вместо да се вслушват в небесните кам-

банки на Стубел и редица други автори, да се устремят към знамето на революционния поврат. И в областта на разказа Орлин Василев, в духа на творбите си „Бялата пътека“, „Огненият обръч“ и „Дивата гора“, рисува едно детство, което протича в немотия, безпаричие, неволя, терор, оскърбление, унижение (разказите „Победеният победител“, „Досетливият главатар“, „Магията на баба Вуна“, „Разказвачи“). По примера на Караславов Орлин Василев ангажира вниманието на малките читатели с идеята, че егоистичният човек е нещастен и безсилен. Особено непримирим е той към главозамайването и високомерието. Пролетарските белетристи чрез художествения си разказ искат да възпитат ново чувство към човешката общност. Тъкмо на този подход към темите се дължи и популярността на сборниците от разкази и приказки на Орлин Василев „Горчив хляб“, „Битки и приключения“, „Чудо невиждано“. Много от тези разкази са излезли на страниците на списанията „Детска радост“, „Светулка“, „Росица“. В един нов аспект в сравнение с Георги Райчев, Константин Константинов, Симеон Андреев, Добри Немиров Орлин Василев представя героите, които произлизат от средата на сиромашията. Те не се задоволяват с благотворителните помощи, а се мъчат да изменят живота, като извоюват справедливостта. В разказа „Досетливият главатар“ Лалю, главният герой, организира децата от махалата да се трудят. С придобитите пари те купуват футболна топка и дават един добър урок на скъперника, бакалския син Сашко. Не само в повестта, но и в разказа Орлин Василев изобразява деца и възрастни през призмата на жестокия класов двубой и на борбата с нацизма. Така че с Караславов и Орлин Василев детската проза бележи прогрес, като усвоява ново социалистикореалистично мислене, нов социалистикореалистичен метод на изображение на действителността.

Отново ни се иска да се върнем към Караславов. Той има голяма заслуга не само за разказа, но и за повестта. До този момент ние видяхме как още в началото българската детска повест има своя национална специфичност, при тежава своя физиономия („Дивата гора“ на Орлин Василев, „Ането“ и „Тошко Африкански“ на Ангел Каралийчев). Но веднага трябва да прибавим и повестта „Орлов камък“. Тази книга неправилно е определяна като роман. Тя е типична повест, която е писана през 1943 г. и отпечатана през 1946 г. Въпреки мрачните фашистки години Караславов е просто изпял на един дъх историята на вълшебния Орфей. Мотивът за Орфей не е нов в литературата. И Караславов го разработва от нов ъгъл на комунистическото виждане. В тази книга реалният разказ за живота на планинците, за техните душевни мъки и надежди преминава в легенда. На моменти самото повествование се музикализира. Интересно е, че в детската ни проза също действуват законите на реализацията и музиката. След Ангел Каралийчев и Караславов умее да създаде цяла една повест под формата на стихотворение или по-скоро на поема. И в същото време у Караславов белетристичната тъкан е винаги налице. Той не се отказва от сюжетните взаимоотношения на героите, макар че преобладава лиричното, а на отделни моменти — и откритата музикалност. Непрекъснато се повтаря лейтмотивът за вълшебния глас на Орфей, отдал таланта си в служба на любовта и отрудените. Легендарният Орфей предпочита пред царя, дъщеря му, палатите и богатството бедните планинци и своята любима. Легендата за Орфей е изпълнена в звучно повествование, възпитаващо децата в духа на истинския колективизъм. В легендарно-приказната форма е вложен социалистикореалистичен смисъл.

В този смисъл е и повестта на Здравко Сребров „Момчил слиза от планината“ (1941). Авторът по примера на Орлин Василев и Георги Караславов развива идеята, че българинът и в най-робските времена кара господарите си да се чувствуват победени. Тайната на това поведение е може би в Балкана. От

него идват смелостта и самопожертвувателността на българина. Майка Стара планина научава българския човек на труд, постоянство, воля и на всеотдайност към свободата. Оттук идва и борбеността като кардинална черта в характера на българина. Неслучайно Здравко Сребров е избрал за герой момче, което е син на загинал септемвриец. Простите селяни, дървари и скотовъдци отглеждат детето, като му вдъхват не само човечност, но и революционна енергия. Повестта на Здравко Сребров е разказ за дългите робски години на българския народ и за непресъхващата му революционна съпротива.

В климата на антифашистката съпротива и на търсенето на идеали и перспективи за живот израства Стоян Ц. Даскалов. В неговите разкази от 30-те години насам нахлува онова селско дете, което е брулено от ветровете. Сърдечно е разказана историята на бедното селянче, мъчещо се да излезе от бедността и мрака чрез овладяване на науката (разказите „Зимна вечер“, „Нова читанка“ и „Доброволче“). Тук няма златни петлета, златни къщи, приказни предмети. Навсякъде — само кал и гладория. Затова и героите на Стоян Ц. Даскалов търсят непрекъснато изход от тежкото положение. Но много селски деца не издържат на тази битка за наука и спасение и загиват физически. Имаме предвид изключително въздействащия разказ „Шинел“. Даскалов е великолепен разказвач и в случаите, когато представя селското сираче, което е босо и голо, гладно и оскърбено. Но тъкмо това дете не престава да се радва на природата и да вярва в живота. Много правда, много жизненост се съдържат в разказите на Даскалов. Той винаги избира онези деца, които са жиливи, упорити и вярват във вечно зеленото дърво на живота. Тъкмо този живот с богатството на звуците и краските, с противоречивите си изяви говори в повестта „Биволарче“. Отрудените деца и когато са в училище мислят за пролетта и лятото и за малката възможност да бъдат на полето или в гората, волни, горди и непокорни. Но тези деца в сравнение с децата—герои на разказите на Ран Босилек и Константин Константинов, са засегнати от бедността и несправедливо устроената обществена уредба. Те малко или повече заживяват с мисълта за съпротива срещу онези, които им пречат да живеят свободно. Най-хубавото в ранното творчество на разказвача Ст. Ц. Даскалов се оглежда в постъпките на децата, които искат да върнат празниците в дома на своите родители.

За да разберем по-добре мястото на повестта „Биволарчета“, ще се позволим на самия писател:

„... Писах я преди повече от четиридесет години, когато бях учител в моето родно село. Използувах не само моите преживелици, много от които са в основата ѝ, но и случки из живота на учениците ми, също биволарчета през свободното време. Често пъти отсъствах от училище, за да пасат биволите. И заради интересните им приключения аз извинявах отсъствията. Всички описани от мене местности в „Биволарчета“ са действителни. И днес си съществуват „Кадин вир“, „Хайдушки дол“, „Ливадето“, „Лъката“, реката Въртешица, макар че кооперирането на земята промени лика им. Написах книгата не наведнъж, а разказ по разказ. И през свободното време ги четях на учениците. Те се изказваха кое им е харесало и защо. Често се познаваха и извикваха: „Това е за мен, а това за Ицо!“ И добавяха още по-интересни неща, цветисти изрази, детски приумици и подробности, които не могат да се измислят. Чак след преработката на всеки разказ, аз го пращах в София ръкописно, без да пазя препис. Почти всички бяха отпечатани в списанията „Росица“, „Прозорче“, вестниците „Детски глас“, „Чуден свят“ и др. Повестта ми е, така да се каже, сътворена колективно и одобрена от биволарския колектив. Оттогава аз свикнах да уважавам мненията преди всичко на ония, за които пиша. Преди да дам книгата за издаване, аз я преработих, като от всеки разказ направих глава на повест. И я занесох на детския писател Ран Босилек, ей тъй, да опитам, като как ще я приеме. Голяма беше радостта ми, когато получих една картичка,

красиво написана, от любимия на децата писател. Той беше редактор не само на списание „Детска радост“, но и на всички детски книжки при издателство „Хемус“. Той ме викаше да се явя в издателството. Заварих го наведен над писалището си да преглежда материали. Зарадва ме усмивката му: „Твоите „Биволарчета“ тръгнаха на паша! Само че трябва да им направим рисунки. Кой художник предпочиташ?“ „Илия Бешков“ — пожелах аз. „Той е малко труден, ама виж да го склониш“. Художникът Илия Бешков, също биволарче като дете, нарисува картинките с голяма любов и книжката излезе преди Девети септември и до днес се преиздава все с неговите илюстрации. Много се радвам, че и сега, във века на техниката и космонавтиката, когато биволите са на изчезване, а според мен трябва да се развдят наново, повестта ми „Биволарчета“ има своите читатели.

Децата ме изпратиха чак до улицата и там, край портата, момченцето, което ми зададе въпроса, ми подари най-последното цветче, стоплено от изпотената му длан.“

Даскалов заедно с писателите комунисти и земеделци Георги Караславов, Христо Радевски, Младен Исаев, Мария Грубешлиева, Лъчезар Станчев, Александър Муратов, Асен Босев творят нова прогресивна литература. Той изпитва и благотворното влияние на големите прогресивни художници Илия Бешков, Александър Жендов, Борис Ангелушев, Стоян Венев. В тази атмосфера той издава първата си книга за деца „Росица“. Ето и самата творческа история:

„Другата моя „първа“ книга е „Росица“ — сборник разкази за деца. Като учител аз често изпитвах нужда от четива, в които да е отразен животът на тогавашното селско дете. И взех сам да пиша разказчета, които в ръкопис четях на децата. Това бяха техни преживявания у дома, на улицата, на полето или пък в училището, в детските групи, дружинките, които сформирахме под ръководството на партията. Имахме кооперативно сдружение на малките. Децата си отвориха магазинче в училището, което се кредитираше от голямата кооперация на бащите. С парите, които спечелваха от продажбата на тетрадки и помагала, малките кооператори купуваха учебници на бедните си другарчета, вестници, списания. Тоя живот на децата го нямаше описан никъде, а те искаха да четат за него. И аз им четях тия разкази, и ако ги одобряваха, прашах ги за печат в списание „Росица“, издание на Общия съюз на земеделските кооперации, редактирано от Тодор Самодумов, и в „Заря“, където Васил Павурджиев завеждаше детска страница. Разказчетата, които печатах, бяха направили впечатление на кооператорите и на едно събрание те поискаха да бъдат издадени в книжка за децата им. Районният съюз продаваше само бакалски и железарски стоки, закупуваше селски произведения, но книги не беше издавал. Отпуснаха пари и ме натовариха да се занимавам с тая работа. Отидох в София и намерих най-напред Стоян Венев — Пролетарчето. Дадох му разказите да ги прочете и да каже може ли да ги нарисува.

— Тия са само за мен! Има смях!

Той нарисува бързо картинките. Аз сам се занимавах с клишетата и ги занесох в печатница „Цвят“, където и излезе моята първа малка книжка за деца. Тая книга се глътна жадно и после скоро, много по-скоро, отколкото днеска детските книжки чакат за второ издание, беше отпечатана наново. И при това в 25 000 тираж.“

Всичко това разказваме, за да наблегнем на факта, че и селските мотиви и сюжети в детската ни белетристика търпят съществени видоизменения. Стоян Ц. Даскалов не тръгва по линията нито на Каралийчев, нито на Константин Петканов, последният на шумял по това време с разказите си, повестите и романите си. Той е бежанец от Тракия, напуснал е своето родно лозенградско село и тъгува за него. Още в първите му книги „Тракийски разкази“, „Без деца“ и романите „Старото време“, „Вятър ечи“, „Хайдутин“ Константин

Петканов показа възможностите си на писател, владеещ света на патриархалните селяни. Някогашното отношение на българския селянин към земята, небето, птиците, предметите, хората, към труда е всъщност и отношение на самия писател. Чрез Петканов говори селянинът труженик, селянинът господар на своя дом, селянинът носител на патриархални възгледи. Но Петканов с изключение на романа „Морава звезда кървава“ се отказва да види своя любим български човек в новите променени условия. И може би затова и в детските си разкази той единствен сочи като пример за подражание патриархалния селски дом, патриархалните селски навици. Петканов е много силен, когато, освободен от своите предразсъдъци и проповеди, разказва за онова възпитание, което получава детето от баща, майка, братя, от училище и от работата си на полето. Петканов просто заснема ония моменти, в които детето възпитава чувствата си, като наблюдава своите родители по време на закуска, обед, вечеря, на празници, на труд, на нещастие. Петканов омагьосва малките читатели с показване на селското умение, по силата на което делниците се превръщат в празници. Петканов учи децата на вътрешна поченост и на строго зачитане законите на природата, на земята и семейството. Но за Даскалов всичко това е отминало, затова той разчита повече на онези, които, опрени на науката, кооперацията и антифашистката борба, ще помогнат на хората да заживеят човешки. Така че, докато Петканов се придържа към формулата „Господ напред и аз след него“, белетристите Георги Караславов, Орлин Василев, Здравко Сребров, Стоян Ц. Даскалов имат друго верую, друга платформа за живота.

Независимо от мирогледните позиции на писателите, от приливите и отливите на реализма детският ни разказ и детската ни повест след великолепните приказки на Елин Пелин, Каралийчев, Ран Босилек, Николай Райнов, Георги Райчев се стремят да отговорят на един въпрос: как децата трябва да се научат да живеят пълноценно за себе си и за другите. На тази основна тенденция се подчиняват и първите творби на Емилиян Станев — повестта „През води и гори“ и сборника с разкази „Лакомото мече“. Емилиян Станев се ръководи от мисълта, че детската книга е добра, когато спомага за развитието на богатата душевност у детето. Когато отговаря на възрастта и възбужда ума му, както пролетният вятър раздвижва пъпките на дърветата и цветята. Той е уверен, че децата схващат много лесно житейските истини, защото не са предубедени и защото сърцата им са чисти. Емилиян Станев има твърде колоритно детство. Той сам пише:

„През есента като ученик във втори прогимназиален клас реших, че притежавам достатъчно богатства — тетрадката, любовта и една деветмилиметрова флберова пушчица (придобих я чрез размяна с кьнки) и нищо повече не ми трябваше. Какъв смисъл имаше да отивам всяка сутрин на училище? Да ме изгонват във втори клас и да слушам онова, което знаех от учебниците. Учебниците прочитах още щом ги купех и те ми ставаха съвсем безинтересни. Вместо училищната скука по-добре беше да ходя из природата, да я изучавам и да я опознавам. Всяка сутрин през наситените с есенна нега дни тръгнах из околностите на Търново, най-често из лозята, и се прибирах по обяд заедно с учениците. В джобовите си криех убити птици, които по-късно препарирах. Синигерчета, дебелоклюни чершарки, скатии и дърволазки изпълваха няколко чекмеджета в къщи. Техните кожи, посипани с арсеник, воняха на кисело. Набучени по картони насекоми се гърчеха, треви и разни бурени изпълваха стаята с мирис на билки. Смятах се за Линея или Брем, смайвах хлапетата с познанията си, карах ги да затаяват дъх при моите разкази. По него време се сдобих и с книгата на д-р Клайн „Птиците в България“. Тая книга стана настолна за мене, ставах и лягах с нея.

И така, щастлив, свободен, влюбен, поет, Брем и Линея, богат с препарати и хербариуми, продължих това блаженство цели два месеца, без родителите

ми да узнаят, че не се вестявам в училище. Но една злощастна моя идея сложи край на всичко. Намислих да се заловя със зайчарство, за да си изкарвам за в бъдеще прехраната, тъй като нямаше да завърша училище и не можех да разчитам на никаква служба. Убедих един мой другар в доходността на това предприятие, намерихме няколко заека и си направихме зайчарник. Но проклетите зайци искаха постоянно да ядат и аз си губех времето да им търся по къра храна.

Един ден на майка ми хрумна да отиде на училище, където директорът ѝ съобщил, че аз съм „доброволно напуснал“. Майка ми приложи такава тактика — примамми ме хитро в къщи и улови дилафа. Чудесно си служеше с тая вещ, изобщо сърцата жена беше. . .

Ето част от „моите университети“. На тях дължа твърде много от онова, което зная за „живия“ живот. . .

Тази вродена детска любознателност към света на природата Емилиян Станев не само запази, но и разви в детските си разкази. Като писател за възрастни от началото на своя път е жесток реалист, но в душата му винаги се обажда онова момче, което поглъща красивата планина и усвоява езика на животните. В зряла възраст гласът на момчето прозвучава не в анималистичните разкази за възрастни, а преди всичко в повестта „През води и гори“ и сборника с разкази „Лакомото мече“. Като анималист Емилиян Станев рисува животните сред богатството на хубавата ни природа, нейните гори, долини, дървета, растения, птици, слънчеви изгреви и залези. Но разказвачът не забравя да представи, че все пак дивото у животното зове. Без да изпада в крайности, той отгатва инстинктите на животните, изобразявайки ги едновременно като поет и художник. Но в повестта „През води и гори“ и в споменатите детски разкази той е съвсем нов и различен. Тук животните са някак очовечени. През техните очи се рисуват огрени от слънцето пейзажи, носещи радост. За да разберем всичко това, ще припомним един негов спомен:

„Особено онези години, когато се образуват абстрактните понятия, тези в юношеската възраст, са пълни с чудеса. Отидохме ли на лозята, там стояхме през лятото, виждах прекрасни неща. В Търново, този толкова живописен град, също виждах красота. Аз не съм бил дете на богат човек, но никога не съм се чувствувал беден. Всичко у мен е било радост. Дори тези пакости, които ги правех, ги правех от излишък на енергия, не от някакво зло чувство. . .

Искам да ви разкажа нещо друго. Веднъж аз видях жар-птица. Това беше по обяд, към 2 и половина, на колибата на търновските лозя. Видях жар-птица, която летеше, и започнах да викам. Фактически дали беше жар-птица или обикновена авлига? Просто слънчевата светлина правеше нейното оперение не така ярко жълто, някак си виненочервено. Видях жар-птица и виках. До нас живееше човек, който минаваше през лозята, и ми се стори, че виждам някакво същество, излязло от приказките — чудовишно, страшно, и започнах да викам по него. Такива изблици на въображението по-късно като ловец ме накараха да стрелям веднъж на един дънер, където видях, че има глухарка. Бях с баща си. Той каза: „Защо стреляш?“ — „Има глухарка“. Веднъж стрелях на нещо, което беше уж лисица, а се оказа, че там не е имало нищо, защото дойдоха कुчетата и нищо не подушиха. Значи въображението ме излъга. . .

. . . Иван Вазов пристигна в Търново, не мога да се спомня точно коя година, и отиде в писалището на един адвокат, Гайдов, народняк, където работеше и баща ми по онова време. И аз като дете се случих там, майка ми ме беше пратила за нещо. Виждам един човек с гарсонетка, с една, както ми се стори, мраморносива жилетка, копринена, струва ми се, че беше с очила. Иван Вазов тогава подаря на баща ми книгата „Великата рилска пустиня“ с надпис. По-късно аз я загубих някъде, къде отиде: сигурно някой е вземал, да я чете и не я върна. Така че първият жив писател, когато видях, е Иван Вазов. След това като хла-

пак, не като хлапак, ами като дете в отделенията, видях един мъж с дълги коси, сресани нагоре. Питам баща си: „Кой е този?“ Казва: „Москов“. Това беше бивш кмет на Търново, учител, който пишеше нещо. „И какъв е, казвам, тате, тоя човек?“ Той отиваше по една уличка нагоре. „Писател“. И аз, рекох, ще стана като него. . .“

Природата и животните в разказите на Емилиян Станев са олицетворение на неумирация живот. От тези ранни творби, като повестта „През води и гори“ и сборника с разкази „Лакомото мече“, и от по-късните му следдеветосептемврийски повести „Повест за една гора“, „Когато скрежът се топи“, „Чернишка“, „Януарско гнездо“ се излъчва нежен аромат и радост от сливането със снега, в който сияе вечността. Творбите му за деца са великолепно съчетание от удивление, умиление, наблюдателност и багри. Главното е правдивостта в тези творби, с които се поразява умът и душата на малкия читател. И в творчеството си за деца Емилиян Станев проявява разбиране към природата, възторжена ангажираност с живота и липса на всякакъв фалш. Детският писател Емилиян Станев укрепва жизнеността на духа, очите и сърцето му са безпогрешни. Благодарение на тях той е съвършен природолюбивел, проникновен познавач на нашата природа, на животните и най-чист нежен поет. Емилиян Станев успява така да разказва, че децата с помощта на поетичните подробности възприемат света. Той сам пише, че поезията в детските му творби е също тъй сериозна, както и в книгите му за възрастни. Само замисълът, мислите и формата са достъпни. Доказателство за неговото признание е:

„Питате кое ме е насочило към детския разказ. Ето кое: спомня си, да речем, за някоя птичка (аз особено много обичам малките пойни птички), или за някое животно и ме обзема хубаво, мило чувство, каквото обзема и децата, когато гледат как през зимата някое синигерче скача от клонче на клонче и си търси храна. Размисля се за живота му — колко е труден, изпълнен с постоянни грижи, представям си как то ще ношува в клоните на някое дърво в мразовитата зимна нощ, как ще се събуди на сутринта и пр. Тогава се настроивам като дете и с прости, но сърдечни слова се мъча да напиша разказ за него. Тъй чрез моите настроения виждам една случка по детски, а друга случка като възрастен. Но главното е да обичаш това, за което пишеш.

. . . Веднъж отидох в балкански колиби и под стряхата на една къща видях опъната на чатал лисица кожа. Лисицата е била дребничка, с чер косъм. Размислих се как ли е живяла тая, колко ли е хитрувала, за да си спаси живота, имала ли е малки и изобщо какъв е бил животът ѝ в гората. И тъй като сам съм ловец, оказа се, че знаая за лисицата много неща.“

Емилиян Станев добавя, че когато пишеш за децата, се стреми да бъде най-искрен. Той търси най-простия топъл тон, за да привлече децата. Емилиян Станев помага на децата да живеят с живота, и по-точно, съдействува им да чувствуват природата, всяко дърво или животно. И в същото време Емилиян Станев не се отказва от събитията, от фабулата.

С думи той създава в книгите си лицето на родната природа.

Най-доброто от разказите на Елин Пелин, Ран Босилек, Ангел Каралийчев, Константин Константинов, Георги Райчев, Добри Немиров, Георги Караславов, Орлин Василев, Емилиян Станев, Стоян Ц. Даскалов и повести като „Дивата гора“, „Ането“, „Тошко Африкански“, „Орлов камък“, „Момчил слиза от планината“ внушават на малкия читател любов към баща, майка, братя, сестри, близки, познати, родна земя и т. н. Детският ни разказ и детската ни повест в споменатите най-добри образци помагат на детето да развие усещане за живота, като улавят детските интимни страсти и детските интереси.

Прогресът в разказа и повестта се изразява не само в укрепналото майсторство в индивидуализацията на героите, но и в социалистикореалистичната осмисленост на детството. Това е безспорно най-голямото му завоевание.

ВЪПРОСИТЕ НА ТРАГЕДИЯТА В ЕДИН КОМЕНТАР НА „ПОЕТИКАТА“

АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ

Имам предвид третото издание на коментара, съставен от Д. У. Лукас (Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by D. W. Lucas. Oxford, 1978). Ще започна *medias in res*.

Още в самото начало на книгата си Лукас свързва Аристотеловите възгледи за трагедията с Платон. Това е важно, тъй като, както се знае, по този пункт изследвачите не са единодушни (срв. A. Gudeman. *Aristoteles Peri poietikēs*. Berlin u. Leipzig, 1934, 21 сл.), а яснотата по него е сериозно условие за правилната постановка на първостепенни по значение въпроси. Коментарът на Прокъл към „Държавата“ на Платон съвсем ясно говори за философски спор относно драматическата поезия, което прави повече от странен факта, че това изключително свидетелство често се пренебрегва и въпросът за трагедията се свежда до дефиницията ѝ в гл. VI на „Поетиката“. Постановката на въпроса у Лукас е методологически правилна, и той неведнъж основателно подчертава, че в един или друг смисъл редица пасажии у Аристотел са възражения срещу Платон.

За жалост доброто начало си остава само начало. По-нататък Платоновите текстове от „Държавата“ не се използват нито достатъчно пълно, нито достатъчно добре, и логическата връзка между тезите на двамата философи не се долавя с обективно възможната яснота. Така Лукас говори неизменно за „чувства“ (emotions), което у него е причина за осезателна липса на конкретност. Защото Платон има предвид не всякакви чувства, а строго определени. Той говори за състрадание, *ἔλεος* (Res publ. X 606bc: *ἐλεεῖν, τὸ ἐλεεῖνόν, ἐν τοῖς ἑλέοις*), и за страх, *δῆμα*, *φόβος*, *φρίκη* (II 386b: *δῆμα, δεινά, ἀδεῆ*; 387bc: *τὰ δεινὰ τε καὶ φοβερά, φρίττειν, φρίκη*), когато иска да бъде конкретен, и за съчувствие, *συμπάσχειν* (X 605d), когато се изразява общо. Конкретността, която липсва у Лукас, е безусловно нужна, защото тя ни помага да преминем съвсем естествено от Платон към Аристотел, чиято дефиниция също упоменава състрадание, *ἔλεος*, и страх, *φόβος*, като загатва и за „тям подобните чувства“, *τὰ τοιαῦτα παθήματα*. Пасажите от Платон (главно X 605b—607e) не са подложени у Лукас на анализ, водещ до същностни характеристики на посочените чувства, чиято поява тъй странно възмущава философа. Платоновата теза за неуместността на чувствата, с които зрителят реагира на страданията на героя, толкова ясно доловима в текста на „Държавата“, остава извън зрителното поле на коментатора. Той не говори за нея, не дири основанията ѝ, не търси връзките ѝ с формулировките на Аристотел.

Лукас добре разбира морализаторските подбуди на Платон да се обяви срещу поезия, която буди чувства, „тъй вредни, както и нейните морални норми“

(as deleterious as its moral standards) (с. XXI). И въпреки това, минавайки към Аристотел, той изказва гледища, които не изясняват нищо от спора на философите. Впрочем, изглежда, че Лукас сам съзнава пълната липса на данни в коментара си, които да възпроизвеждат, макар и в най-общ вид, въпросния спор. Според мене, с цел да оправдае тази неестествена липса, той формулира следната мисъл: „Аристотел в „Поетиката“ казва малко нещо за гений или възхиновение, нито е загрижен за религиозните или моралните внушения на митовете, тъй като явно не очаква те да повлияят осезателно на образовани възрастни хора“ (XXII).

Нека за миг се абстрахираме от връзката на този пасаж с тезата на Платон. Анализът на текста води до изненадващи изводи и поражда въпроса дали наистина зрялата възраст и добитото образование означават, че индивидът става слабо податлив на морални и религиозни проблеми. Но дори ако допуснем невъзможното — че възрастният и образован човек е постигнал пълно морално съвършенство, — той именно поради това никога не ще престане да се вълнува от моралните въпроси. Ако това бъде оспорено, читателят с право ще запита кого засягат те. Ако приемем, че те не се отнасят до „образованите възрастни хора“, ще трябва да заключим, че техен обект са маловъзрастните и неуките.

Всичко това би приличало на случайно недоразумение, ако редица места от книгата не показваха, че се намираме пред един коренен възглед на коментатора. Така, определяйки комедията „Жабите“ като „забележителна пиеса на импресионистичната критика, постигаща всичко възможно чрез едно средство, което изключва непрекъснатата сериозност“ (XVII), Лукас продължава: „Но когато Аристофан кара Есхил да оправдава поетите затова, че те съобщават полезни сведения за лечение на болести или за построяване на войска, той го поставя в същото смешно положение, в което е Платоновият Йон, претендиращ, че благодарение на познанството си с Омир усвоил пълководческото знание“ (XVIII). Комедията не дава основания за съмнения в сериозността на своя творец, но Лукас смята за възможно да внушава обратното. „Дали тук Аристофан е напълно сериозен или не — казва той, — Платоновата *reductio ad absurdum* не би имала основание, ако подобни претенции не са били действително предявявани от името на поетите. Онези, които използват поетите за възпитателна дейност, могат да решат, че те пишат, за да възпитават, и всъщност по-късно Плутарх в „De audiendis poetis“ (. . .) често говори така, като че ли въпросът стои по този начин“ (XVIII). Както показва първият от последните два пасажа, Лукас обосновава съмненията си в сериозността на Аристофан с това, че комедията „изключва непрекъснатата сериозност“. Какво означава това твърдение, отнесено към идейната страна на комедията? Че нейният поет поддържа известни гледища ту сериозно, ту не съвсем сериозно? Подобен възглед е в противоречие с идейната същност на такава сериозна комедия, каквато е Аристофановата. Лукас смесва представата за комическа творба, чиято идея може да бъде не по-малко възвишена от тази на една „сериозна“ драма, с представата за конкретните комически средства, които я изразяват. Но тук отново е нужно пояснение. Несериозни ли са средствата, които изразяват идеята на Аристофан? Би могло да се отговори, че те са комични, но не и несериозни. Няма защо да се доказва, че в случая *комично* и *несериозно* не са синоними. От друга страна обаче, не може да се подценява фактът, че Аристофан, убеден във възпитателната роля на трагедията, смята нейния поет за такъв възпитател на възрастните, какъвто е педагогът за децата (Ran. 1054—1055). Трагическият поет морално усъвършенствува зрителите си, или поне това е целта, която си поставя, и Аристофановата защита на моралната функция на Есхилевата трагедия, на трагедията изобщо и на поезията изобщо, е съпротива срещу „неморалното“ въздействие на Еврипидовата драма. Ние нямаме причини да се съмняваме, че Аристофан

говори сериозно, и ако, следвайки примера на Лукас, поставим въпроса доколко са сериозни разсъжденията му по целите на трагическата поезия, всъщност бихме поставили въпрос доколко е сериозна идеята на „Жабите“. Защото, ако приемем, че комическият поет едновременно отхвърля Еврипид за „неморалността“ му и издевателствува над Есхил чрез не „напълно сериозно“ отношение към възгледите му, съвсем естествен става въпросът какво всъщност защитава комедията.

И тъй, Лукас изповядва възгледа, че поетът няма за цел да възпитава и поучава, и той е изобщо свободен да мисли така, както намери за добре. Но когато се явява като тълкувател на един автор, той е длъжен да представи неподправени гледищата му. Тълкувателят, който и какъвто и да бъде той, не може нито да подмени, нито да изостави тая своя основна задача. Обективният смисъл на произведението, на пасажа, на изречението, на термина, който тълкува, е неговата най-първа цел. Това не означава, че той се лишава от право на мнение по тълкувания предмет. Представил обективно смисъла му, той има и правото, и задължението да се отнесе критически към него. От тази ясна позиция, мисля, проличава колко неприемливо е критикът да поставя собствените си възгледи пред тези на тълкуваните автори. За първия, както видяхме, той внушава, че не говори „напълно сериозно“; за втория без колебание твърди, че не се интересува от възпитателните ефекти на драмата, срв. към казаното дотук още следното: „Накрай, макар че Аристотел не е бил заинтересуван от възпитателните ефекти на драмата, той може да е бил повлиян от Платоновите критики над митовете, показващи добродетелта поразена и порока тържествуващ, когато формулира изискването си трагическият страдалец да не бъде характер с неопетнено съвършенство“ (XXII). Този пасаж съдържа любопитни гледища, за които ще стане дума по-нататък. Тук ще се ограничи да отбележа, че твърдението за незаинтересуваността на Аристотел от „възпитателните ефекти на драмата“ не почива на нищо.

Възгледът на Лукас за конкретните позиции на спорешите философи е направо непонятен. Платон набляга на моралната вредност на трагедията и това е съвършено очевидно. Но ако, както е съгласен и Лукас, „по-сигурно е, че теорията за емоционалното очистване е отговор на Платоновото недоволство, дето драмата поддържа господството на чувствата“ (XXII), коментарът не ни подпомага да вникнем в логиката на Аристотеловия отговор. Според него се оказва, че Аристотел, отговаряйки, изоставя темата за моралната вредност на драмата, по която говори Платон, за да излага гледища, лишени от отношение към Платоновите критики. Ако въпросът стоеше наистина така, както го представя Лукас, читателят с право би възнегуудувал срещу начина, по който Аристотел води спора. Но текстът на „Поетиката“ дава да се разбере, че философът, като схваща моралните опасения на Платон, отговаря твърде ясно, за да обоснове моралната безвредност на трагедията.

Възгледът на Лукас за незаинтересуваността на Аристотел от проблемите на морала и от възпитателната функция на поезията е в противоречие с Прокъл, когото той сам приважда като извор за спора на философите. Преводът на съответния Проклов текст гласи: „А вторият въпрос е, че е неуместно да се изхвърлят трагедията и комедията, щом чрез тях е възможно чувствата да се доведат умерено, и след като бъдат задоволени, да ги имаме на разположение пригодни за възпитание (*πρὸς τὴν παιδείαν*), премахвайки болезненото в тях“ (Procl. in Plat. Rem publ. I 49 Kroll). Както се вижда, Прокъл говори за възпитателната страна на трагедията и на нейното въздействие, и понеже това е безспорно така, Лукас няма основание да го пренебрегва.

По такъв начин правилната изходна точка — идеята за спора между Платон и Аристотел — не е послужила на Лукас, за да даде по-нататъшен ход на

въпросите. Нещо повече: читателят на коментара му изобщо не долавя, че тук има полемика, макар и скрита (срв. G u d e m a n, 76: „*stillschweigende Polemik gegen Plato*“). Това е резултат на факта, че тълкувателят настойчиво, въпреки обективните факти, ни предлага свои възгледи, които приписва на Аристотел, или спори с древни писатели (Аристофан, Плутарх), застъпващи морални тези, не ги оставя да се изкажат и представя гледищата им произволно. Тази нетърпимост на тълкувателя към възгледите на посочените автори и неговият стремеж да ги коригира, преди да е изяснил позициите им, не може да осигури положителен изследователски резултат. При Аристофан (XVII) и Плутарх (XVIII) той, без да се мотивира, изразява несъгласие с възгледите им, а при Аристотел все така необосновано твърди неща без отношение към философия. И в двата случая тенденцията му да отрече морални мотиви у древните мислители е ясно видима. Но неверността на тезата, че Аристотел не се интересува от морални въпроси, се доказва преди всичко от текста на „Поетиката“, която застъпва предостатъчно термини с морален смисъл. Лукас си послужва с една удобна фраза, чиято очевидна цел е да примири категоричното му твърдение за незаинтересуваността на Аристотел от възпитателното въздействие на драмата с току-що посочения факт, че философът употребява множество морални понятия. Нека процитираме повторно: „Накрай, — макар че Аристотел не е бил заинтересуван от възпитателните ефекти на драмата, той може да е бил повлиян от Платоновите критики над митовете, които показват добродетелта поразена и порока тържествуващ, когато формулира изискването си трагическият страдалец да не бъде характер с неопетнено съвършенство.“ Въпросът, поставен неправилно тук, неслучайно не получава никакво решение по-нататък. Защото, първо, Лукас е в противоречие с факта, че Аристотел говори за „невинно страдащ“, ἀνάξιος δυστυχῶν, към когото се изпитва състрадание, и, второ, от пояснението му все пак не става ясно как трябва да се съчетае представата за невинно страдащия герой с представата за трагическата му грешка (срв. *not. . . unblemished*). Но горният пасаж прави възможни и по-нататъшни разсъждения, които извикват въпроси. Ако приемем, че Аристотел е под влияние на Платон, когато предписва героят да не бъде *unblemished*, трябва ли да приемем също, че той отстъпва от свой възглед, за да възприеме възглед на Платон? И ако прави отстъпка от свой възглед, това не означава ли, че възгледът му е противоположен на Платоновия? А ако е противоположен на Платоновия, това не означава ли, че Аристотел, отстъпвайки от него, приема положението, от което Платон се възмущава — че добродетелта търпи поражение, а порокът тържествува? Разбира се, отговорите, които се съдържат в поставените въпроси, са неверни, но, както е очевидно, формулировката на Лукас прави възможни подобни невероятни заключения.

Едно приложение към коментара, озаглавено „Състрадание, страх и катарзис“ (273—290), излага гледищата на Лукас по обявените въпроси. Основно положение, което според автора не се нуждае от пояснения, е, че „страданията, представени в трагедията, трябва да бъдат състрадание“ (273). Оставам на особено мнение по този възглед. Все пак пояснения тук са нужни, и в това ни уверява сам Аристотел. Той разграничава страданията: защото може да страда абсолютно невинен човек, или човек, допуснал грешка, или престъпник — а не всеки от тия случаи предполага поява на състрадание. Аристотел казва, че състрадание се изпитва към невинно страдащ, към незаслужаващ страдание човек (Poet. 13, 1453a 4—5; срв. Rhet. II 8, 1385b 13—14; Rhet. ad Alex. 35, 1439b 26—28). Пасажите, които определят кога е уместно състраданието, са, първо, текстово сигурни и, второ, недвусмислени. Но аз установявам, че Лукас не привлича дефиницията на състраданието от „Поетиката“, чието използване не може да зависи от лично усмотрение. То се налага от обективна необходимост,

тъй като яснотата относно същността на състраданието е от неоспоримо значение да се вникне в смисъла на съчетанието τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων χάρασιν. Без да изясни — не само за читателя, но и за себе си — понятието, скрито под термина ἔλεος, Лукас пише: „Разграничението между ἔλεος и по-слабото [чувство] φιλανтроπία. . . подсказва, че състраданието е мощно чувство, и неговото свързване с незаслужено страдание. . . включва може би някакво чувство на възмущение“ (273). Това твърдение е произволно, защото ние не знаем колко силно е чувството ἔλεος и защото тепърва трябва да установяваме същността му. Ако Аристотел прави разграничение между ἔλεος и φιλόανθρωπον, то е, първо, непряко и много общо, и, второ, не засяга силата на двете чувства. То само загатва (следователно и тук трябва да предприемем изследване) за случаите, при които е уместно едното или другото. Поради това, повтарям, тук няма защо да говорим за силата на чувствата (ἔλεος като powerful emotion, φιλόανθρωπον като milder): можем да говорим само за уместността им. Съвсем погрешна посока вземат разсъжденията на Лукас в непосредствено следващите думи: „Защото състраданието, особено в трагедията, е състрадание често за мъртвия или осиротелия, то е близко до споделения или публичен плач, който е част от живота в малки и тясно свързани общности“ (273). Тук чувството ἔλεος се отъждествява с външните прояви на една скръб, която невинаги може да се обуслови от него. Така Лукас измества въпроса и ни предлага сведения за оплаквателните песни на днешна Гърция. Но това е ненужно. Ние говорим за същността и причините на едно чувство, а не за външните белези на проявлението му. Аристотел неслучайно говори за χάρασις παθημάτων, а не, да речем, за χάρασις ὀδυρμάτων, което по не една причина е безсмислица.

Сравнението на античния ἔλεος с християнското състрадание не допринася да се изясни същността на първия. „В древния свят — казва Лукас — то (състраданието) не е било предмет на всеобщо възхищение, тъй като влязло в стълкновение с мнението, . . . че е достойно да мразим враговете си. . . Но изобщо състраданието е било предмет на възхищение“ (274). Оспорвам това твърдение. Античният свят не се е възхищавал от състраданието, както казва Лукас, а го е възприемал като естествено там, където е било уместно, т. е. при страдание или при представа за страдание на невинен човек. Там, където тази предпоставка е липсвала, то не е било посрещано с одобрение и реакцията на Платон към неуместното състрадание (Res publ. X 606aс) е един от най-съществените факти, на които можем да се позовем. Идеята за състраданието не е влизала в стълкновение с мисълта, че човекът трябва да мрази враговете си. Врагът е враг по силата на известни обстоятелства, които го представят като виновен в очите на врага му и оттам — като незаслужаващ състрадание (Poet. 14, 1453 b 16—18). Човек трябва да насили себе си, за да види в страданията на врага си основание да му състрадава. Такъв е примерът с Одисей от „Аякс“ на Софокъл: ἐλοιπῆρὸν δὲ νῦν (sc. τὸν Αἴαντα) / δύστηνον ἔπας, καί περ ὄντα δοῦμενῃ (A1. 121—122). Тези думи потвърждават изтъкнатото: врагът не заслужава състрадание именно защото е враг, а състраданието на Одисей се съпровожда от съзнанието, че врагът не заслужава това чувство. И тъй, състраданието не влиза в противоречие с враждебността към враговете, защото едното чувство има един обект, а другото — друг.

В нашия случай, и сам по себе си сложен, и усложнен от оскъдността на материала, точността не е просто желателна — тя е повелителна. Поради това дефинициите на ἔλεος и φόβος от „Реториката“, преразказани от Лукас, не могат да служат за основа на изследователски заключения. Разглежданият коментар гласи: „Ние състрадаваме на другите, когато те понасят незаслужени нещастия, чийто вид ни причинява страх, когато те заплашват самите нас“ (275). Този пасаж предизвиква следните бележки: 1. „Реториката“ свидетелства, че

ἔλεος възниква не само при вида, но и при представата за страдание на невинен човек; 2. Аристотел не твърди, че видът на незаслужените нещастия причинява страх, „когато те заплашват самите нас“. По т. 1 ще припомним, че съответните текстове на Аристотел гласят: ἔλεος λύπῃ τις ἐπὶ φαίνομένῳ κακοῦ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν (Rhet. II 1385b 13—14); ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον (Poet. 13, 1453a 4—5). Тук е показателен инфинитивът τυγχάνειν, който означава не факт, а представа и доказва, че състраданието възниква не само при факта на незаслуженото страдание, но и при представата за него. А представата за незаслуженото страдание е от съществено значение, тъй като чрез нея съвсем пряко се поставя въпросът за субективните мотиви на състраданието. По т. 2 — текстовете на Аристотел гласят: φόβος δὲ περὶ τὸν ὄμοιον (Poet. 13, 1453a 5); φόβος λύπῃ τις ἢ ταραχῇ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ (Rhet. II 5, 1382a 21—22). Тук у Лукас също има неточност, доколкото отсъства представата за страдание, засягащо човек, подобен нам. Оставям настрана факта, че Аристотел не говори за гледка на чужди страдания, които „заплашват нас“.

Но сега се намираме пред нещо особено интересно, което се отнася до смисъла на текстовете от „Реториката“, посочени по-горе. Веднага, след като използва парафразата на тези текстове, за да обясни кога се изпитва състрадание и кога — страх, Лукас добавя: „Но всичко това е от гледище на оратор, който се старее да убеди събрание или съд. Едно е да въздействуваши върху опасенията на съгражданите си, доказвайки, че ги заплашва опасност, ако следват определена линия на действие, а съвсем друго е да възбудиш симпатии в театър; следователно свидетелството на „Реториката“, доколкото засяга чувство, има ограничено приложение към „Поетиката“ (275). Това пояснение е непонятно по понятната причина, че Аристотел се изразява по съвършено същия начин и в „Поетиката“, срв. по-горе. Двата текста се допълват с неизменящи смисъла им данни: „Реториката“ изтъква представата, φαντασία (срв. ἐπὶ φαίνομένῳ κακοῦ, ἐκ φαντασίας), обуславяща появата на ἔλεος, а „Поетиката“ — факт на едно страдание. При положение, че те говорят в един и същи смисъл по конкретното чувство, няма съмнение, че ограничаването на пасажа от „Реториката“ главно върху дейността на оратора не може да се обоснове с шогоде убедителен довод.

При това разграничение на ἔλεος в красноречието от ἔλεος в трагедията формулировката на Лукас все пак ни дава основание да запитаме: до каква степен „Реториката“ може да се използва като извор на сведения за същността на трагическото състрадание и до каква степен нейните сведения по същия въпрос не могат да бъдат взети под внимание? С други думи: каква е разликата между ἔλεος, за който говори „Поетиката“, и ἔλεος, за който говори „Реториката“? Всъщност не може да става дума за разлика по въпроса не само между „Поетиката“ и „Реториката“: разлика, която да ги противопоставя по смисъл, не съществува. Нещо повече: аз смятам за окончателно доказано, че Аристотеловото определение на ἔλεος всъщност не е само на Аристотел, че то е възглед на цялата гръцка древност. Редица древни автори дават идентични определения на ἔλεος, свързвайки появата му с представа за незаслужено страдание. Единното съдържание на понятието ἔλεος се проявява независимо от факта, че определенията му се формулират от представители на различни философски школи или от дейци в различни области на словесното изкуство. Това е още едно доказателство в подкрепа на възгледа, че ἔλεος в поетическата практика не може да бъде различен от ἔλεος в красноречието.

Разсъжденията на Лукас, обосноваващи несъществуващата за нас разлика, са любопитен материал за заключения. Появата на ораторския ἔλεος ни се представя в много странна обстановка: според Лукас състраданието се явява

тогава, когато ораторът обосновава опасностите, заплашващи съгражданите му при определена линия на действие. Примерът е неясен, от него не проличава кой и към кого изпитва състрадание. Освен това не ни се казва нищо по тази „линия на действие“. А това е абсолютно необходимо, тъй като ако тя е погрешна и идеите от нея страдания са заслужени, няма никакво място за поява на състрадание. Всъщност въпросът за ораторския ἔλεος е пределно ясен и, е свързан предимно със съдебната практика. Този, който си поставя целта да възбуди състрадание, е ораторът (адвокатът); този, у когото трябва да се породи състрадание, е съдията; този, към когото трябва да се прояви състрадание е обвиняемият. При това положение няма защо да се доказва съвършената идентичност на състраданиято от „Реториката“ спрямо това от „Поетиката“. Ако в съдебното дело има виновен, когото съдят за престъпление съгласно с писания закон, в трагическото зрелище също има виновен, когото съдят за една „голяма грешка“, μεγάλη ἀμαρτία (Poet. 13, 1453a 10, 16), съгласно с неписаните норми на моралното поведение.

И още една последна бележка по същия въпрос. Както се каза, Лукас свързва (неизвестно как) появата на „ораторския“ ἔλεος с представата за опасностите от една определена линия на действие и измества въпроса за появата на „трагическия“ ἔλεος чрез тоя за външните прояви на скръб при смърт или лишение. Читателят с право би запитал доколко правилни са посоките, в които Лукас дири появата на „трагическия“ ἔλεος. Ако приемем заедно с него, че „трагическият“ ἔλεος се явява във връзка със смърт, съвсем естествено възниква въпросът дали едва след смъртта на даден герой се поражда чувството ἔλεος.

Що се отнася до страха, φόβος, според Лукас той се поражда при „бедствие“ (disaster), например „при падението (the fall) на един Едип“ (274). Тук отново е уместен въпросът дали наистина страхът започва едва след катастрофата на героя. Защото това не е гледището на Аристотел, според когото φόβος е представа за предстоящо гибелно или мъчително нещастие (срв. Rhet. II 5, 1382a 21—22: φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ). Че твърдението на Лукас е невярно, свидетелствува и Софокловият „Едип цар“, който той взема за пример: там Хорът изразява своя страх, δέϊμα (срв. δεινά), и смут, ταραχή (срв. τάρσσει) (O. R. 485), дълго преди катастрофата на героя.

Казаното прави очевидна погрешността на посоките, в които Лукас търси обяснението на основни понятия. Осмислени произволно, те не могат да гарантират изследователски успех. И тъй като яснотата относно чувствата състрадание и страх е главна предпоставка за вникване в катарзиса, обяснима става и невъзможността на Лукас да стигне до неговата същност. Разсъждавайки по катарзиса, той засяга някои етически гледища по въздействието на трагедията, за да каже следното във връзка с възгледа на S. Butcher: „На тази основа може да се издигне теория за трагедията, която би била приемлива за мнозина: състрадание и страх се очистват от болезнеността си, защото трагическата ситуация е станала разбираема (Аристотеловото удоволствие от ученето...), а философското проникновение на поета води към спокойно и безстрастно или покорно съзерцание на човешкия жребий“ (278). Всъщност тъкмо тази постановка съдържа елементи, позволяващи да се възсъздаде катартичната теория на Аристотел. Но Лукас заключава: „... Аристотел не ни насърчава да възприемем подобно заключение, и трудно е да се помисли, че ако би имал това наум, той би казал нещо тъй тромаво (clumsy) като това, че състрадание и страх очистват състрадание и страх“ (278). Очевидно Лукас иска да каже, че ако Аристотел би мислил за една етическа същност на катарзиса, той не би казал, че „състрадание и страх очистват състрадание и страх“. Но формулировката на Аристотел, текст-критически сигурна, има своя здрав смисъл, който отлично се свързва с мо-

ралната същност на катарзиса. По изречението на Лукас бих желал да отбележа, че: 1. Ако в посочената формулировка на Аристотел няма смислови слабости, определянето ѝ като clumsy няма никакъв практически смисъл; но аз възразявам срещу това определение, тъй като то е невярно и несправедливо. 2. Никаква логическа връзка не се долавя между двете части на изречението, които гласят, че ако Аристотел би мислил за етически катарзис (а), той не би се изразил тъй clumsy (б); защото за какъвто и катарзис да мисли, той може да се изкаже clumsy, или, с други думи, един израз, който може да се определи като clumsy, сам по себе си не е в състояние да предопредели естеството на катарзиса.

Така или иначе, като отрича моралния смисъл на катарзиса, Лукас се ориентира към „медицинското“ тълкуване на Якоб Бернайс. Както обикновено постъпват поддръжниците на Бернайс, той се позовава на известния пасаж от Аристотеловата „Политика“ (VIII 7, 1341b 32—1342a 28), където се засяга музикалният катарзис. Аргументът, който мотивира позицията му, гласи: „Макар че този пасаж има отношение към музиката (която не изключва думите), главно е да отричаме връзката му с трагическия катарзис предвид на обещанието, дадено в началото на пасажа, за по-пълно изяснение в труда, посветен главно на поезията“ (280). Ние може би никога не ще узнаем защо Аристотел, след като е обещал в „Политиката“ да разгледа по-обстойно катарзиса ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, не е сторил това в запазените текстове на „Поетиката“. Този факт обаче не дава правомерност на стремежа да се търси обяснение на трагическия катарзис в пасажа, който говори за музика и музикален катарзис. С очевидната цел да сближи двата вида катарзис, Лукас вмества забележката, че музиката „не изключва думите“. Но това е необезопасително, защото текстът към една катартична мелодия не може да се сравнява с текста на една трагедия нито по идейна значимост, нито по философска съдържателност. Очистващите песни, χαρτικά μέλη, не са нещо повече от заклинания, ἐλφδαί, както ги нарича Горгий (Hel. enc. 10: αἱ . . . ἐνθεοὶ διὰ λόγων ἐλφδαί), и техният текст има подчинена роля. Психотерапевтичната им функция не ги освобождава от по-малка или по-голяма примитивност и не ги преобразява в художествени творби, а служителите на култа, θεῶν θεραπευταί, които ги практикуват, си остават „очистватели“, χαρταῖ (Pollux. Onomast. I 14 Bethe) и не се превръщат в поети.*

Нека се върнем на изходната позиция на Лукас в споменатото Приложение, чието второ новоредие започва с познатите вече думи, че „страданията, представени в трагедията, трябва да бъдат състрадание“ (273). Оставям с трайното впечатление, че коментаторът съсредоточава вниманието си единствено върху зрителя, над когото трябва да се упражни една психотерапевтична дей-

* Лукас аргументира изобщо твърде неизискано. В подкрепа на вярата си, че Й. Бройер и З. Фройд са познавали Бернаисовото схващане за катарзиса, той казва: „Няма съмнение, че те двамата са знаели Аристотеловата употреба на *катарзис*, особено тъй като Фройд е бил женен за Марта, племенницата на Бернайс“ (No doubt, they were both aware of the Aristotelian usage of *katharsis*, especially as Freud was married to Martha, the niece of Jacob Bernays (289)). В нашия случай е маловажен въпросът, дали Фройд е познавал „Аристотеловата употреба на *катарзис*“, тъй като ни интересува начинът, по който Лукас аргументира. Значението на неизвестната за нас Марта и на брака ѝ с Фройд добива фантастични измерения в неговата аргументация — защото от текста му не личи тя да е била, така да се каже, предавателка на научна информация между Бернайс и Фройд. От друга страна, при положение, че вече векове книгопечатането осигурява пълноценно общуване между учените, ролята на една жена, ако се свежда само до това, че последната е племенница на един учен и съпруга на друг, няма и не може да има значение за науката. Слабостта на този аргумент и на подобна аргументация изобщо, става особено очевидна при една трансформация на фразата, основание за която дава самата тя. Трансформацията позволява да поставим следния въпрос: Ако се допусне, че Фройд не е бил женен за племенницата на Бернайс, би ли могло да се заключи със същата категоричност (срв. No doubt), че той не е знаел за „Аристотеловата употреба на *катарзис*“? Текстът на Лукас прави подобно заключение напълно оправдано, макар че, от друга страна, то е просто комично. Но ако е така, комизмът иде все от несъстоятелността на аргумента.

ност с цел очистване от състраданието. Фактът, че страданията, за които говори пасаждът, имат носители, обстоятелството, че трагедията представя страдащи герои, не стои в зрительното поле на Лукас. Аз не установявам у него никакъв по-значителен интерес към обекта на състраданието, към героя на трагическото зрелище. Въпросното Приложение не дава нищо по тази проблема. Авторът мисли само за средствата, които трябва да осигурят психическото равновесие на зрителя. Разбира се, всяка литературна творба се адресира до читател или зрител, на когото ще въздействува, и интересът на твореца към него е законен. Но самата творба също има сложно битие и естетическа индивидуалност, идеи и герои — и всичко това не може да се пренебрегне. Защото съвкупността от елементи, която представлява творбата, трябва да влезе в органическа връзка с „потребителя“, за да се осъществи философският замисъл на поезията, респ. на трагедията (Poet. 9, 1451b 5). Органическият характер на тази връзка ще бъде право пропорционален на степента, в която елементите съставят неразделно художествено единство. Зрителят желае да знае по-нататъшната участ на героя, който е възбудил чувствата му — защото нашият читателско-зрителски опит показва, че героят не престава да бъде интересен за нас, след като ни доведе до известно емоционално състояние. Случаите с умъртвени и след това наново възкресени литературни герои — Шерлок Холмс на А. К. Дойл или Остап Бендер на И. Илф и Е. Петров — са във висша степен показателни. Героят не е само средство, което възбужда едни или други чувства, а има, подобно на творбата, в която участва, свое не по-малко сложно битие, създадено от поета по вероятност или необходимост (Poet. 7, 1451a 12), своя относителна естетическа самостоятелност.

Лукас не дава отговор на въпроси, които са вълнували много други изследвачи на „Поетиката“. Такъв смущаващ въпрос е как да свържем идеята за невинно страдащия герой, към когото се изпитва състрадание (защото, както стана ясно, невинността на страдащия е условие да се появи състраданието) с изискването героят да има една грешка, *ἁμαρτία*, или голяма грешка, *μεγάλη ἁμαρτία*. Но нека предварително отбележа, че по моралната характеристика на трагическия герой Лукас застъпва несходни гледища. Веднъж е на мнение, че героят е „невинно страдащ“ (273), друг път — че нещастieto му „трябва да бъде в голяма степен незаслужено“ (142), трети път — че „трагическият страдалец не бива да бъде характер с безукорно съвършенство“ (XXII), четвърти път, при характеристиката на Еврипидовия Иполит — че това е „герой, чието съвършенство е така неопетнено, че смъртта му може да изглежда отвратителна...“ (306). Аристотел обаче е пределно ясен и недвусмислен: той говори за невинност на страдащия (или на заплашения от страдание), към когото се изпитва състрадание. Текстът му е сигурен, и произволността спрямо него, която наблюдаваме в посочените квалификации на трагическия герой, е абсолютно неприемлива. В конкретния случай тя е пречка да се съзре логическата връзка между двете изказвания, привидно тъй противоречиви.

Лукас произволно твърди, че има малко пасажи в „Поетиката“, където терминът *ἁμαρτία* означава нещо подобно на „слабост“ или „недостатък“ в характер ('flaw' or 'defect' of character (144). Значението на *ἁμαρτία* е „грешка, погрешно действие“, mistaken action, както отбелязва и сам Лукас на друго място (300). И той добавя: „Аристотел е съвсем последователен, като го употребява в смисъл на „грешка“, било неизбежна и поради това напълно невинна, или включваща най-много една средно виновна небрежност...“ (144). Поставен така, въпросът предизвиква два нови въпроса: 1. Кои са местата, колкото и малобройни да са те, където Аристотел означава с *ἁμαρτία* нещо подобно на „слабост“, или „недостатък“ в характер? (Аз твърдя: такива места няма.) 2. Къде Аристотел говори за *ἁμαρτία* като „неизбежна и по такъв начин напъл-

но невинна, или включваща най-много една средно виновна небрежност“? (Аз твърдя: той никъде не казва подобно нещо.) Посочените пояснения към Аристотеловия текст са произволни и заблуждаващи. Те противоречат на основни понятия от „Поетиката“, свързани с характеристиката на трагическия герой. Последният трябва да има грешка, или голяма грешка, обусловена от морално неправилна стъпка. Грешката не може да бъде последица на проста негова небрежност: според текста на Аристотел голямата грешка на героя иде от неговата недостатъчна добродетел, ἀρετή, и също така недостатъчна справедливост, δικαιοσύνη. Героят обаче е изобщо един благороден характер, χρῆσ- τὸν ἥθος (Poet. 15, 1454 a 17), който, допускайки грешка, все пак не стига до престъпност, πονηρία и μοχθηρία. Неговата грешка е някъде между посочените полностью противоположни понятия. И понеже говорим за понятия, противоположни в морален смисъл, няма нищо по-естествено от разглеждането на ἀμαρτία като морално понятие. За моралния му смисъл свидетелствува не само „Поетиката“ — той се потвърждава и от достигналите до нас атически трагедии. Но формулировката на Лукас има и друга страна, с която отново се противопоставя на Аристотел. Ако приемем, че е възможна абсолютна невинност на човек, допуснал грешка, това означава, че сме в противоречие с основното положение на философа за недопустимостта да се показва как един морален човек, ἐπιεικής, преминава от щастие към нещастие: Аристотел окачествява подобно нещо като „отвратително“, μισρόν (13, 1452b 34—35). Тук отново се връщаме към възгледа му, че носителят на ἀρετή и δικαιοσύνη не бива да преминава от щастие към нещастие — защото именно той е ἐπιεικής. Това обосновава като целесъобразен героя, който се намира между двете морални крайности (срв. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός), той не е образец на добродетелност и справедливост (срв. ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη), но не е и престъпник (срв. μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν), и допуска една грешка (срв. δι ἀμαρτίαν τινα), чийто морален смисъл след казаното дотук трябва да бъде повече от очевиден.

Друго привидно противоречие в „Поетиката“, което също не получава осветление у Лукас, се съдържа в сблъсъка на известното вече предписание да не се представят ἐπιεικεῖς като преминаващи от щастие към нещастие с изискването, което гласи, че дори когато трагическите герои са хора гневливи и лекомислени, ὀργίλοι и ῥάθυμοι, те трябва да се представят като морално извинени, като ἐπιεικεῖς (15, 1454b 11—14). Лукас не дава никакво пояснение по този въпрос на съответното място от коментара (165) и се ограничава със забележката, че посочените отрицателни черти (т. е. гневливостта и лекомислието) не бива да бъдат господстващи. Колко далече е той от смисъла на пассажа, личи дори само от думите му: „Никоя от тези две характеристики (т. е. гневлив и лекомислен) не е достатъчна, за да изопачи един иначе прекрасен характер (165). А в случая пред нас е едно от местата, които осветляват връзката на понятия като ἐπιεικής и ἀμαρτία или ἀνάξιος δυστυχῶν и ἀμαρτία. Лукас изобщо не си поставя за цел да вникне в тия зависимости и, както изглежда, дори не съзира задачата, която текстът му поставя. Впрочем, той затваря пътя си към нея чрез погрешно тълкуване на пассажа. Анализът на неговия текст показва, че тук ἐπιεικεῖς се схваща не като accusativus praedicati, какъвто е, а като accusativus obiecti, какъвто не е, и обратно — ὀργίλους и ῥάθυμους, които са accusativi obiecti, издават смисъл на accusativi praedicati. Но изобщо разсъжденията му по този пасаж не решават никакъв въпрос. Гневът, ὀργή, и гневливостта, ὀργιλότης, които могат да бъдат — не според нас, а според древните хора (срв. Stob. I 306—315 Meineke), причина за катастрофални падения, у Лукас се представят като недостатък, сравним с брадавичата върху един добър портрет (165, срв. също 264). Позоваването на гневливи характери от комедиите на Бен Джонсън (165) също не

говори, че е доловена същността на пасажа. Тук Лукас е сметнал за нужно да окачестви употребата на термина *ἐπιεικὴς* като „нормална и „трудно съчетаема“ с употребата му в цитирания по-горе текст от гл. XIII на „Поетиката“ (166). Никакви пояснения относно това необичайно квалифициране на значението не се дават.

Впрочем, що се отнася до термина *ἐπιεικὴς*, той и сам, и чрез контекста изяснява значението си „морално безукорен“ (срв. Liddell-Scott-Jones. A Greek-English Lexicon, London, 1925, s. v. *ἐπιεικὴς*: „in moral sense, reasonable, fair, good“, с позоваване на „Поетиката“: „ἐπιεικεῖς ἄνδρες, οὐρ. μοχθηροί“). Ако *ἐπιεικεῖς* и *μοχθηροί* са полюсни противоположности (Poet. 13, 1452b 34—37), поради което Аристотел търси приемливата среда (1453a 7), няма защо да дирим, както прави Лукас, нормални или по-нормални (141), особени, ненормални и странни (140) употреби на термина. По-голямата или по-малката многозначност, присъща на огромен брой думи, не дава основания за подобни окачествявания на значенията им. Що се отнася до *ἐπιεικὴς*, тук обсъждането е излишно, тъй като яснотата на неговото значение е налице, съответно на което М. Kommerell (Lessing und Aristoteles, Frankfurt, 1940) определя трагическия герой като човек с изобило „добри ἥθη“, но лишен от прозорливост в практическия живот, което го прави податлив на грешки (126 сл., срв. Лукас, с. 14). По тази формулировка обаче Лукас смята за възможно да каже: „Това не може да бъде подкрепено от гръцката употреба [на думата], но то внушава единственото средство, чрез което може да бъде спасена Аристотеловата последователност“ (141). В какво се състои „гръцката употреба“, не се казва, но ние знаем, че употребата на *ἐπιεικὴς* в значение на „морално безукорен“ е напълно гръцка. За непоследователност у Аристотел, която, подхвърлена от Байуотър (Wywater) и подхваната от Лукас, намира място тук, не може да става дума и следователно няма никаква нужда да спасяваме последователността на философа.

Странно е, че моралната проблематика в размислите на Аристотел относно идеалния трагически герой, подкрепена чрез многобройни термини със съответен смисъл (*ἀρετή, δικαιοσύνη, ἐπιεικὴς, βελτίων, χεῖρων, κακός, μοχθηρός, πονηρός, φιλόανθρωπον, μιανόν*), се оказва без значение за Лукас, когато става дума за функциите на трагедията. Коментаторът не взема под внимание дори факта, че основните понятия *ἔλεος* и *φόβος* имат също морален смисъл, доколкото състрадание се изпитва при страдание (или при представа за страдание) на невинен човек и страх — при (страдание) на подобен нам герой, т. е. на такъв герой, чието морално поведение съвпада с това на зрителя. Защото, говорейки за основанията на едно страдание, ние по правило засягаме морална тема. Във висша степен непонятно е как може да се пренебрегне моралният смисъл на посочените понятия, чиято връзка с катарзиса е органическа. Или може би Лукас не ги оценява като морални понятия? Ако е така — защо? Или може би той не ги смята за органически свързани с катарзиса? Ако е така — защо?

В Аристотеловата постановка на въпроса за катарзиса има една важна особеност. Чрез израза *τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν* философът визира, както е съвсем очевидно, *κάθαρσις τοῦ ἑλέου, κάθαρσις τοῦ φόβου* и *κάθαρσις τῶν τοιοῦτων παθημάτων*. Той с нищо не внушава, че има предвид някакъв чудовищен страх или някакво колосално състрадание, чийто излишък трябва да се премахне, за да остане... Какво да остане? От текста на Лукас не е ясно какво трябва да остане. То не проличава и от текста на Бернайс. Аристотел не твърди, нито внушава, че трагическият катарзис води до „нормално“ състрадание или до „нормален“ страх. Той определя *ἔλεος* и *φόβος* най-общо като „болезнени чувства“, *λῦται*, отдето се изяснява, че те, именно защото са болезнени чувства, трябва да бъдат премахнати, а не сведени до „нормални“ размери. Защото болезненото чувство независимо от размери-

те си е болезнено чувство. Ако целта на трагедията и на нейния катарзис е да доведе зрителя до едно по-малко болезнено чувство, необяснимо остава как ще се осъществи трагическото удоволствие (Poet. 6, 1450a 33—35 и пр.). Защото, както виждаме, тук ни се налага да боравим с понятия като „нормално“ състрадание и „нормален“ страх, които трябва — ако следваме пътя на някаква логика — да се разглеждат като „нормални“ болезнени чувства. Но, първо, „нормално“ болезнено чувство е очевидна безсмислица. Второ, у Аристотел става дума не за очистване на *ἐλεος* и *φόβος*, а за очистване *от* *ἐλεος* и *φόβος*. Понеже Лукас не е сметнал за нужно да се спре на синтактичната същност на родителния падеж *τῶν τοιοῦτων παθημάτων* (97, ad loc.), ще отбележа, че той е сепаративен.

Аристотел говори не за нежелателната интензивност, а за моралната неуместност на въпросните чувства. Позволявам си обаче да не се разпростирам по неуместността им и по необходимостта от премахването им, тъй като това съм сторил твърде отдавна в редица работи, сред които посочвам две: „L'Enigme de la catharsis tragique dans Aristote“ (Sofia, 1970) и „La catharsis tragique d'Aristote. Nouvelles contributions“ (Sofia, 1982). В тях намират конструктивно решение всички въпроси, засегнати дотук в критичен аспект.

Постановката на въпроса за катарзиса и за трагическата вина у Лукас не позволява да открием някаква връзка между тези две понятия. Тук бихме могли да си послужим с неговото тълкуване на Софокловия „Едип цар“. Причината за нещастията на Едип, казва той, доколкото не е била определена преди рождението му, е, че героят е допуснал грешка относно идентичността на родителите си (144). Тази идея срещаме и другаде у него: Едип „страда от неизгодното положение, че не притежава жизнено важни сведения, без които не е възможно правилно решение“. До какво се отнасят сведенията, е казано по-натък: „Той не само не знае кои са родителите му, но и мисли, че знае кои са те, докато всъщност не знае“ (304). И нищо друго. Лукас се занимава със събития, стоящи извън драматическото действие, *ἔξω τοῦ μυθεύματος* (Poet. 24, 1460a 29), а оставя самото действие извън зрителното си поле. Аз приемам за миг, че въпросът действително трябва да получи решението, което му дава Лукас, т. е. че Едип няма никаква морална простъпка, и разсъждавам така: Едип е невинен, и зрителят с право изпитва състрадание към него; до края на трагедията невинността му не се поставя под съмнение; следователно до самия край на трагедията остава непроменено обстоятелството, което обуславя появата на чувството *ἐλεος*. При това положение е интересно да се знае какви факти ще наложат премахването на състраданието, „очистването“ от него. От какво ще се обуслови катарзисът и как ще свържем това понятие с конкретната трагедия? Лукас не отговаря на този въпрос. Той изобщо не си го поставя, както не си го е поставял и Бернайс. Но въпросът е все пак важен, което означава, че поставянето му не може да зависи от личното усмотрение на изследвача. Той се налага сам, чрез уместността си.

Макар и да съзнавам, че не изчерпвам проблемите, свързани с коментаря на Лукас, бих желал да добавя нещо, което в известен смисъл е *pro domo mea*. Някои оценители на моите работи изказват резерви по застъпвания от мене морален смисъл на трагедията и на катарзиса. Но те явно недооценяват смисъла на литературата изобщо. Световният литературен процес винаги е бил проводник на идеи, сред които преобладават моралните. Литература с чисто познавателна, с чисто развлекателна, с чисто художествена цел, разбира се, съществува, тя също е факт, който обаче не опровергава друг факт: че една значителна творба никога не е до такава степен чиста в посочените отношения, че да не поставя поне някакъв морален въпрос. Защото главен предмет на художествената словесност е човекът, чиито морални проблеми не престават да вълнуват и индивида, и обществото. Ако Горки нарича литературата „човекознание“

(Собрание сочинений, М., 1953, т. 25, с. 311), той има предвид моралните ѝ проблеми.

Извънредно голям интерес представлява пасажът от „Поетиката“, който съдържа съчетанието *παρά τὴν δόξαν δι' ἄλληλα* (9, 145 1452a 1—10). За последното Елс казва: „Следователно петте думи *παρά τὴν δόξαν δι' ἄλληλα* съдържат in nuce учението от гл. 10 и 11, а след това — от гл. 13 и 14“ (G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Massachusetts, 1957, с. 331). Това съчетание, незаслужено пренебрегвано от коментаторите, за първи път получи подробно тълкуване преди близо тридесет години от мене (ГСУ ФФ, 65, 4, С., 1956). Дотогава единствената обяснителна бележка към неговата първа съставка (*παρά τὴν δόξαν*) принадлежеше на Менардос и Сикутрис, които уточниха, че тук Аристотел визира очакване на зрителя, срв. новогръцкия превод: „*παρά τὴν προσδοκίαν (τοῦ θεατοῦ)*“ (Γ. Συκοῦτρης & Σ. Μεναρδός. Ἀριστοτέλους Περὶ ποιητικῆς. Ἀθήναι, 1937, 88). Двадесет години по-късно Елс го тълкува по същия начин, срв. „contrary to our expectation“ (323), „contrary to what we expected“ (330 и заб. 103). Лукас казва: „Все пак това не може да бъде правилно“ (Yet this cannot be right) (133). Неговата контрагеза е, че за древната публика, която познавала много добре трагедийните сюжети, значителните изненади са били малко. По-общото негово заключение гласи, че „нищо, което се случва (в трагедията) не може да бъде в буквалния смисъл неочаквано за публиката, като се изключат незначителни подробности“ (133). И ние все пак не разбираме чие според Лукас е въпросното очакване, щом не е на публиката. От друга страна, явно невярно е твърдението, че запознатостта на зрителя с драматическите сюжети изключва изненадите. В най-добрите трагически образци, достигнали до нас, поетите преследват заплетено действие, което трябва да даде притегателна сила на творбата им. Проблемата за заплетения сюжет (*πλελεγμένους μῦθος*), за заплетеното действие (*πλελεγμένη πρᾶξις*) е от голяма важност. Защо наистина — питаме се ние — е нужно сюжетът да бъде заплетен, когато, както показва поетическата практика, може да бъде и прост (срв. *ἁπλοῦς μῦθος, ἁπλῇ πρᾶξις*)? Отговорът трябва да се търси в стремежа на поета към ефекти, които ще направят интересна дори една позната история. Ако според Аристотел заплетеният сюжет се характеризира с перипетия и познаване, уместно е да се каже, че тези две отличителни черти на „най-хубавата“ трагедия имат същото предназначение. Защо е нужна перипетия? Защото тя ще създаде възможност действието да напусне очакваната от зрителя посока и да предизвика изненада, *θαυμαστόν*. За какво служи познаването? За да оценим важността на въпроса, трябва да осъзнаем, че всъщност Аристотел говори за „вторично познаване“ (срв. *ἀνα- в ἀναγνώρισις*). Вторичното познаване опровергава едно първоначално познаване. Няма защо да се доказва, че вторичното познаване, като опровергава първоначалното, поражда изненада, *θαυμαστόν*. Така фактът, че една трагическа история може да бъде позната на публиката, не означава, че литературната ѝ преработка ще бъде непременно лишена от художествено ефектни изненади и неочакваности. Нашият зрителски и читателски опит потвърждава казаното. Ние познаваме три древни трагедии за отмъщението на Орест — „Електра“ на Софокъл, „Електра“ на Еврипид и „Хоефорите“ на Есхил, — но при никоя от тях безспорната запознатост с основните сюжетни линии не намалява интригуващата им сила. Нямаме основания да предполагаме, че впечатленията на древния зрител са били различни.

По поставения въпрос Лукас е изразил една мисъл, която, доразвита, би обяснила с достатъчна задоволителност израза *παρά τὴν δόξαν*. „Единственото потърсващо място — казва той — е началото на едно ново действие в „Бесният Херакъл“ на Еврипид. . . , но това е изненада затова, защото, както може да се види, за нея няма разумно основание“ (133). Идеята за изненадата, която иде от обстоятелството, че зрителят ѝ изживява, когато установи, че фак-

тите не съответствуват на неговата представа за „разумност“, е полезна, но не е доведена докрай. Поради това ще си позволя да припомня някои резултати от моята работа над израза *παρά τὴν δόξαν*. Учудването, *θαυμάσιόν*, е изобщо последица от сблъсък на мнението на зрителя с логиката на драматическите събития, която е в противоречие с него и го опровергава. Но мнението (което е означено с *δόξα* в израза *παρά τὴν δόξαν*) е погрешно, както показва и античното значение на думата, и контекстовото ѝ тълкуване във въпросния израз. То е погрешното мнение, което зрителят може да си състави относно проблемите, поставени от трагическия поет, и което, като погрешно, трябва да бъде опровергано. Ако е нужно да обясня какво налага на поета да внушава мнение, което подлежи на опровержение, ще припомним, че говорим за драматическо произведение. Драмата не прави пряка проповед на идеите си — тя показва сблъсък на идеи и така мотивира правилността на едни и погрешността на други. Следователно погрешното мнение е съществен художествен похват, който прави възможно трагическото противоречие. Последното трябва да се разреши чрез тържество на идеята, която изповядва поетът. Много интересно е, че на първо време поетът внушава доверие тъкмо към превратното мнение на зрителя, а не към идеята, която сам пропагандира. Това има също своята художествена цел. То показва по диалектически път надмощието на авторската идея над мнението на публиката, независимо че върху неговата здравина първоначално не се поставя никакъв знак на съмнение. Може би тук читателят забелязва, че установяваме близост на трагедията (или, по-добре, на „образцовата“ трагедия, *καλλίστη τραγῳδία*) до сократическия диалог, където често се борят две гледища при първоначален кредит тъкмо на онова, което Сократ, водещ диалога, не споделя.

Тезата за мнението (или очакването) на зрителя, изпълнена в израза *παρά τὴν δόξαν*, изяснява редица неща, които иначе остават неясни: и появата на *ἔλεος* и *φόβος* като болезнени чувства, и представата за невинно страдащия герой (*ἀνάξιος δυστυχῶν*), към когото се изпитва *ἔλεος*, и похвата на погрешното умозаклучение (*παραλογισμός*), чийто резултат е мнението (*δόξα*), и художествената лъжа (*ψεῦδος*), която е синоним на погрешно умозаклучение, и неуместността на чувствата, възникнали върху погрешни представи (*δόξαι*), и необходимостта от очистиране (*κάθαρσις*) на зрителя от *ἔλεος* и *φόβος*. По такъв начин получаваме обективна възможност да установим тезите и контраезите в спора между Платон и Аристотел, и по-точно — да изведем, както е и редно, катартичната теория на Аристотел от провокиращата присъда на Платон над трагедията. Защото наистина Лукас неколкратно споменава спора на двамата философи, но на практика нито веднъж не свързва мислите на Аристотел с критиката на Платон.

Но казаното дотук е само едно припомняне на известни положения, застъпени в моите книги. Системата от възгледи, с които обосновавам своето решение на въпроса за трагическия катарзис, е представена в тях с нужната филологическа, гносеологическа и естетическа аргументация.

Що се отнася до коментара, който даде повод за направените констатации и разсъждения, той не придвижва напред многобройните въпроси, свързани със същността и функциите на трагедията. Сред комплекса от причини, обуславящи този резултат, ще си позволя да изтъкна отново две, имащи важно методологическо значение. Първата е, че авторът не е видял материала, който би му позволил да представи възгледите на Аристотел като резултат на полемика, и по такъв начин упоменаванията му за връзката между тезите на Платон и Аристотел остават без всякакво покритие. Втората е, че той не желае да се съобрази с факта (който като всеки факт е упорит), че старогръцката трагическа поезия има съвсем ярко изявен морален характер. Тези два основни недостатъка в тълкуванията на Лукас го карат да търси решенията на въпросите там, където те не се намират.

КЪМ ТЕОРИЯТА НА ПАРОДИЙНОТО

КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА

Въвеждането на нов термин, особено когато съществува друг, максимално близък по значение, се нуждае от стабилна обосновка. Аргументите в защита на предлаганото тук понятие „пародийно“, което закономерно поражда в традиционното литературнотеоретическо съзнание асоциация с класическата „пародия“, могат да бъдат групирани в две основни категории, които условно ще наречем негативна и конструктивна. Първата група е свързана с изместването на термина „пародия“, докато втората посочва предимствата на предложението му тук вариант.

Необходимо е да се уточни, че не става дума за окончателното отхвърляне на термина „пародия“, а за ограничаване на употребата му в сферата на неговото истинско значение. Най-ранните определения на пародията съдържат задължително разбирането за насмешлива имитация на определена творба. Следователно в чистия си, първичен вид терминът означава отношение между две литературни произведения или между литературно произведение и определен авторски стил. Подобно тясно тълкуване изключва възможността чрез него да се отчетат многообразните прояви на далеч по-сложната, само родствена на пародията, иронична деструктивно-трансформационна авторска стратегия, която характеризира съществена част от европейския естетически процес и до голяма степен определя спецификата на модерното изкуство. Ето защо с „пародия“ ще означаваме познатия от традицията тип имитираща творба и определящата съдържанието ѝ имитационно-насмешлив художествен похват. Онова, което разбираме под „пародийно“, има несравнимо по-обхватно значение и ще бъде предмет на цялата следваща постановка.

Фактът, че по инерция с един и същи термин се означават неравностойни явления, налага на повечето съвременни теоретици да правят непрестанни уговорки за различието между традиционна и модерна представа за пародията. Подобни уточнения са най-малкото утежняващи и очевидно е по-разумно понятията просто да се отграничат чрез съответстващи термини.

В съществуващата практика има и друг нежелателен пропуск. Необходимостта в някои случаи на всяка цена да бъдат отделени „модерните“ прояви на пародията от традиционния ѝ вариант води до рязко и неправомочно противопоставяне помежду им. Независимо от различните им проявления и несъответствието в пораждащите ги предпоставки, те са дълбоко родствени като резултат от общ тип художествено-творческа нагласа и е необходим общ термин за означаването им.

Друга причина за изместването на термина „пародия“ е, че в традиционната му употреба се е наложила идеята за съществуването на съответен жанр. С проблема за нежанровия (или по-точно наджанровия) характер на пародий-

ното ще се занимаем подробно по-късно, като засега ще отбележим само, че ангажирането на досегашния термин с жанрово съдържание го прави непригоден за означаването на голяма част пародийни творби.

Накрая, основание да се ограничи валидността на термина „пародия“ дава и наличието на неговата практическа, извънлитературна употреба (дори в разговорната реч), а оттам и недопустимото разводняване на семантиката му, което налага на теоретичите да правят уговорки за различието между литературна и нелитературна пародия.

Втората група съображения за въвеждането на термина „пародийно“ имат конструктивен характер. Преди всичко тази форма изразява обобщаващ, категориален характер на понятието. Новият термин е особено необходим и поради терминологичната неяснота, властуваша в областта на явления като бурлеската, травестията, пастиша, сатирата, иронията, гротеската, карикатурата. Традиционният термин изравнява пародията с известна част от изброените понятия, докато същност пародийното е надредно спрямо тях. Предимство на новия термин е и относителната му самостоятелност, която дава възможност да се очертаят границите на понятието, както и да се изясни отношението му с останалите, понякога родствено близки или дори тъждествени, а понякога противоположни по същност явления. Обобщаващият характер на термина „пародийно“ осигурява още и възможност за многостранно навлизане в проблематиката, неограничено от съществуващи постановки и от наслоните върху първичното понятие неспецифични смислови нюанси.

В голяма част от съществуващите досега студии върху пародията явление то се изследва предимно в някои негови обособени прояви. Другаде, където е потърсен по-изчерпателен подход, проучването се превръща просто в систематичен преглед на по-съществените концепции, в които липсва организиращата единна авторска позиция¹. Отделни автори дори заявяват отсъствието на амбиция да направят каквото и да е обобщение. В. Карер например се застрахова срещу евентуални претенции за окончателни изводи и заявява, че задачата му е само да направи обтоен анализ на съществуващата литература за пародията и да я подложи на методологически последователна систематизация в съгласие с изискванията на съвременната литературна наука².

Необозримото разнообразие от мнения и подходи към пародията, както и своеобразната — прикрита или откровено заявена — капитулация пред сложността на проблема, която съпровожда опитите за обобщеното му изясняване, са до голяма степен предопределени от традиционно използвания неспецифичен термин, тъй като той не само затруднява отграничаването на същностното съдържание на явлението, означавано с него, и обособяването му от други, близки на пръв поглед или по същество понятия, но и не дава възможност за цялостно изследване на онази същност, която се крие зад привидно разнорасчепени и несъвместими художествени търсения, като съхранява съдържанието си в многолики, понякога дори трудно съпоставими исторически метаморфози — онова, което тук наричаме пародийно.

Основен въпрос, свързан с утвърждаването на понятието пародийно, е въпросът за категориалния му характер. Основание за квалифицирането му като категория може да бъде единствено доказателството на това, че то отразява основни закономерности на художествената действителност и представлява тип художественотворческа нагласа.

¹ Вж. например авторитетната статия на Н. Markiewicz. *Parodia a inne gatunki literackie (Problem terminologiczne)*. — W: Nowe przekroje i zbliżenia Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze. Warszawa, 1974, 102—118.

² W. Karer. *Parodie. Travestie. Pastiche*. München Wilhelm Funk Verlag, 1977.

Път към същностно категориално разбиране на пародийното представя подходът към литературния текст, съобразен не само с иманентната даденост на творбата, но и с намеренията на автора и компетенцията на читателя. В един съответстващ на тази прекалено конспективна програма труд³ литературният текст се представя като аналитичен модел с три основни пласта: интертекст (експлицитни или имплицитни отпратки от един текст към друг, реминисценции, цитати и т. н.), контекст (ситуацията, чийто продукт е конкретният текст) и общ текст (съвкупността от съществуващи по-ранни текстове, които се актуализират в паметта на четящия). Очевидно е, че от подобна позиция на конкретния литературен текст се гледа като на резултат от непреодолимо цитиране или коментар на множество други текстове, а като източник и създател на текста се абсолютизира трансформиращото повторение. При неизбежните резерви, които категоричната едностранчивост на подобна постановка поражда, тя улеснява изясняването на нашия въпрос с извеждането на междутекстовите отношения като определяща реалност на литературния текст. Характерът на трансформационното повторение, генетично присъщо на текста, може да се сведе до опозицията „спонтанност—преднамереност“, чийто втори член граничи по съдържание с пародийното — като единство на възпроизвеждане и иронично преосмисляне. А това означава, че подобен подход представлява утвърждаване на пародийното като същностна възможност за реализиране на литературния текст.

По подобен начин може да се изясни ролята на пародийното на нивото на художествения образ (или произведение), чийто онтологичен анализ се свежда до схемата „образ-процес“, „образ-произведение“ и „образ-възпитание“⁴. Онтологичният модел на художествения образ обичайно се представя като триада, където е подчертана симетрията между първата и третата фаза⁵. Отграничаването на крайните фази в битийния цикъл на художествения образ дава възможност да се схване реалността му именно в контекста на съществуващите по-рано образи и творби — и в контакта с тях. Както творческият процес, така и рецепцията му се определят до голяма степен от съвкупността представи, създадени при общуването на твореца и съответно на реципиента с различни художествени явления. В творческия процес следователно присъства сложна система от отношения спрямо извънструктурните художествени факти — избор, съпоставка, възпроизвеждане, противопоставяне и т. н. От друга страна, и при възприемането моментът на съпоставка е неизбежен, тъй като възприятието активизира по принципа на аналогията или контраста набор от асоциативни представи, който служи като фон за неговото осъществяване. Или стигаме до извода, че определящото начало в двете гранични фази от онтологията на художествения образ — креативната и рецептивната — е съпоставянето. Нататък възможностите се свеждат до опозицията „преднамереност—непреднамереност“, чийто първи член с присъствието си обуславя превръщането на художествения образ (или произведение) в пародийно активна структура. А това означава, че пародийността на даден образ е резултат от принципна възможност за осъществяването му, равностойна във вероятностен аспект на „непародийността“.

Към категориалната същност на пародийното насочва и дихотомичната класификация, която Лотман прави на явленията на изкуството, въз основа на

³ Ch. Grivel. Les universaux du texte. — Littérature, Paris, No 301, p. 25—50.

⁴ Вж. Кр. Горанов. Изкуството като процес. С., 1977, с. 248.

⁵ Интересно решение на проблема е предложеният модел-синусоида при З. Гершкович (Онтологическите аспекти произведения искусства. — В кн: Творческий процесс и художественное восприятие. Ленинград, 1978, с. 57), определен от координатите „материален-идеален модус“ и „проектнообектна перцептивна фаза“.

начина, по който те се осъществяват — по естетиката на тъждеството или по естетиката на противопоставянето⁶. Абсолютността на това разграничение е до голяма степен условна, тъй като значителна част от естетическия процес се осъществява при едновременно действие на двата принципа. За нас въпросът представлява интерес единствено с оглед на това, че там, където тази едновременност се превръща в единство, започва да действа задължително принципът на пародийността.

Закономерността в проявите на пародийното може да бъде установена и на нивото на художествената творба. Тук ще се позволим на изключително ценната за доказване на тезата ни постановка на Н. Георгиев. В заключение на обстойни разсъждения за развойната логика в художествеността, придобили вече завидна известност, така че не е необходимо да ги привеждаме дословно, авторът стига до извода, че „пародията на една творба и художествена система е обусловено вътрешно, от собствената ѝ висока организираност и завършеност, която ги прави уязвими от външната гледна точка, а от друга страна, от изискванията на общественото развитие и трансформационните закономерности на литературния процес, преходното осмисляне на новото чрез предишното“⁷.

Направените в статията на Н. Георгиев изводи са валидни и при по-широко, жанрово разбиране на художествената структура. В динамиката на жанровия развой действуват аналогични закони на трансформационна приемственост, която е в най-дълбоката си същност пародийна, независимо от това, доколко — и дали изобщо — ще бъде изявено ироничното ѝ начало. Жанровата еволюция показва общовалидността на пародийното и по един до голяма степен парадоксален начин. Строгото придържане към дадена жанрова схема почти без изключение има пародийно звучене, което се проявява спонтанно, неподкрепено от съответни авторски намерения, но затова пък непреодолимо. Особено характерна е тази закономерност при т. нар. „високи жанрове“, където и най-незначителният съдържателен нюанс може да предизвика преакцентуване на каноничната структура. Нещо повече — дори само изведени от контекста си, подобни художествени структури придобиват пародийен смисъл, обусловен от провокираната им по този начин формална неадекватност.

В насоката на нашите търсения интересна ориентация дава и симптоматичното, често цитирано обобщение на Томас Ман, че „културата и пародията вече са твърде сходни понятия“⁸ — мисъл, чиито корени проникват почти два века назад и се подхранват от традицията на романтичната ирония. Абсолютизирането на пародийността в съвременната култура има своите безспорни основания. Но когато тя се възприема като разграничителен белег на „модерната литература“ за противопоставянето ѝ на литературата от предходните векове, се налага да бъде предельно внимателни и да не се поддаваме на привлекателно непротиворечивата видимост. Защото, ако „новите времена“ могат да се разграничат от прагматичния XIX в. чрез интензивността на ироничнотрансформационното начало в изкуството си, едва ли ще ни убеди в тяхната безпрецедентност системната съпоставка с други „пародийни“ епохи, като елинизма, късното средновековие, отделни явления от френския XVII в., втората половина на XVIII в. и романтизма. Но независимо от това, дали ще приемем безпрекословно думите на Т. Ман, което при мнозина се превръща в обезпокояващо обичайна практика, или ще се опитаме да видим по-широките им проекции, ясно е, че пародийното може да бъде белег на цяла епоха, на нейното художествено съзнание, а това свидетелства за обобщаващокатегориалния му смисъл.

⁶ М. Ю. Лотман. Структура художественного образа. М., 1970, с. 355.

⁷ Н. Георгиев. Превръщанията на Нане Вуте. — Септември, 1968, кн. 6, с. 216.

⁸ Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I, С., 1978, с. 440.

Потвърждение на тезата за категориалната същност на пародийното предоставя анализът на отношението му с други естетически категории.

Като естетическо явление пародийното има комплексен характер. Същността му е система от отношения между естетически категории — на първо място между мимезиса и иронията⁹ — и се проявява чрез взаимодействието и единството на двете категории (в сложния механизъм на едновременно подражание и иронично оразличаване). В този процес първичните категории не се възпроизвеждат в чистия си вид. По отношение на мимезиса пародийното е вторично, тъй като то представлява подражание на подражанието. А по отношение на иронията е частен случай, тъй като има за обект краен брой явления, докато интенциите на иронията са неограничени като насока*. Връзката на пародийното с мимезиса и иронията може да бъде сведена до формулата „отъждествяване—противопоставяне“, като първият член на опозицията се изявява в открит вид, като претенция, докато вторият се съдържа имплицитно. Подражанието и ироничната трансформация са основните елементи в антиномичната природа на пародийното, която включва още цяла поредица от съдържателни опозиции, проявявани в сложното си единство на различни нива. На оценъчно ниво това е двойката „утвърждаващ — отрицателен патос“; в еволюционен смисъл — „изоморфизъм — резонанс“; в динамиката на междутекстовите отношения — „уподобяващо възпроизвеждане — оразличаване“; в жанрово-структуриращ аспект — „деструкция — трансформация“. Съдържайки антиномите в себе си, пародийното се различава от естетическите категории, които съществуват в опозиции помежду си (трагично—комично, възвишено — низко, прекрасно — грозно), но и е свързано с тях, тъй като чрез него може да се преодолее автономността и абсолютността им. В контекста на пародийното те се разколебават, но в същото време се съхраняват, съществувайки в игрово-напрегнато равновесие с пряката си противоположност.

Абсолютните характеристики на пародийното като авторски подход са единни: изискано-усложненото художествено съзнание, повишената условност, ироничната дистанция от спонтанността на творческия акт, игровостта, преднамереността, двойствената оценъчна позиция. В съдържателен план, включващ както авторските намерения, така и възприятието на рецепиента, пародийното отново се раздвоява. В семантичната му структура се съчетават две страни — емпирична и обобщаваща¹⁰. В първата „звучи гласът на пародирания автор“, докато втората възплъщава гледната точка на пародирания. Разграничаването на емпирична и обобщаваща част в пародийното е условно, но чрез него се потвърждава последователно проявяваната му двойственост, характерна не само за отношението му към обекта, но и за самата му семантична структура, а така придобиваща и стойността на своеобразен онтологичен принцип на пародийното.

За по-точното изясняване на категориалната същност на пародийното е необходимо да се уточнят и връзките му с комичното — въпрос, който от повечето автори се отминава като а priori решен. Пародията обикновено се разглежда като проява или форма на комичното, като комичен жанр и т. н. По тази причина повечето наблюдения върху пародийността, неособени в самостоятелни монографии, се откриват именно в изследвания върху комич-

⁹ Обособяването на категориите мимезис и ирония се основава на класификацията на А. Ф. Лосев и В. П. Шестяков. История естетических категорий. М., 1968.

^{*} Тук се бори с традиционното разбиране за иронията, но по-късно въпросът ще бъде изяснен от позицията на цялостната ни постановка.

¹⁰ Вж. В. Гаврилова. О семантической структуре целого текста (на материале пародии). — В: Вопросы семантики. Калининград, 1978, 73—80.

ното (Фльодел¹¹, Исаак Паси¹², Б. Дземидок¹³ и др.). В други случаи пародийното се приютава около по-изяснени понятия, като трагикомичното, сатирата, иронията.

Най-същественото в тази насока е присъствието на представено несъответствие между претенция и същност в пародиращата творба, като подчертаването на това несъответствие има своеобразен резултат, съвършено различен от осмиването. Тук ще се опита да го характеризираме.

Думата „пародия“ е от семейството на „пара“-понятията. Общата им флексия има основно значение „покрай“, „въпреки“, „срещу“, затова те съдържат знака за известна необичайност или несъответствие, които обаче съвсем не се свеждат до комичното. Връзката на пародийното с комичното е аналогична на съотношението между комичното и парадокса. И в двата случая не е изключено присъствието на комичен ефект, но той не е задължителен. Парадоксите, както и пародийните творби, често съдържат блестящо остроумие и поражат смех, но без смешното да се превърне в тяхна определяща характеристика¹⁴.

Без да се избягва изключителната сложност на въпроса, отношението между пародийното и комичното може да бъде сведено до няколко основни положения. Двете категории имат общи елементи, които се отнасят до някои от най-същностните им характеристики — претенцията, несъответствието, играта. Отъждествяването на пародийното с частна проява на комичното се основава предимно на общността във възприемането им. Тази общност обаче не е абсолютна. Пародийното може да е смешно, което е обичайно, но не е задължително смешно. Особено ярко различието се откроява в случаи на пародийност, където търсеният и очакван ефект е на последно място свързан със смеха. От друга страна, комичното осъществява една от частните си прояви в пародийното. Следователно във феноменологията на пародийното и комичното има обща област, която обаче не изчерпва нито едното, нито другото. Опитът да анализираме по-пълно реакцията, която пародийното поражда у реципиента, ще ни покаже нейния многосъставен характер. Рецепцията на пародийното по емоционалния си строй се включва в реда на интелектуалния триумф, на артистичното превъзходство, на радостта от откритието на подказаната алюзия и от включването в играта, а това показва категоричната ѝ отлика от възприемането на комичното.

По-сложно е взаимоотношението между пародийното и трагикомичното, тъй като трагикомичното е израз на „същата среца на полюсни категории, на тенденцията към уравновесяване на противоположностите“¹⁵. Без да се стремим към изясняване на многостранната същност на трагикомичното, въпрос, чието състояние в литературната наука дава често основание за каламбурно позоваване на обекта на изследване, бихме свели един от аспектите му — пародирането на трагичното — до онзи надреден синтез на трагично и комично, който е една от най-характерните изяви на пародийното. В този дух може да бъде решен и въпросът за връзката на пародийното с ге-

¹¹ K. Flögel. Geschichte der Komischen Literatur. Bd. I, 1784, Lignitz u. Leipzig, 84—85; 350—352.

¹² И. Паси. Смешното. С., 1972.

¹³ Б. Дземидок. О комическом. М., 1974.

¹⁴ Срв. В. Новиков. Жанровая сущность литературной пародии.—Изв. АН СССР, сер. Литературы и языка, т. 37, № 1, 1978, 20—31, който предлага понятието „пародиен комизъм“ и го противопоставя на комичното чрез отсъствието на опозицията „комично—сериозно“ при пародийния комизъм, тъй като в него „сериозният смисъл може да бъде изразен само с комични средства“.

¹⁵ И. Попиванов. Трагикомичното в литературата. С., 1978, с. 9.

роикокомичното. Потвърждение за подобна теза е книгата на К. Крейчи¹⁶, в която широкото категориално разбиране за героикокомичното по логиката на самия автор*, който извежда анализираното явление от сферата на героичното, като уточнява, че то може да се изяви и по отношение на друг обект, освен *heros*, се отнася всъщност до пародийното, спрямо което героикокомичното е частен случай.

Трудноразрешим проблем представя и взаимоотношението на пародийното с и р о н и я т а. Сложността му се корени в общността на определящите ги черти: концептуалната им същност, механизма на субективната изява, релативизиращото съзнание, а в крайна сметка — и тяхната тъждественост в отделни случаи. Причина за неразрешимостта на въпроса вече от субективен характер е станалото почти традиция смесване на двете понятия, или което е по съдържание равностойно — неспецифичното им разграничаване.

Своеобразен вариант на концепцията за родственото единство и функционалната близост на двете явления предлага Ив. Славов¹⁷, който свежда отношението „пародия—ирония“ до зависимостта между форма и съдържание. Подобна постановка е обоснована, когато в центъра на вниманието ни е иронията, а пародията се явява главно като допълнителен факт, на който просто трябва да намерим място в предлаганата схема. При един същностен анализ на пародийното обаче тя се оказва незадоволителна, тъй като пародийното не може при никакви условия да бъде схванато е д и н с т в е н о като форма — то е и с ъ щ н о с т на художественотворческата дейност. Тази същност се състои в спецификата на артистичното моделиращо съзнание — неговата осъзната вторичност по отношение на съществуващата естетическа даденост, засилената му игровост, подчертаната му условност, амбивалентността на имплицитно вложените в него оценки. Последните две характеристики, както и контрастът между претенция и съдържание, а оттам и особената двуплановост, показват родствената близост на иронията и пародийното.

Отделянето на пародията като форма на иронията е неоснователно и поради факта, че самата ирония, освен че е цялостна концепция, е и с р е д с т в о за изразяване. Или тя също има своите най-конкретни, субстанциални прояви, каквато е пародията като определена творба, за пародийното като категория.

От тази тясна връзка между иронията и пародийното изниква основната трудност за отграничаването им. Ив. Славов вижда тази неразчленимост единствено в контекста на съвременния литературен процес:

„При класическото и реалистическото изкуство иронията и пародията подлежат на разграничаване и при употреба се диференцират съобразно художествения замисъл. В съвременната ситуация това става все по-трудно, а в редица случаи невъзможно: иронията и пародията не само се преливат една в друга, но дотолкова рефлектират в модерното съзнание, че влияят върху цялостната му нагласа“¹⁸.

Това „преливане“ на иронията и пародийното, както и неяснотата на границата между тях е изкуствен проблем, който изниква от опита да се разграничат органично слетите съставки на едно единно явление. Ироничната рефлексия и релативизиращото естетическо съзнание са същността на пародийното, така че отделянето на иронията от него, дори и като „съдържание на дадена форма“, е изпълнима задача. Непоследователността на постановката проли-

¹⁶ К. Крейчи. Heroikomika v basnictvi slovanu. Praha, Nakladatelství československé akademie věd, 1964, 25—27.

* Тази логика между другото е останала извън обсега на авторовите интереси.

¹⁷ Ив. Славов. Иронията в структурата на модернизма. С., 1979, 200—216.

¹⁸ Пак там, с. 200.

чава в следващите разсъждения, където пародията е окачествена като „същностен белег на модернизма“ (с. 201), но ѝ се отрича стойността на самостоятелна философско-естетическа концепция. Така пародийността се превръща в енигма, защото тя не е вече само форма, но не е и философско-естетическа концепция, а единствена причина за това е, както изглежда, че ако ѝ се признае обобщаващо-концептуалната същност, при предложената схема тя би заела мястото на иронията.

Изводът е, че логическият възел не може да бъде развързан чрез онези много свободни краища на многовековното естетическо развитие, които ни предоставя модернизмът. Заплитането е много по-рано и за изясняване на понятията не би било излишно да си припомним началната фаза на тяхното концепиране, колкото и далечна да е тя от съвременната представа за ирония и пародийност.

Иронията е преди всичко философско понятие, в чиято първична същност няма дори и знак за естетическа осъзнатост. Доколкото все пак може да се говори за някакъв иманентно артистичен, присъщо художествен елемент в „сократовската“ ирония, той се състои главно в претенцията, в играта на логиката, която „привидно се самоопровергава“¹⁹. Въвличането на иронията в сферата на художественото е свързано с абсолютизирането на тази игра, която може да се осъществи не само на концептуално ниво чрез отношението към обекта, но и в логиката на художествените конвенции. Наличието на две степени в разбирането за иронията налага строгото отграничаване на „сократовската“ от „романтичната“ ирония и на съдържанието, вложено в тях.

Терминът „романтична ирония“ е забележително явление в историята на естетиката. Той е сполучлив не само поради факта, че именно с него Фридрих Шлегел характеризира спецификата на съвременното си романтично изкуство, но и защото по неписани закони на литературноисторическия опит под „романтичен“ се разбира и неточност, неуточненост, неяснота на научните понятия, а в този смисъл не може да има по-подходящо означение за едно понятие, което още при създаването си носи противоречиви и неопределени черти. „Романтичната“ ирония е очевидно нещо много по-различно от философската ирония, въпреки че отношенията между тях по традиция се свеждат до прегледната констатация, че „сократовската ирония е философски първообраз на иронията, а романтичната — нейна естетическа форма“²⁰.

Фр. Шлегел създава за романтичната ирония едно многостранно характеризирано, но доста неуточно понятие, което още в системата на собствените му разсъждения непрекъснато съжителствува с пародията и дори се слива с нея (на места например той нарича романтичната ирония „самопародиране“²¹). Отново ще приведем и разсъжденията на Ив. Славов, тъй като по този начин имаме възможност да сравним крайните точки на дълголетната традиция: „Свободата в този случай (романтичната поезия — б. м., К. П.) е в ироничното самопародиране“²².

Възраженията започват оттам, че самопародирането не може да не бъде иронично. От друга страна, ироничното релативизиране на художествения феномен се осъществява по принципа на мнимото възприемане и утвърждаване на визираната естетическа конвенция и паралелното ѝ дискредитиране, т. е. чрез пародийността. А от това следва, че от романтизма насам, когато иронията се разглежда предимно като възглед за изкуството, двете понятия — ирония

¹⁹ Срв. Ив. Славов. Цит. съч., с. 8.

²⁰ Ив. Славов. Цит. съч., с. 27.

²¹ Фр. Шлегел. Атенейски фрагменти. — В: Литературная история немецкого романтизма. Документы. Ред. Н. Я. Берковский. Ленинград, 1934.

²² Ив. Славов. Цит. съч., с. 39.

и пародия — означават едно и също. Най-прякото доказателство за това е смесването им в трудовете на самите романтици, а и неубедителното им разграничаване при техните тълкуватели, където се говори например, че при романтиците „иронията стига до самопародияне“²³.

След като иронията може да стигне до самопародияне, очевидно е, че пародийността не е форма на иронията, а нейна степен. При това степен, до която се стига чрез качествен скок, осъществим при включването на иронията в художествен контекст. Така че практикуваната теоретическа схема, която се гради на диахронната йерархия „сократовска ирония — романтична ирония — самопародияне“, се оказва несъстоятелна. Вместо нея логически се налага опозицията „философска ирония — пародийност“, съпоставяща художествен и извънхудожествен контекст*, т. е. приемаме, че когато иронията има за обект явления от художествен порядък, тя се изравнява по същност с пародийното.

Направените дотук разсъждения имаха за цел да ни убедят, че проявите на пародийното са същностно обусловени от закономерностите в онтологията на художествения образ и литературния текст, от логиката на отношенията в системата от естетически категории, от динамиката на жанровия развой и накрая от определени, иманентно присъщи на творческото мислене характеристики, които, макар и различно активни в отделните епохи, предопределят една от основните форми на художествената дейност — развенчаващо-трансформиращото уподобяване. Пародийното запазва своята универсалност в целия този огромен диапазон от конкретния текст до диалектиката и смяната на литературните епохи. А това означава, че то възплъщава определящи закономерности на художественото творчество, че отразява основен тип творческо съзнание и така дава основание за тълкуването му в категориален смисъл.

В насоката на предходните съпоставителни характеристики е необходимо да бъде изяснен и въпросът за отношението между пародийното и поредицата сродни понятия — бурлеската, пастиша, травестията. В съществуващата теоретична литература се предлага необозримо многообразие от схващания по проблемите на тези понятия. Дори систематизирането им само по себе си би могло да бъде задача на самостоятелно изследване. В това отношение ценен е приносът на цитираните вече Маркиевич и В. Карер, които с респектираща съвестност са събрали и класифицирали често парадоксално противоположни възгледи. Прегледът на изследванията върху бурлеската, травестията и пастиша поражда на първо място представата за терминологична неяснота и произволност на тълкуванията; при голяма част от авторите личи съзнание за съществуващия теоретически хаос и се правят неизбежните уговорки относно собствените виждания по въпроса. При съпоставка на различните постановки се очертават куриозни несъответствия. Онова, което един смята за бурлеска, при друг се оказва травестия, а по странната логика на компетенцията схващането на първия за травестията се повтаря в характеристиката, която вторият прави на бурлеската или пародията (като пример е достатъчно да се сравнят схващанията на Х. Кун и Дж. Хайет, от една страна, и на А. Шлегел и Х. Шнеганс, от друга^{24, 25, 26, 27}).

²³ Ив. Славов. Цит. съч., с. 43.

* Косвено потвърждение на тезата ни е начинът, по който се определя иронията в някои основни изследвания по естетика, например в цитираната книга на Лосев и Шестяков, където иронията е отнесена към т. нар. „естетически модификации“.

²⁴ H. Kuhn. Was parodiert die Parodie? — Neue Rundschau, Frankfurt am Mein, 1974, vol. 85, No 4, 600—618.

²⁵ G. Highet. Anatomy of Satire. Princeton, New York, 1962.

²⁶ H. Schneegans. Geschichte der grotesken Satire. 1894.

²⁷ A. Schlegel. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. 1802—1803.

Характерно е и традиционното противопоставяне на бурлеската и травестията на принципа „форма — съдържание“ и „възвишено — низко“, като е болшинство се налагат определенията, използвани и в литературните справочници за бурлеската като представяне на банални събития във възвишен стил, а за травестията — като снижаваща интерпретация на възвишено съдържание. Често срещано е противопоставянето между пародия и травестия. Например при К. Крейчи се твърди, че съществува възможност за осъществяването на „бурлесковия героичен епос“ както чрез „пародията“, така и чрез „травестията“. Като съответни примери са посочени „Le Virgile travesti“ на Скаррон и „Le Lutrin“ на Боало. Предложената постановка е вариант на традиционното цитирана характеристика, която Боало прави на „старата“ и „новата“ бурлеска (всъщност на травестията и бурлеската, от гледна точка на нормативната терминология), с помощта на примера за Дидона и Еней, които говорят „като продавачка на риба и хамалин“ и съответно — „часовникаря и часовникарката, които говорят като Дидона и Еней“.

На трето място правят впечатление спорадичните опити да се намери мястото на героикокомичното и пастиша в тази схема. Въпросът за пастиша обикновено се решава по начин, който може да се нарече условно „принцип на симетрията“. Там, където изобщо се споменава за него, той заема средишна позиция между бурлеската и травестията или между бурлеската и пародията, като не се търси характерното за останалите три явления противопоставяне на форма и съдържание, а се подчертава несъответствието между имитирания текст и новия контекст, в който той е поставен. По този начин значението му почти се изравнява с пародията в литературния цитат.

В отделни изследвания се срещат и други, по-рядко употребявани термини, като например предложената от Х. Кун контрафактура²⁸.

Спецификата на описаната теоретическа ситуация предопределя характера на всеки следващ опит за ориентация в лавината от индивидуални постановки. Неизбежно решение е изборът на собствена система, съобразена с логиката на цялостното изследване. В съгласие със защитаваната тук теза за пародийното приемаме, че то е на редно по отношение на бурлеската, травестията и пастиша. Или че типът художественотворческа нагласа, която предопределя техните прояви, е всъщност пародийното. Общността на отделните явления, основана на вторично-имитативния им характер, присъствието на „втори план“ и на комичния ефект от провокираното несъответствие между съдържание и форма, е очевидна. Въпреки това е необходимо да се направи уточнение за вътрешнотерминологичните съответствия.

С оглед на по-голяма яснота и системност терминът „пастиш“ може да се избегне (освен в случаите, когато се говори за характерните му прояви във френската литература). Основание за това е фактът, че определенията, които му се дават, са по принцип пределно неточни или повърхностно описателни, а и често авторите се отказват да търсят разграничителен признак между него и пародията. Така че най-подходяща би била една троична класификация на основните прояви на пародийното, която включва бурлеската (като иронично релативизираща съставка на банално съдържание и възвишен, героично-епически стил), травестията (съответно на възвишено съдържание и примитивна, вулгаризирана форма) и пародия (в тесен смисъл) — като деструктивно-трансформационна имитация на дадена творба или авторски стил чрез друга творба, където усещането за несъвместимост се поражда на нивото на битекстуалния синтез.

²⁸ „Контрафактурата е тип имитация, която използва един познат стил с критична или полемична цел“. Н. Кун в п. Ор. cit., p. 605. Определението е доста неясно, тъй като липсва отчетлива съставка с останалите анализирани в статията понятия.

Във вече набелязания ред проблеми централно място заема и въпросът за отношението между пародийното и сатирата. Колкото и очевидно да е, принципното различие между тях се игнорира в ред изследвания, където те неправомерно се смесват и свързват. Най-обичайното проявление на тази тенденция е възприемането на пародийното като една от формите, чрез които се изявява сатиричното начало. Стенник²⁹ например определя пародията като „основен похват на демократичната сатира“. Симптоматичен факт е и книгата на Дж. Хайет „Анатомия на сатирата“, където е отделена специална глава за пародията, анализирана с оглед на сатиричното ѝ съдържание.

Отношението „пародийно — сатира“ може да бъде проследено на различни нива. В тази многослойна корелация има отделни, спорадични елементи на родственост, но различията са далеч по-определящи и същностни. Преди всичко в сатирата не е задължително присъствието на имитативно начало. Освен това тя не съдържа структуроизначимия контраст между претенция и съдържание, който сродява пародийното и иронията. Различни позиции заемат пародийното и сатирата и в отношението си към комичното. За разлика от пародийното сатирата е немислима извън сферата на комичното, тя е една от най-екстремните му и изразителни форми на проявление.

Различие има и в обекта на техните интенции. Докато сатирата няма ограничения за изявата на своята тенденциозност, пародийното може да се осъществи единствено в деструктивно-трансформационната полемика с определен тип ценностно отношение. Казано по друг начин, ако сатирата представлява тип оценка, пародийното е преди всичко преоценка. Или ако приемем сатирата за първично интенционално възпроизвеждане на дадена действителност, ще видим, че пародийното е по отношение на същата тази действителност вторично. Така теоретически съществува възможността за пародийна интерпретация на сатирична творба или автор, или изобщо сатиричен тип творчество (като тип отражение на действителността). Тя може да се осъществи при прекомерно съгъстване на сатиричните тонове и поставянето им в контекста на несъстоятелен пораждащ материал. Обратната възможност — за сатирично представяне на пародийното — е логически изключена.

По отношение на обекта сатирата проявява нравственооценъчния си характер, докато за пародийното е съществена художественотворческата осъзнатост. Ако сведем тази закономерност до формула, можем да приемем като Нортроп Фрай, че „сатирата е социална по съдържание, докато пародията е предимно формална“³⁰, без да забравяме, разбира се, че в сферата на обусловеността пародийното има също обществено-историческо измерение. Това различие не изключва възможността в една и съща творба да съжителствуват сатирични и пародийни елементи, но при независимо осъществяване на разнопосочната си стратегия.

Сатирична интенция може да има и цялостно пародийна творба. Това е възможно единствено в случаите на първична пародийност, т. е. развенчаването с помощта на „вероломна“ имитация на определен автор, произведение или стил, с абсолютизиране на осмивания момент. Тези най-елементарни прояви на пародийното са най-леки за възприемане, но и най-периферни спрямо категориалната му специфика, тъй като нараняващото, грубо осмиващото, така съществено за стратегията на сатирата, е нетипично за пародийната игра.

Относително по-частен проблем представлява отношението между пародийното и литературната теория и критика³¹. За при-

²⁹ Ю. В. Стенник. Некоторые вопросы изучения русской сатиры XVIII века. — Русская литература, Ленинград, 1978, кн. 2, 68—86.

³⁰ N. Frye. Anatomy of Criticism. New York, Atheneum, 1970, p. 322.

³¹ По-подробно по този въпрос вж. у! J. Riewald. Parody as Criticism. — Neophilologus, у 50, 1966, No 1, 125—149.

съствието на критическо начало се споменава в повечето цялостни изследвания върху пародията. Тук ще се опитаме да изясним както близостта на семантично и функционално ниво, така и различията между пародирането и литературно-критическата и теоретическата дейност.

Пародийното се осъществява първоначално чрез избор на „втори план“. Самият избор вече е форма на критика. Способността на пародийното за иронично дистанциране и деструктивно-трансформационна игра с всеки елемент на художествената структура, дискредитирането на даден стил или принцип на художествено отражение е също израз на критическата му същност. Друга съществена специфика на пародийното, механизмът на „включване“ на определен текст или литературна конвенция при паралелно съзнателно ограничаване и запазване на ироничен контраст, на свой ред го сродява с критиката. В това се проявява преобладаващата металитературност на пародийното (в сравнение с паралитературния му характер, който е неизменен, но получава най-отчетливите си изяви при пародийната имитация на определена творба, когато се запазва максимална прилика в най-видимите пластове на художествената структура). Именно в тази металитературност на пародийното се състои най-същностната му близост с литературната критика.

Пародирането има деликатен, пределно чувствителен критически маниер. В него липсва дискурсивното извеждане на преценки и изводи. Критическите му прояви са повече синтетични, отколкото пряко аналитични. Много важно различие има и в отношението към „втория план“. В литературната критика чуждият текст се включва по принципа на йерархията. При пародийното двата текста се срещат като равни. Дори елементът на развенчаване има амбивалентен смисъл и до оценъчно разслояване на текста не се стига. Критическата оценка при пародийното е имплицитно включена, за разлика от експлицитно формулираните изводи в литературната критика. Въпреки това пародийното често показва съвършено отчетливо специфичните черти на пародирания тип художествено отражение, които трудно биха се поддали на теоретическа категоризация. Специално силни са проявите му в „жанровия критицизъм“ — способността му да схване спецификата на дадена жанрова структура, с което то се приближава до литературната теория. Още от руските формалисти идва схващането за пародията като фактор в развитието на жанровете, а в анализа на „модерната пародия“ е обичайно да се говори за жанрово-структуриращата ѝ функция.

Пародията и литературната критика се различават и по компетентцията на автора. От пародиста се изискват освен критически, още и имитативни и творчески възможности (задълбочена аргументация на това становище има у Е. Ротермунд³²), а и чувство за хумор.

Друго различие е заложено в това, че литературната критика, макар и да борави със същия материал като коментираното изкуство, все пак има своя автономна изразна област, докато пародийното се осъществява единствено чрез „гласа“ на пародираното.

Едно до голяма степен външно различие се съдържа в обстоятелството, че е прието теорията и критиката да се пишат в проза*, а пародийното може да се изяви както в прозаичен текст, така и чрез поезия.

Различно е и участието на реципиента в усвояването на пародийното и теоретическия или критическия текст. Рецепцията на пародийното предполага

³² Е. Rottermund. Die Parodie in der modernen Lyric. München, 1963.

* Тук оставяме настрана изключително интересния въпрос за стихотворните „поетически изкуства“ — вековна традиция, която, струва ни се, не е намерила точното си теоретическо обяснение.

възможности за художествен синтез, докато теоретическите постановки са достъпни и само при наличието на достатъчна степен пасивни познания.

Родството и различието между пародийното и теоретико-критичната дейност се проявяват най-сетне и в това, че както критиката може безкрайно да се приближава към литературното творчество, без да се превърне окончателно в литература, така и пародийното творчество не може да замести критиката, оставяйки си преди всичко изкуство.

* * *

В съществуващата литература върху пародията противоречиво разрешен е и въпросът за обекта на пародията. Пародийността се осъществява чрез съпоставката на два типа творческо-ценностно отношение, която практически се поражда от взаимодействието между непосредствено възприемания пародиен текст и имитационно подказвания първичен литературен факт. Спецификата на пародиращото се определя от характера на пародираното, за което в традиционните изследвания е приет терминът **втория план**.

Тази пряка зависимост се изявява чрез промените в интенционалността на пародийното в съответствие със своеобразието на пародирания факт. Следователно уточняването на проблемите, свързани с втория план, е съществена и основна задача при изследването на пародийното.

Като правило повечето теоретици насочват анализа си към пародирането на конкретна творба, където имитационно се съхранява формата, за да се приложи към различно, несъответно съдържание³³. Пак в тази насока се въвежда и изискването пародираната творба да бъде „известна“³⁴. По-прецизен с анализа на втория план е К. Фльоел, който изгражда своеобразна класификация съобразно взаимоотношенията на пародиращата и пародираната творба³⁵.

Разширяване на понятието за пародиран обект се наблюдава в изследванията, направени в СССР през 20-те години. Като най-съществен признак на пародийността се извежда разрушителната или дискредитираща имитация на определен стил. Оттам се предопределя силният формален уклон на постановката, в съответствие с който пародийността се възприема като стилизация, критично преднамерена спрямо стилизирания обект.

Съществуват и мнения, че вторият план не е задължително конкретна творба. Грелман например твърди, че основата на пародийната имитация не е необходимо да бъде определено произведение, а „може да се състои просто от мислената представа за типичното за времето изразяване на възгледите, нравите, обичаите и т. н.“³⁶.

Друг специфичен подвъпрос е за **стойността** на пародиания факт. Почти без изключение изследванията върху пародията са единодушни в твърдението, че обект на пародията може да бъде само отживял, обезценен литературен факт. Често срещано е и схващането, че пародийността се активизира по повод на широко разпространена, популярна художествена практика.

Съществува и точно противоположното становище, че „пародията улавя понякога тенденции, които едва се набелязват в литературата“³⁷. Виноградов

³³ В. Hardy. Parody. — In: Cassel's Encyclopaedia of Literature. Vol. I. Cassel, 1953, p. 405.

³⁴ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. СПб, 1821.

³⁵ Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1928, с. 158. Фльоел различава няколко вида пародийност, определени от отношението на „сериозен оригинал и комично подражание“, на „комичен оригинал и комично подражание“, „сериозен оригинал и сатирично подражание“, на „комичен оригинал и подражание в сериозен тон“ и освен това подражание на „жалък оригинал“ или „друга пародийна творба“ — (K. Flögel. Op. cit., 349—352).

³⁶ Н. Grellman. Parodie. — In: P. Merker u. W. Stammer. Reallexicon der Deutschen Literaturgeschichte. Bd. II, Berlin, 1926—1927.

³⁷ Д. М. Молдавский. Добро пожаловать, Пародия! — Звезда, 1956, кн. 12, 144—152.

свързва нейната насоченост с онези страни от творчеството на даден художник, които „най-силно поразяват съвременниците със своята необичайност“³⁸. Постепенно се преодолява от ред автори предубеждението, че обект на пародиране може да бъде само литературен факт, в който има „нещо гнило“. В станалата вече класическа ранна статия на О. Фрайденберг³⁹, макар и в различен аспект, са направени интересни изводи за същността на пародираното, във връзка с т. нар. „сакрална пародия“. Авторката стига до заключението, че популярната теза за раждането на сакралната пародия във връзка с упадък на религиозното мислене е по същество неправилна и ѝ противопоставя идеята за архаична връзка между божественото и пародийното. Това доказва, че в своите най-древни и първични проявления пародийното е имало утвърждаващ смисъл, а критико-деструктивното начало в него е вторично. Оттам и възприемането на отричащото и разобличаващото начало в пародийното като негова определяща черта е методическа грешка. (Като доказателство срещу „нападателния смисъл“ на пародията К. Крейчи се позовава на факта, че нейният първообраз — „Батрахомиомяхията“ — е бил приписван на самия Омир⁴⁰.)

Постановката на Фройденберг може да служи като изходна точка и за наблюдения върху по-късното развитие на пародийното. Активизирането му в епохи на естетически прелом не бива да се разбира еднозначно като проява на разрушителната му стихия по отношение на отживелите литературни факти. Преходът от една художествена система към нова е характерен именно с едновременно присъствие на отрицания и зараждащи се форми. И пародийното се насочва както към едните, така и към другите, за да се изяви в единия случай преди всичко критико-деструктивната му същност, а във втория — трансформационно-обновяващото му начало. През английския XVIII в. например сферата на най-интензивна пародийност е романът, който е относително нов жанр за английската литература, жанр без преки прецеденти в национален контекст; жизнена форма, на която предстои тепърва да достигне пълноценна изjava на съдържателните и изразителните си възможности. Точно активността в развитието на романа води до бързата преоценка, до превръщането на новото в традиционно и на остарялото в източник на експериментаторски търсения.

Пародийната игра може да „разруши“ имитирания обект, но това е нейна екстремна проява, докато спецификата ѝ е в единството на деструкция и трансформация, на отричане и утвърждаване, на възпроизвеждане и оразличаване — в онази смислова, формална и функционална амбивалентност, която е родовият белег на пародийното.

Много съществен е и въпросът за отношението между пародиращото и пародираното във времето. Най-традиционното разбиране на пародийността е като отношение между различни литературни поколения или между съвременници с различна творческа ориентация. Освен този „класически“ вариант обаче съществуват и други многообразни възможности. Обект на пародиране може да бъде всеки литературен факт, независимо от отдалечеността му във времето, при условие, че въвеждането му в структурата на пародиращата творба може да създаде осезателен втори план. Често пародийността се осъществява едновременно по отношение на различни литературни факти. Така например в една от най-коментиранияте творби на последните две десетилетия, романа на Джон Фаулз „Жената на френския лейтенант“, се пародират, поставени в пряка конфронтация, едновременно особеностите на викторианската литература

³⁸ В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 293.

³⁹ О. Фрейденберг. Происхождение пародии. — Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Вып. 308, 1973, 490—497.

⁴⁰ К. Крейчи. Op. cit., p. 27.

и структурата на френския „нов роман“. Съществуват и примери на още по-изявена поливалентност на пародийното, като романът на Джойс „Одисей“, където обект на пародиране е една всеобхватна област от литературни факти, която започва от Омировия епос и свършва при романа на XX в.

Следователно не е задължително „вторият план“ на пародиращата творба да бъде конкретно литературно произведение. Пародийността може да бъде насочена към даден авторски маниер или да подлага на деструктивно-трансформираща преценка някакъв тип художествена структура, или да визира някакви жанрови специфики, особености от стилистичен ред, тип сюжет, характерен вид повествование или персонаж и т. н. Тази многоликост на втория план придава на проявите на пародийното разнообразни стойности, включени най-общо в диапазона от пряката литературна борба до семантичната и жанровата еволюция.

Обект на пародиране могат да бъдат и по-абстрактни или пределно конкретни дадености, като например онтологията на литературната творба — процесът на писането или четенето ѝ, физическата ѝ конкретност (материал, обем, страници, шрифт, бели полета, препинателни знаци). Забележителни експерименти в тази насока има в творчеството на Лорънс Сърн.

Накрая може да се пародира и самата литература като тип отражение на действителността. По подобен начин могат да бъдат подложени на пародийна преценка дадена философска система, начин на мислене, отделни онтологични представи или дори тип реч (като образ на езика).

Към проблемите, свързани с втория план, се отнася и въпросът за насоката на пародийността. В повечето описани по-горе случаи пародийността има за обект дадености, външни по отношение на пародиращата творба и включени в нея, за да бъдат парадоксално дистанцирани и релативизирани. Тогава говорим за междутекстова интенционалност.

Възможно е пародийното да породи и затворен асоциативен ред, така че в обект на деструктивно-трансформационната игра се превръщат елементи на самата пародираща творба. За такива случаи приемаме означението „вътрешнотекстова пародийност“. Смяната на втория план от външен във вътрешен обуславя трансформацията на пародирането в самопародиране*. Самопародирането е по-изтънена и усложнена форма на пародийното и анализът му е по-труден, тъй като при него интенционалната игра се провежда на по-дълбоко ниво. На преценка се подлагат характеристиките на самата творба, което води до релативизирането и одвусмислянето им.

Особено податливи на самопародиране чрез прекомерно подчертаване и паралелна смислова деструкция са жанровите определители. Докато релативизирането им се осъществява в границите на стойностното одвусмисляне, налице е пародийна „самокритика“. На степената на деструкция, при която се стига до единно отрицание, започва областта на антижанра. Или, казано по друг начин, когато деструктивното начало в пародийната игра наруши баланса с трансформационните процеси и вземе връх, пародийното загубва основния си категориален определител — двойствеността — и преминава в по-категоричните и разрушителни интенции на антижанра.

Въпросът за логическата и развойната приемственост между пародийното и антижанра е изключително важен. Разрешаването му би дало отговор на ред неизяснени положения, би отхвърлило за сетен път неправомерното раз-

* Подобно разграничение се практикува и в изследванията върху иронията. Извеждат се два вида ирония — „изказване, в което се вижда отношението на говорещия към обекта на изказването“, и „изказване, в което личи отношението на говорещия към собственото му изказване“. D. Suerber, D. Wilson. Ironie comme mentions. — Poétique, Paris, 1978, No 36, Nov., 399—412.

граничаване на „традиционна“ и „модерна“ пародия, би обяснило наличието на „антироман“ още през XVII и XVIII в., пределно интензивната пародийност у автори като Дидро и Стърн и би направило възможни в крайна сметка ред ползотворни изводи за развитието на съвременната литература.

Тук трябва да обобщим изводите си относно втория план. Определението на обекта на пародиране може да се изведе от самата същност на пародийното като вторично отражение. Следователно ролята на негов втори план може да играе всякакъв тип ценностно отражение на действителността: тип изкуство, философска система, художествен стил, начин на мислене, речеви маниер, друга пародийна творба. Всички тези първични ценностни отражения (с изключение на последното, което е вторично), се превръщат в „действителност“ за пародийната интерпретация, да да се подложат на преоценка тяхната адекватност и да се релативизира, съпоставена с една и друга, парадоксално провокирана чрез негация представа.

Необходимо е да се изясни и връзката между пародийното и отразената в литературната творба действителност. Вече стана ясно, че „действителност“ за пародийното е даден тип ценностно отражение на реалността. Това означава, че то осъществява със самата реалност преди всичко косвен контакт. Точно тук се проявява една от най-парадоксалните страни на пародийното. В деструктивно-трансформационната интерпретация на втория план пародийното разрушава всъщност конвенционалните схеми за възпроизвеждане на действителността, а като дискредитира определен моделиращ принцип, то негативно възражда именно прекия контакт на художествената творба с реалността, напрегнато-гърещото начало в художественото отражение.

Във връзка с поставените тук въпроси трябва да се спомене и съществуващата практика за оценяване на пародията като „паразитен жанр“. Това схващане се обуславя от обстоятелството, което току-що коментирахме, че пародийната творба е по същността си вторична, т. е. тя може да съществува единствено при наличието на определен обект за пародиране. Тази нейна особеност дава възможност за крайни тълкувания от рода на това, че пародията не само не може да съществува без имитирания обект, но и се осъществява единствено чрез него. Без да изпадаме в неподходящата роля на апологети, трябва да изясним несправедливостта на подобна квалификация, тъй като тя има за основа поредица от теоретически недоразумения.

Погрешно е да се пренебрегва фактът, че пародирането е оригинален творчески акт, който включва имитацията, но единствено като елемент, чиято най-силна застъпеност може само да го изравни с останалите механизми в провеждането му. При това ироничната имитация на конкретна творба е, както вече беше уточнено, само частен случай на далеч по-всеобхватните прояви на пародийното. При един по-абстрактен втори план, като например стила на даден автор (но дори и при пародирането на конкретна творба), пародистът има задачата да анализира обекта, да схване определящите го характеристики и едва тогава да го подложи на пародийна преоценка. Следователно в пародийната игра пародистът извършва спрямо втория план онова, което оригиналният творец извършва спрямо действителността. И докато литературната творба е отражение на действителността, пародийното отразява именно това отражение. Или различна е само връзката с реалността. Оттам нататък двата типа творческо конципиране са равностойни като продуктивност. По-горе беше изтъкнато, че пародийното може да се изяви чрез междутекстова или вътрешнотекстова интенционалност. Една от най-сложните му и висши прояви е самопародирането, където имитативният момент се трансформира в динамична самопреценка на литературната творба. Така че в този случай отпада същността на „вторичност“, което означава, че имитативността не е абсолютна за

пародийното. При усложнените операции на самопародирането дори и най-тенденциозното осмисляне на фактите не позволява вече да се говори за паразитизъм.

Често повтаряща се черта в изследванията върху пародията е стремежът към нейното жанрово детерминиране. За пародията като жанр говорят голяма част от нейните теоретици (Тинянов, Морозов, Б. Харди, Молдавски, Риуолд, Х. Кун и др.). Дори Лотман в заключение на съвършено нежанрово тълкуване на пародията я обявява за „лабораторен жанр“.

Пародийното не може да бъде сведено до определен литературен жанр — то нито има жанрово детерминирани прояви (тъй като може да се изяви чрез различни жанрови форми), нито може да се обособи във веднъж завинаги определени жанрово-структурни зависимости. Така както трагичното не е задължително свързано с трагедията, а комичното — с комедията, пародийното е надредно по отношение на условно пристия и крайно енигматичен „жанр“ пародия. Така че пародиращата творба може да принадлежи към различни жанрови схеми. Конкретната ѝ жанрова принадлежност зависи донякъде от пародиращия литературен факт. В зависимост от него вторичната художествена структура се осъществява в широката гама от възможно най-неизявени структурни зависимости до пределно повишена интенционалност на всяко от нейните съставящи.

Тук бихме могли да приложим за сравнение мнението на Тинянов, че „пародията на трагедията е комедия, докато пародия на комедията може да бъде трагедия“⁴¹. То безспорно звучи ефектно с афористичността си, но буди сериозни възражения. Преди всичко защото трагедията е възможно най-неподходящото като перспектива възплъщение на пародийното, а и проявите му там са толкова специфични, че не могат да бъдат коментирани в един общетеоретичен подход към проблема. Освен това отношението между жанровата специфика на пародиращата и пародираната творба е далеч по-сложно и решително не се подава на окончателна схематизация.

Най-обичайният тип отношение на пародийната форма спрямо втория план е възпроизвеждането на жанра. Ако пародийността се проявява предимно в сферата на идейно-съдържателната същност на творбата, жанрът се възпроизвежда в снижен вид (героичната песен се трансформира в героикокомична поема, романът — в комичен роман, одата — в бурлеска и т. н.). Ако интенциите на пародиращото произведение са насочени към жанровата същност на втория план, отношенията между двата литературни факта се реализират в деструктивно-трансформационни модификации, засягащи самата жанрова структура. Тогава жанрът се възпроизвежда чрез запазването му по претенция и същностното му разрушаване. Резултатите от този тип пародийност са изключително многообразни, но имат единна насока, чиято крайна степен е антижанрът.

Отбелязахме вече, че пародийното е жанрово неограничено. И все пак трябва да се изясни, че определени жанрове дават по-големи възможности за осъществяването му. Особено податливи на пародиране са „високите жанрове“ поради присъщата им претенциозност, която дори и при минимално подчертаване се оголва като несъстоятелна. Тук, разбира се, не става въпрос за бурлесковата или травестийната игра с подмяна на персонажите или стила, като се търси ефектът от несъвместимостта между високопарната словесност и делничните образи или, обратно — между принизената форма и помпозно-героичните персонажи. „Високите жанрове“ се пародират чрез съвършено дели-

⁴¹ Ю. Тинянов. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). — В: Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929, с. 416, 455.

катното разместване на акцентите, чрез неуловимо наглед сгъстяване на боите, което изведнъж извежда неправомерността на претенцията. Освен това „високият жанр“ придобива пародийно звучене дори и ако бъде просто изведен от своя исторически контекст. Този ефект се обуславя от загубването на връзката с конкретните обществено-исторически и културни конвенции, които подкрепят високата дикция и я оправдават. Следователно за появата на пародийни интонации в определен „висок жанр“ не е необходима винаги намесата на автор пародист, не е необходима всъщност и пародираща творба, тъй като самото произведение спонтанно поражда пародийно напрежение спрямо себе си. Подобни случаи можем условно да наречем **непосредна или непосредна мера на автопародийност**. Към най-скръбните й прояви трябва да причислим попадането на даден автор в положението неволно да пародира себе си.

Силно податливи на пародиране са и патетиката, гръмогласните, показно ефектните фрази, а освен това често самите те са несъзнателно пародийни.

Най-големи възможности за осъществяването на пародийното в същността му вариант дават поемата и романът. До докато в поемата пародийното се проявява най-ярко за определен период (главно от XVI до XVIII в.) чрез частния си вариант на героикокомичното, романът е исторически най-пълноценната му реализация. Това е точно жанрът, в който пародийното изявява многостранната си същност*. Тази симбиоза на пародийното и романа не е случайна. Тя е предопределена от специфичната същност на романното изкуство, което Бахтин последователно нарича „диалогизъм“, „многогласие“ и „полифонизъм“, а френските му адаптатори означават с термина „междутекстовост“. Това е същата онази ироничност на романа, която Т. Ман издига до принцип на модерната литература, и която представлява изконно присъща черта на жанра, проявяваща се пряко или по волята на писателя още в началните етапи от развитието му.

Иманентната политекстуалност на романната структура е аналогична на пародийната игра и именно поради това родство романът дава възможност за изявата на пародийното в най-широкия му, същностен, категориален смисъл в който го разглеждаме тук.

Основен проблем, свързан с теоретическото изясняване на пародийното, е за **жизнеспособността** на пародийната творба. Голяма част от изследванията върху пародията показват пълно единомислие по този въпрос, като твърдят, че загубването на втория план на един текст води автоматично и до неутрализиране на неговата пародийност — т. е. приема се, че пародията е по-кратковечна от имитирания литературен факт. Подобни идеи защитават трудовете на Тинянов („Пародията е литературно жива, докато е живо пародираното произведение“⁴²). Почти буквално тезата е възпроизведена от Х. Кун („Пародията е жизнеспособна, докато е жив примерът“⁴³.) Риуолд твърди, че „пародията е ефимерна, старее бързо и умира заедно с пародирания автор“⁴⁴. Единствено изключение в това единоголасие прави М. Поляков, който пише, че „пародията се съхранява и след като пародираният от нея явления отдавна са загубили значението си“⁴⁵, но без да аргументира становището си.

Необходимо е да се прецизира отношението между актуалността на пародийното и същността на втория план. Колкото по-широк е този втори план,

* Симптоматичен е фактът, че Л. Хътчинс нарича „ироничната битекстуалност“ на романа „пародия“, макар и с уговорката, че го прави „по липса на по-приемлив литературен термин“ (L. Hutchins. Ironie et parodie: stratégie et structure. — Poétique, 1978, No 36, p. 468).

⁴² Ю. Тинянов. О литературной эволюции. — В: Архаисты и новаторы, с. 36.

⁴³ H. Kuhn. Op. cit., p. 609.

⁴⁴ J. Riewald. Op. cit., p. 128.

⁴⁵ М. Поляков. Язык пародии и проблема структуры стиля. — В: Литературные направления и стили. М., 1976, с. 124.

т. е. колкото обектът на пародийната игра е по-обхванен, толкова актуалността на пародийното е по-продължителна и възприемането му е по-независимо от времето. Паметта за отделната литературна творба (като се изключат примерите с единиците шедьоври) е по-кратковременна от „спомена“ за определен стил, господстващ в дадена епоха, или за характерните за времето тип възгледи, които могат да бъдат подложени на пародийна преоценка. Най-независима от времето е пародийността, насочена към жанрово-структурните особености на определен тип творба, тъй като в подобни случаи деструктивно-трансформационните модификации се изявяват в играта на пародиста със собствената му творба и пародирането се превръща в самопародирание, т. е. самата творба носи втория план в себе си — чрез структурната и жанровата си определеност. Следователно при всички изяви на пародийното, освен в отношението към единична творба, вторичният литературен факт не само че може, но и трябва да надживее имитирания обект. Именно вторичността на пародийното съзидание и характерното многосъставно напрежение по отношение на втория план е онова иманентно начало, което, регистрирано от възприемателя или не, представлява основополагащата му характеристика.

Обективно съществуващите характеристики на пародийната игра са само донякъде подвластни на исторически модификации. Независимо от диахронната обусловеност на рецепцията, пародийното съхранява абсолютната си същност, стойностно-оценъчната си система, специфичното равновесие на интелектуални и артистични механизми.

Някои по-нови изследвания разглеждат въпроса за рецепцията на пародийното в социологичен аспект и свеждат разсъжденията си до проблема за съвпадението или несъвпадението на стратегията на писателя пародист и читателя. Л. Хътчиън например счита, че ако читателят не се ориентира правилно, ако не успее да идентифицира правилно дадена алюзия или цитат, той неизбежно ги адаптира към глобалния текст на творбата. Или, казано в обобщение, структурната идентичност на текста като пародия зависи от съвпадението на интерпретацията на читателя с интенциите на автора на стратегическо ниво⁴⁶.

Логическата последователност на подобни разсъждения е очевидна и срещу тях няма какво да се възрази. Единственото, което трябва да бъде уточнено тук, е **н е о б х о д и м о с т т а** от отчитане спецификата на читателското възприемане. Доколкото пародийното се разглежда като характеристика на текста или на авторските намерения, или като взаимодействие на текста с други текстове, отчитане на „читателската стратегия“ не се налага. Сложната проблематика около нейното съдържание се появява тогава, когато пародийният текст се анализира като тип съобщение. Тъй като насоката на настоящата постановка е предимно към отношението „автор—творба“, ще набележим само основните проблеми, които трябва да се имат предвид.

Първата група въпроси засяга отношението между автор пародист и реципиент. Тъй като пародийността на един текст задължително е израз на определена ценностна система, читателят може да споделя стойностните представи на автора или да влиза в конфликт с тях. Възприемането на пародийността зависи и от разстоянието между автор и читател във времето, от историческата подвижност на рецепцията. Най-общо развитието на литературното съзнание на читателя се движи към прогресивна диференциация на стойностните представи, към индивидуално обособяване на идеи, към интелектуализиране на литературното възприятие и усложняване на нормените системи, които го управляват⁴⁷.

⁴⁶ L. Hutcheon. Op. cit., p. 472.

⁴⁷ По-подробно по тези въпроси вж. W. Karger. Parodie. Travestie. Pastiche. München, 1977.

Втората група въпроси са свързани с читателската компетентност и я. Познава ли читателят пародирания оригинал (при най-елементарния тип пародийност), или изобщо втория план на пародийната игра? Знае ли читателят какво е пародийност, възприемал ли е други пародийни творби? Има ли усет за механизмите на пародийната преоценка, на деструктивно-трансформационните модификации на текста, на интенционалната игра? Така изглежда тази сложна проблематика, превърната в конкретни въпроси. Необходимостта от пълен набор положителни отговори за получаване на условието, при което е осигурено пълноценното усвояване на пародийността, прави от правилния прочит на пародийния текст едва ли не недостижима цел. Въпросът за читателската компетентност има обаче и друга страна, която е свързана с далеч по-сложни прояви на индивидуалното възприятие. В. Карер твърди, че ако пародийният текст е загубил осезателността на своята предоснова, която именно предопределя осъществяването му главно по естетиката на съпоставянето му, реципиентът спонтанно изгражда допълнителната втора система, която се наслаждава с текста и играе ролята на пародирания аналог.

Отчитането на цялата тази сложност в многостранно обусловените отношения „автор — читател“, „втория план — читател“, „обективност — субективност“ на възприятието в историческата предопределеност на рецепцията, а и в оценката на читателската компетентност дава основание за съзнателно теоретическо игнориране на конкретния читател и на функционалната му връзка с пародийното. Ето защо анализът на пародийността трябва да се осъществява с оглед на един условен реципиент, изравнен на нивото на компетентията и стратегията с писателя пародист, като това предполага неизменно адекватното възприемане на пародийното.

Приемането на условен (и идеален) реципиент е необходимо и за изясняването на въпроса за аналитичното възприемане на пародийното. Пристъпвайки към тази задача, трябва предварително да изясним, че стремимежът ни е да представим само един негов модел, който не може и няма претенциите да отрази всички сложни индивидуални реакции или допълнителни процеси, които могат да го съпътствуват. Възприемането на пародийното ни интересува само дотолкова, доколкото в него е отразена същността на явлениято — или, казано по друг начин, — доколкото етапите на „узнаването“ представят отделни нива в структурата на пародийното.

Първи етап от възприемането на пародийното е установяването на наличието на пародийност. Понякога достатъчен сигнал е заглавието на пародиращата творба (когато имитативно-карикатурното начало е силно изявено), но по-характерно е постепенното събуждане на усещането за преднамереност, игривост, небуквалност, за присъствието на обективизиращ механизъм. На този етап се установява вторият план и се активизира споменът за него. Логично е да се предполага наличието на определена ценностна йерархия у реципиента, но тя няма решаваща роля, тъй като по-късно се подчинява на стратегията на автора. Успоредно с познаването на втория план се поражда готовност за разколебаване на доверието в него. Целият първи етап представлява по същността си преход от аперцепцията към перцепцията на пародийното.

На втория етап определяща е естетиката на съпоставянето. Реципиентът отчита подобие и различието между пародиращия текст и втория план. Поражда се чувствителността му към различните похвати на пародийната игра (обикновено повторение, подчертаване, преувеличение, деформация, инверсия, деструкция, автоматизиране) и се провокира съзнанието за несъвместимост. Характерът на възприятието е обусловен от това, на какво ниво на художествената структура се осъществява проявата на несъвместимостта. Паралелно се включва и съпоставката с ценностните представи на реципиента.

Този ценностен конфликт не е задължителен, тъй като е възможно съвпадение на ценностната йерархия у автора и реципиента. Конфликтна или не, тази среда бележи точката, след която стратегията на двамата се изравнява.

На третия етап се осъществява взаимодействието между деструктивно-релативизиращите и трансформационно-съзидателните представи в съзнанието на реципиента. Резултатът е усвояване на отговора, който творбата дава в пародичната полемика. Тук се появява и т. нар. „трети план“ (по терминологията на В. Новиков⁴⁸) — висшата смислова инстанция на пародийното. На това ниво изкрystalизира и реакцията на реципиента, която в пълния си вариант съдържа смях, породен от сблъсъка на двата полюса на рецепцията (този момент не е задължителен), съзнанието за превъзходство и интелектуалния триумф. Първите два компонента на реакцията са алтернативни. Рецепцията на пародийното може да се осъществи и без тяхното присъствие. Абсолютната характеристика на тази сумираща реакция е интелектуалният триумф. Наименованието, което ѝ даваме тук, е условно и е значително по-бедно от съдържанието ѝ. Редом с удовлетворението от „решената задача“ и доказаната стойност на предварителните му познания у реципиента се поражда и радостта от способността да се включи в артистичната игра, от постигнатото съзвучие с намеренията на автора.

Още в началото уточнихме, че построената от нас схема представлява теоретичен вероятностен модел на възприемането на пародийното. Извеждането му може да послужи покрай другото и като потвърждение на изказваното вече и споделено тук мнение, че пародийното се възприема не само като *р е з у л т* на художествено творчество, но и като *с а м и я* *м у* *п р о ц е с*, в неговата динамика⁴⁹.

* * *

В заключение на разглежданите дотук въпроси една обобщаваща характеристика на пародийното би изглеждала така:

Пародийното е определен тип художественотворческа нагласа. То може да се изяви както по отношение на самостоеен художествен факт, така и спрямо вътрешноструктурни особености на самата пародираща творба. В първия случай пародийното се осъществява чрез въвеждането на обекта в пародиращата творба чрез цялостното или частичното деструктивно-трансформационно възпроизвеждане. Във втория пародийният ефект се поражда от релативизирането на отделния елемент на художествената структура чрез засилване на условността и подчертаване на преднамереността му при провокиране на двойствен ценностен аспект.

⁴⁸ В. Новиков. Цит. съч., с. 24.

⁴⁹ Пак там.

ПРЕКЪСНАТ ДИАЛОГ

(Към творческия портрет на Павел Вежинов)

НИКОЛАЙ ФЕДОРЕНКО (Москва)

Това малко есе предлага размисли за изкуството на словото, за високото призвание и дълга на писателя, за книгите и техните съдби в далечното минало и днес.

Вече години наред поетичното творчество на най-древния китайски поет Цюй Юан (III—IV в. пр. н. е.) постоянно ангажира вниманието ми. Нека припомня, че тъкмо с името на този поет се определя появата на индивидуалното художествено творчество в Китай — плод на фолклорното словесно изкуство. Винаги ме е вълнувал въпросът, кои са причините за възникването и развитието на личното начало в поетичното творчество, както и какъв е характерът на взаимните връзки между индивидуалната поезия и народното творчество.

Другото, което винаги е поддържало у мен постоянния интерес, е също и съотношението между реалното и измисленото, между действителното и фантастичното в поезията на Цюй Юан. При него жизнената правда винаги е съпътствувана от художествената условност и е в органична връзка с нея. Така в прочутата си елегия „Ли сао“ („Скръбта на изгнаника“) поетът ни разказва как напоил коня дракон в езеро, в което всяка сутрин се къпе слънцето, завързал поводите за приказното дърво Фусан, зад което пък, казват, че слънцето се укрива, и тръгнал да поскита сред облаците:

И заповядах аз на Феникса във полет
и ден, и нощ покоя да не знай.
Задуха вятър, буря се надигна
и облаците ни приветстваха. . .

Ето как навлизаме в света на античния поет. . . Този свят съдържа всичко: отражение на мъките на поета — нравствени и физически, страдания и горчивина, излъгани надежди и самота. . . Но има в този свят и нещо друго — и душа, която се обновява, и дълбока вяра в победата на справедливостта и разума. Има и сърце, което умее да говори и с бъдещето — бъдеще, което се разгръща сред необятните простори на вселената и чийто вятър шуми над нас. Проследили полета на поетичната душа, ние виждаме крилата на исполински дракони, понесли Цюй Юан напред — в търсене на истината, през всички препятствия, към простора и волността на чувствата, към свободата.

С други думи, поезията на обхванатия от объркване и скръб Цюй Юан пресъздава образа на човек с високи нравствени качества, който по силата на определени причини от политически и социален характер бил лишен от възможността да разкрие изцяло своите способности и дарби. И нима още в древността изкуството, в това число и словесното, се е развивало вече в тясна взаимовръз-

ка с политиката, идеологията, религията, с художествената условност? И ако е така — не е ли това свидетелство за единството на човешкия свят?

Така достигахме до съприкосновение с изворите и традициите. Та нали традициите са живи и до днес, за да ни откриват 'тайните на човешкия дух, тайните на изкуството на словото в миналото и настоящето. Те ни обличават и с мъдростта — това сливане на истината, доброто и прекрасното. И аз упорито търсех черти на сходство в творчеството на хилядолетния титан на словото Цюй Юан и на другите художници на словото с ясната мисъл, че трябва да се търси не толкова новото, колкото вечното. Стрелях се да открия онзи извор, от който хората пият от векове. Вярно, чудеса стават само понякога, но си струва зарад тях да се трудиш цял живот, с всички сили. В изкуството няма начало, няма и край. И трудно е да се определи кое идва от миналото, а кое — от бъдещето. Излишно е, струва ми се, да обяснявам, че в своите търсения аз се съобразявах и с различните условия на епохите, и с особеностите на творчеството на големия поет и прозаик. Всеки творец е неповторим, както е неповторим и всеки мислещ човек.

Срещата ми с Павел Вежинов и неговото творчество беше истинска награда за мен. Сякаш, както казват на Изток, самото разположение на звездите беше спомогнало за това.

Годината си отиваше. Това се усещаше и по оголените нивя, и по ниската бяла мъгла край реката, и по градската градина, където от почернелите клони тихо се сипеха увехнали листа.

Какво всъщност знаех аз за нашия съвременник Павел Вежинов? Няма да крия — далеч по-малко, отколкото за древния китайски поет Цюй Юан. От литературния справочник узнах, че Павел Вежинов е роден през 1914 г. в София. Завършил е Философския факултет на Софийския университет. Бил е сътрудник на прогресивни периодични издания, като „Литературен преглед“, „Изкуство и критика“ и др. През 1944—1945 г. е бил редактор във военния вестник „Фронтovac“. От различни издания и по-точно от книгата „Български повести и разкази“, т. 2, узнах, че Павел Вежинов е автор на сборниците с разкази „Улица без паваж“ (1939), „Дни и вечери“ (1941), на повестите „Втора рота“ (1949), „В полето“ (1950), на романа „Сухата равнина“ (1951—1952), посветен на социалистическото строителство в Добруджа.

От сп. „Септември“ (1961, кн. 1) научих, че Павел Вежинов е автор и на четири фантастични повести — „Сините пеперуди“. В тях са поставени въпросите за нравствените отношения в бъдещето, за съдбините на творческата личност, за развитието на „Прометеевото“ начало, разкрита е същността на хармонията между рационалното и емоционалното, като емоционалността е изведена като една от главните движещи сили на човешката личност.

Останалото ми разказа самият Павел Вежинов.

— Детството и юношеството ми съвпаднаха с първите години на светската власт — най-трудния период в изграждането на социалистическата държава — започна моят събеседник. — Българският народ, страдащ под гнета на царизма, виждаше в своите руски братя пример, надежда за спасение. Успехите на Великата Октомврийска социалистическа революция помогнаха в борбата на българските трудещи се за освобождение. Голямо влияние както върху развитието на революционното движение в страната, така и върху формирането на едно цяло поколение български писатели оказа и светската литература и изкуство.

От историята на литературата е известно, че не един майстор на българското художествено слово се е формирал под влиянието на руските и светските писатели.

— Ние сме се учили — продължи Павел Вежинов — от Чехов и Блок, от Серафимович и Демян Бедни, от Толстой и Шолохов. В онези години съветската литература бе за нас главната надежда, светлината, огряваща пътя ни към бъдещето.

Като изтъкна колко труден е бил пътят на съветската литература в царска България през полицейските и цензурните бариери, Вежинов подчерта, че въпреки всичко книгите на младите съветски писатели прониквали и се разпространявали в България, въздействували за повишаване на революционния дух на масите.

— Съдбата отреди на нашето литературно поколение полулегално, а понякога и нелегално положение — продължи Павел Вежинов. — Ние нямахме или почти нямахме свои литературни вестници и списания. За нас бяха плътво затворени вратите на всички известни издателства. Нямахме друг изход, събирахме се в конспиративни квартири и спорехме, спорехме до безкрайност. Но не мислете, че сме водили дискусии върху собствените си книги. Върху нашите бойни знамена бе изписано друго: върху едни — „Разгром“ на А. Фадеев (него ние препрочитахме буквално до корици), върху други — „Ден втори“ на Иля Еренбург. Не всички тогава разбираха, че това бе едно знаме, което ни водеше по същество към една цел — към формирането на ново, комунистическо съзнание. Особено много спорехме тогава върху романите на Шолохов „Тихият Дон“ и „Разораната целина“.

Когато фашистка Германия нападна Съветския съюз — добави Вежинов, — ние вярвахме, че онази стомана, закалената от Островски стомана, не ще може да бъде пробита и от най-мощните бронебойни снаряди. Ние бяхме уверени, че е несломно духът на Чапаев и Левинсон. Ние вярвахме, че „железният поток“ на съветските хора не само ще съхрани своята неизтощима мощ, но и ще съумее, и то в най-скоро време, да създаде онова, което веднъж вече бе създал — стоманен щит на Родината.

За да разбере моят събеседник интереса ми към неговото творчество, аз споделих с него своите търсения, свързани с творчеството на Цюй Юан.

Дълго преди да се срещна лично с Павел Вежинов, аз с голям интерес четях неговите книги. Сред първите му произведения, с които се запознах, беше романът „Нощем с белите коне“. Това бе и първото му въздействие върху мен. Порази ме неговата многоплановост, мащабност, както и дълбочината, с която са поставени нравствените проблеми. „Нощем с белите коне“ е книга за разбирателството между хората в условията на съвременния ни живот, книга за самотата, за връзката на поколенията, за тяхното съперничество и сътрудничеството им, за човешката вяра и безверието, за силата на разума, за вечния и незадоволен стремеж на човека към красота и съвършенство. . . Това за българската литература не е просто само един обикновен факт! Това е произведение с подчертано обществен резонанс.

Както вече споменах, за мен не бе тайна, че през годините на творческата му зрелост в неговото извисената проза на Павел Вежинов започват да проникват елементи на художествената измислица, изпълнена с изящество и тайнствена загадъчност. В новелите му от сборника „Сините пеперуди“, в повестта „Езерното момче“ и в романа му „Гибелта на Аякс“ ние се срещаме с фантастична обстановка, с необикновено стечение на обстоятелствата и живота на героите като цяло. В такива произведения като „Бариерата“ и „Белият гущер“ фантастичното начало е по-скоро един от аспектите на повествованието. Така младата Доротея, героинята от повестта „Бариерата“, живее дълго с мисълта, че не е като останалите хора. Доротея вярва, дълбоко е убедена, че може да лети. И тази мисъл постоянно я преследва, постоянно я преследва желанието ѝ да лети. При Доротея това не е насън, както понякога се случва на всички ни. Това, разбира се, е странно явление и съвсем необикновено. Между впрочем,

макар и създаден да ходи, човек никога не се е отказвал от мислите си за полет. И е летял. Неведнъж е летял и насън, и в действителност.

Отдавна е известно, че полетите на човек насън са свързани може би не само с физическото състояние, но и с духовния му ръст. В такъв случай човек сякаш пораста, става по-зрял. При това, че летим, на нас ни се присънва не само в детските и юношеските ни години. Наблюденията показват, че човек лети във всяка възраст. Още преди появата на летателните апарати опитите за действителен полет са си оставали привилегия на най-мъжествените, да не кажем, на най-отчаяните люде. Най-вероятно е те да са се стремели към висините, за да видят нещо необикновено — нови хоризонти, нови далнини. Това ги правело действително неудържими, разпалвало в тях непреодолима стаст, придавало им сили. Те жадували за подвизи, мечтаели да се реят над земята като волни птици. Нима можем да ги упрекнем за това!

Нека си спомним във връзка с това, как един от героите от пиесата „Опит за летене“ на съвременния български драматург Йордан Радичков изказва предположението, че хората са произлезли от птиците. Човекът е, смята той, една отучила се да лети птица. Но само временно отучила се. Критиката е оценила тази пиеса като поетично, фолклорно по дух художествено произведение. И както отбелязва един от критиците, за да предаде истинското усещане за това чудо, на самия автор му е било нужно, работейки над сюжета, да се възвиси и полети към волните небесни простори.

В предисловието си към повестта „Барьерата“ Лев Озеров отбелязва: „Очертавайки пътя на писателя от старите му разкази, повести и романи до днешните му произведения, аз не бих могъл да предположа една такава остра психологическа драма, дръзко и свободно съчетаваща условността и реалността на художественото писмо“ („ИЛ“, 1982, кн. 9, с. 200).

Наистина твърде странни са понякога пътищата, по които се движи човешката мисъл, на пръв поглед възникват неочаквани асоциации. . . Като четем произведенията на Павел Вежинов, непрестанно ни съпровожда мисълта за фантастичната убеденост на автора във верността на собствените му наблюдения. При това той често си задава въпроси като човек, който умее да прави това: щом хората си задават въпроси, те значи мислят, това означава, че са живи. В това е разковничето на постоянното научно самосъзнание и усъвършенствуване, а науката, както е известно, е една от най-системните прояви на културата, на човешката цивилизация. Най-странното е, че се намират в литературата и такива нейни „защитници“, които твърдят, че макар да е част от човешката култура, литературата все пак не е наука, подчинена на точните данни; в литературата, видите ли, всичко може да се обърне с главата надолу. Но ние много добре знаем, че в нашия век литературата твърде близко се доближава до науката както по характера на своите интереси и търсения, така и по съдържанието на анализирани проблеми и явления.

Финалът на повестта „Барьерата“ е трагичен. Основният психологически момент е: Доротея е намерена мъртва върху асфалта. Коя е причината? Нейното душевно състояние? Или емоционалната ѝ възбуда? Изглежда, че тя е паднала от голяма височина: човек трябва да носи отговорност за всяка своя стъпка, защото всяка крачка в живота е първа и последна. Странното е, че Доротея е намерена доста далеч от дома, в който е живяла. Как да се обясни това? Дали не като състезание в надбягване между надеждата и отчаянието? По този начин фантастичното придобива в повестта „Барьерата“ определени психологически измерения, като прониква в съвременната действителност, в делничния живот на хората и в техните взаимоотношения.

Известно е, че художниците първи откривали психологическите области, които в последствие по-задълбочено разработвали учените. Струва ми се, че

точно тук намираме най-точния израз на творческото кредо на Павел Вежинов: точното и изразително разкриване на истината, на реалността на битието. Няма съмнение, че авторът се е стремил да разкрие характера на необикновената Доротея в диалектическа светлина, при цялото психологическо своеобразие и многоплановост на образа ѝ.

Доротея е човек, който се стреми да престъпи прага на невъзможното, да извърши нещо, неприщящо на човешката природа. Павел Вежинов показва как стремежът и убеждението на героинята ѝ придават необикновена духовна сила, неизбежно я тласкат към заветната цел. И ние сме свидетели как Доротея успява да осъществи своето силно желание, да преодолее привличането, да се откъсне от земята, да се извиси над шаблона, егоцентризма, бездарността и страха.

Дали това не е експеримент? И не е ли той твърде рискован и жесток? Няма сериозно изпитание, което да не крие опасност. Разбира се, в суровата проверка на собствените сили в живота Доротея не е нито първата, нито последната. Едва ли бихме могли даси обясним постъпката ѝ като резултат от душевна беззащитност. Но как да си обясним тогава човешката вяра в правдата, несломимата воля на духа и способността за саможертва?

И все пак, едва ли всеки читател ще остане убеден в реалността на полета на героинята. Това, разбира се, е така, но означава ли това отричане на възможността за експеримент, и то опасен експеримент? Много зависи от това, как ще погледнем на нещата. От обичайна гледна точка това, разбира се, е невероятно, а от необичайна — дръзка, предизвикваща въображението гледна точка?! Не е нужно да доказваме тук, че понякога и добродетелните подвизи могат да нанесат вреда, ако не са окрилени от разума. Нима не е известно, че почти всяка добродетел, доведена до крайност, се превръща в порок, в пакост? Но, от друга страна, не се знае дали Доротея не е извършила тази постъпка благодарение на някаква способност да предвижда и предусеща, способност да се взре в нашата действителност от висотите на бъдещето!

Да си спомним думите на доктор Юрукова, която в романа следи състоянието на Доротея — „... това не е чак толкова глупаво или страшно, колкото си мислите. Ние все още не познаваме нито всичките възможности на човешкото съзнание, нито пък докъде може да стигне развитието на мислещата материя.“

На Владимир Солоухин принадлежи мисълта, че науката с нейните изненади и умозакljučения е призвана да организира, така да се каже, интелектуалната страна на човешкото съзнание. Поезията пък, като едно от разклоненията в дървото на изкуството, е призвана да организира емоционалната страна на съзнанието. С други думи, ако науката е паметта на ума, изкуството е паметта на чувствата.

И ние се убеждаваме, че образът на Доротея е трагичен образ, вътрешно разкъсан от полярни противоречия. В него противоборствуват различни, да не кажем, несъвместими начала — здравият смисъл и непреодолимата страстност, жажда за действие-полет и някаква съдбова обреченост. В този смисъл фантастичното тук служи на художника като средство да покаже важни проблеми на нравствеността, да изследва душевния свят на съвременника и емоционалната му природа. Всичко това показва, че фантастичният момент е явление, което не е изолирано, а по-скоро органически свързано в зрялото творчество на писателя. То несъмнено внася своите особености в психологическото проникване в живота на човека и обществото, носи в себе си елементи на утвърждаване и отрицание, които съответствуват на реалистичните възгледи на художника, на неговата концепция за личността в съвременното общество. Тази мисъл вълнува и тревожи автора. И според мен не само автора.

— Какво е Вашето мнение за същността на фантастичното в художественото творчество? — попитах аз Павел Вежинов, след като си харесахме една пейка в градината и удобно се настанихме под клоните на есенните кленове.

— Корените на фантастичното — без да бърза, заговори моят събеседник — всъщност се намират в самите нас, макар че ние сме неразделна част от обективната действителност. Впоследствие някои от тези представи са систематизирани в най-различни суеверия, митове и дори религиозни учения. Понякога фантастичното представлява израз на отделни наши стремежи и надежди, свързани с действителността. Така постепенно възниква изкуството, което отразява нашите фантастични представи или изразява нашите копнежи. Фантастичното, както самата дума ни подсказва, има пряко отношение към човешкото въображение, чиято същност, роля и значение са все още слабо проучени от хуманитарните науки. С пълно основание може да се спори дали фантастичното не е по-съвършеният начин за отражение на обективната действителност.

Във връзка със забележката, че фантастичното, както знаем, води началото си още от далечни отминали времена на човешкото творчество — например в Китай, — Павел Вежинов каза:

— Откоleshното съществуване на фантастичното като художествена форма е оправдано най-вече от неговото реално присъствие в човешкото съзнание. Още преди да се появи литературата като писмен начин за създаване на художествени образи, фантастичното е присъществувало в устното художествено творчество под формата на легенди, приказки и предания. Аз не познавам по-съвършено отражение на фантастичните възгледи на хората от народните приказки.

По-нататък Павел Вежинов отбеляза, че никога не го е интересувала чистата фантастика и че фантастичното начало в неговото творчество е само видимата, външната страна на явленията.

— Винаги са ме интересували проблемите на вътрешния свят на хората, проблемите на човешкия свят, проблемите на съществуването на човешкото общество. И все пак, ако писателят напълно съзнателно се залавя с проучване на определени научни проблеми, пряко засягащи живота на човешката личност или на човешкото общество, той е длъжен да прави това с изключителна добросъвестност. Но дори и в този случай критерият трябва да бъде художествената убедителност на книгата, а не силата на научните доказателства. Аз самият преминах по този труден път, когато писах романа „Везни“. Искрено се надявам, че съм създал не някой хибрид, а реална действителност. . . Но нека не забравяме, че при съединяване на научно-техническите знания и фантастиката най-често се раждат посредствени художествени хибриди.

Известно е, че истинският художник, когато види например в съвременното буржоазно общество една система от бездушно господство на механизми, често си поставя задачата да изследва феномена на технократското съзнание, което е не само несъвместимо, но и откъснато от личностните прояви на човешката душа. Защото човешките емоции, придобити през дългия път на еволюцията — способността да се чувствава и обича, да се страда и скърби, — не могат да бъдат подменени с дейността на компютрите, нито с математическата кибернетика. Нима могат да се вложат всички най-трепетни движения на човешката душа в аритметичните таблици и схемите на машинната техника? Та нима един компютърен механизъм е способен да улови и изрази всички онези придобивки на човешкия дух, които са се натрупвали в продължение на целия неповторим процес на формиране на човека?

Едва ли мъртвият метал, дори и във формата на най-съвършена машина, би проявил способност да спре за миг пред чудото на прекрасното и съвършенното — при вида например на мигащата в небесната шир звезда, пред ромона на

планинския поток? Нима е способна една машина да отличи злото от доброто, презрението от любовта? Уви, само компютрите, и то най-съвършените, могат да ни предложат най-много само един оптимален вариант за изпълнение на зададената програма. А какво става с личността, с нейното емоционално своеобразие, с особеностите, характерни за всяка индивидуалност? Кой би ни открил тайните на цветните сенки по пладн? Може би машинното митотворчество? Едва ли съществува друго нещо освен реалистичния метод, което, макар и изпълняващо същите функции, да не вреди на художественото постигане на действителността, на нравствения свят на човека. Кой друг метод освен реализма може да предостави на писателя възможността да разкрие тенденцията в развитието на обществения живот, даже много преди още той да се е превърнал в обективно явление?

Несъмнено в основата на творчеството на Павел Вежинов лежи жизненото начало, а жизненото съвсем не отхвърля условното. Напротив, твърде често щедро го обогатява, подсилва смисъла на истински художественото, задълбочава образното въздействие. Павел Вежинов е открил свой начин за обобщение на сякаш противодействащите си начала — на чисто реалното и условно-символичното. Невероятното, фантастичното в неговите произведения ни изглежда сякаш по-правдиво от редица най-обикновени неща, та дори и от самото знание. В този смисъл не е случайна фразата на Айнщайн: „Фантазията е много по-важна от знанието“ („Симфония“, с. 247).

По отношение на фантастическата измислица Ф. М. Достоевски отбелязва, че фантастичното в изкуството има свои граници и правила. Фантастичното трябва така да се съчетае с реалното, че да му се повярва, така както и на реалното. Една доста точна формулировка на фантастичното. С тази непосредствена близост с реалното се обяснява въздействието и на древната митология, и на фантастическия реализъм на Гогол, Булгаков, на магическия реализъм на Габриел Гарсиа Маркес и на научната фантастика независимо от техните различия и сходства. Фантастичното начало подсилва някоя страни от контура на реалното, философски обобщава, допринася за по-релефна изява, към по-силен акцент на определени особености на явленията и образите. Дали не затова светът на Гогол, светът на Достоевски, Булгаков и Маркес са не само просто история? Не, ние се потапяме и живеем в тези светове абсолютно реално — с нашите си радости и сълзи, с нашите си откровения, открития и гняв.

Ето защо ни прави впечатление високата художествена изразителност на превъплътената жизнена правда. С други думи, това е едно възприемане на нравственото начало като извънестетическо явление — възприятие непълно, обеднено, отдалечаващо се от литературата като словесно изкуство.

Като говори за нравствената същност на правдата, В. Распутин например добавя: „Без нея писателят не съществува.“ Това е една правда на епохата, на времето в образа на човека. И тя изисква пълнота, а не субективна изборност при възприятията, чувство за цялото, а не предпочитания на частното пред цялото. Стремешът към пълнота одухотворява истинското художествено слово. И възникващата в този процес многозначност е несъвместима с отделни индивидуални писмени истини, с рецепторен подход към живота. Класиката ни демонстрира тази пълнота. Класиката ни призовава да се замислим за откриването на онзи герой, който е може би „цялото човечество в лицето на един човек“ (Белински за Фауст). Това ние можем да възприемем като „естетическа кулминация“, при която „се разкриват многостранните връзки между човек, народ, човечество в тяхната глобална и едновременно битова органична неразривност“ („ЛГ“, 1984, бр. 23).

Нека напомним, че реалистичното разкриване на човека изисква пълнота на неговото изображение, многостранност на характерите. Изисква дълбочина

в разработката на колизиите. Изображението не бива да е подчинено на тезата, на някаква предварително установена позиция, да е насочено към жизнената перспектива на характера, отчитайки неговата безпределност.

Във връзка с това е уместно да си спомним едно изказване на Габриел Гарсиа Маркес: „Аз изхождам от необходимостта да се разруши демаркационната линия между онова, което е изглеждало реално, и онова, което се е възприемало като фантастично. Защото в света, който аз съм се старал да пресъздам, такава бариера никога не е съществувала“ („Вопросы литературы“, 1980, кн. 12, с. 11).

А много преди Маркес Н. И. Пирогов бе казал: „Всичко възвишено и прекрасно в нашия живот, в науката, в изкуството е създадено от ума с помощта на фантазията, но и много — от фантазията с помощта на ума. Можем смело да твърдим, че нито Коперник, нито Нютон биха имали такава значение за науката, ако не притежаваха фантазия“ („Симфония“, с. 296).

Известно е, че много от доказаните днес неща преди това са съществували във въображението като нещо нереално, фантастично. Колко различни дела са били смятани за невъзможни, а впоследстви са били претворявани в живота. Нима не изглежда като ерес съдбата на всяка нова истина в началото на нейното съществуване? Според мъдрите слова на поета съдбата на всяка истина, възникнала отначало като мечта, е да бъде първо осмина, дори може би назована „кошунство“, а после вече да бъде призната от всички, та дори и от скептиците. „Мечтата — пише А. Франс — е по-могъща от реалността. И нима може да бъде иначе, щом тя самата е най-висшата реалност? Тя е душата на битието“ („Симфония“, с. 296).

Многовековният опит на литературното творчество, включително и новаторските търсения и постижения на съветската литература, са ярко свидетелство за това, че само на основата на реалистичното начало може да се породят едно изкуство на словото, което да изобразява действителния живот в цялото му многообразие и неизчерпаемост. Само реалистичното начало в литературния процес може да го предпази от крайностите — натурализъм, модернизъм, митотворчество. В този смисъл се възприема и особената мисия на реалистичния художествен метод като висша степен на словесно изкуство в постъпателното движение на литературното творчество.

Що се отнася до фантастичното начало в изкуството, има исторически доказателства, че то е дълбоко залегнало в човешката природа и допринася да разберем по-добре това, което става в заобикалящия ни свят. Действително през дългото и неравномерно развитие на човешкото съзнание постигането на законите на природата и обществото постепенно внася уточнение в човешкия поглед към реалния свят. Дори и в процеса на научно откриване на различни явления ние се убеждаваме, че фантастичното начало в живота и изкуството по своите корени неотклонно ни отвежда в реалния свят. Именно такъв извод можем да направим както от поетичното творчество на древния китайски поет Цюй Юан, за когото вече говорихме, така и от творците на художествени ценности в различни страни, неизброими поколения художници на словото, в това число и наши съвременни поети и писатели. Тук ние съзираме един вълнообразен процес, който прилича на непрестанно завладяване на връх след връх. Минават век след век, а реализмът продължава да доминира. В това се разкриват тенденции, които не само произтичат от миналото, но отвеждат и в бъдещето. Да си спомним дори само безсмъртните народни песни на „Шидзин“ („Книга на песните“) от най-далечните времена в доисторическия период на Китай.

Трябва ли да споменаваме колко пъти през време на бурното историческо развитие на съвременната литература модерната критика е обявявала реализма

за мъртъв? Но той, реализмът, се развива и доказва своята жизнестойчивост, своята неизчерпаемост. Не, няма две истини. Истината, ако тя е естетическа, не понася, така да се каже, индивидуално, личностно отношение. Именно истината е онова, което издържа проверката на опита и времето. В продължение на векове реалистическият метод на художественото творчество е доказал своята жизнестойчивост. Това се потвърждава и днес с развитието на съвременните социалистически литератури.

Може би тук трябва да напомним, че главният герой на романа „Везни“, известен архитект, пада от недовършен строеж и частично изгубва паметта си. Авторът проследява всичките психологически моменти на сложния път, който изминава героят, за да възвърне паметта си. Много характерно е това, че процесът на завръщане на паметта на архитекта — така, както го описва авторът на романа — в никакъв случай не може да се сведе до едно чисто физиологично явление. Това е преди всичко процес на изчистване на паметта, на нравствено пречистване на човека от всичко случайно и недостойно в неговия живот, в неговите постъпки и поведение. С все по-нарастващо внимание ние следим разказа на художника, сякаш проникваме в анатомията на чувствата, в емоционалния мир на героя. Така читателят сякаш прониква в душевния свят на героя и неговия автор в мига на творческото му озарение, на приближаване към истината. Той все по-осезаемо усеща връзката на настоящето с миналото, на личното с общото. С други думи, посредством живота на своя герой авторът ни разкрива границите на времето и мисълта, при което личната съдба се съчетава с историческата.

Не всичко в творчеството на Павел Вежинов е лесно за възприемане. Не всички са единодушни в мненията си относно правомерността на художествените възгледи на писателя. Критиците са давали различни оценки. Понякога не без известни основания, а често и без явни доказателства.

Но постепенно е било преодоляно всичко, което пречело да се разбере авторът, неговият художествен замисъл, творческата му задача. И книгите му получават признание като едно вълнуващо явление в духовния живот на съвременника.

Почти винаги при Павел Вежинов пластове на историческото се проявяват под формата на настоящето, сегашното. И това минало съвсем не е нещо инертно и застинало. То продължава да живее в съзнанието и душите на хората, в паметта на народа, оставя следа в съзнанието, в психологията и поведението. Вероятно това е причина читателят неволно да се поддаде на обаянието, на магическото въздействие на ума, авторската ерудиция и култура. Читателят се приобщава към мислите, вълнуващи човека и човечеството — мисли за правдата, справедливостта, борбата за свобода на личността. Защото авторът издига идеята за простотата на ежедневната истина до висотата на истинската мъдрост.

Като препрочитам романа на Павел Вежинов „Нощем с белите коне“, аз често си спомням неговите думи по повод идеите и образите в книгите му. Смисълът на създаването на една книга — казваше той — е в това читателят сам да стигне до изводите на автора. Читателят трябва да стане съучастник, нещо като съавтор на книгата. В съответствие със собствените си виждания той може и да се отдалечи от замисъла на автора, да избере по-оригинално, свое тълкуване. И това съвсем не е малко. Това означава, че авторът е подтикнал читателя към самостоятелно мислене, активизирал е неговите способности да развие сюжета, дори може би с нещо да го обогати, да му придаде нов оттенък. В словесното изкуство няма нищо окончателно установено. Радостта от това да възприемаш и развиваш мисълта, е най-прекрасният дар за човека.

Всичко това означава, че под въздействието на съдържанието на дадена книга читателят може да утвърди и някои свои съждения, да произнесе своята дума, която да прерасне в определено действие, постъпка, поведение. Едно попълно усещане на живия човешки пулс, което би допринесло за по-задълбоченото конкретизиране на идеята.

Като обясняваше образа на главния герой на романа, академик Урумов, моят събеседник сметна за необходимо да обърне внимание, че това е един човек, изпитал докрай всички горчивини на живота, особено що се отнася до това, което сме свикнали да наричаме лична съдба. И въпреки че животът му свършва трагично, той не умира сломен. Твърде силно развити у него са били и мисълта, и интелектът, и душевната устойчивост.

Изниква въпросът, коя е причината за устремно нарастващите в него нравствени сили и духовна твърдост. За това не може да се даде еднозначен отговор. Но основното е чувството за човешко достойнство. Едва ли можем да наречем личност човек, лишен от достойнство. Борбата за развитие на личността и опазване на човешкото достойнство е най-трудната и драматична борба в името на моралното съществуване на всеки човешки индивид.

— От само себе си оттук произтича и простото следствие, че едва ли съществува в света по-голямо морално престъпление от посегателството върху човешката личност — казва Павел Вежинов.

— Доколко Вашият роман „Нощем с белите коне“ е автобиографичен? — попита аз тогава своя събеседник.

— В литературното си произведение всеки автор волно или неволно влага и частица от себе си в образите на своите герои. Немалка роля при създаването на романа изигра и моят собствен жизнен опит. Но все пак, строго погледнато, в моя роман няма автобиографични моменти. Някакъв вътрешен глас ми подсказваше да не пиша непосредствено за себе си. И в същото време не може да няма някакво биографично сходство.

В последно време често срещам в българската литературна критика високи оценки за романа „Нощем с белите коне“. Доколкото можах да разбера, авторите на статиите бяха единодушни в твърдението, че сред всички написани преди и след този роман произведения (например „Бариерата“, „Везни“) „Нощем с белите коне“ е не само най-крупната и многопланова творба, но и един от най-първите крупни романи в българската проза през последните години.

В своята статия „В духовния свят на съвременника“ Боян Ничев изтъква, че очевидно Павел Вежинов дълго и по своему е съзрявал за тази книга. Не само защото тя носи в себе си в разгърнат план много от философско-нравствените проблеми, поставяни в предишните му произведения, но и затова, че тези проблеми са придобили своеобразен, при това напълно зрял романистичен синтез. Когато говорим за повествователната многоплановост на романа, трябва да имаме предвид, че многоплановост в никакъв случай не означава само и единствено сюжетно-фабулното разгръщане на повествованието. Романът ни предлага и едно по-сложно тълкуване на литературната многоплановост, което се развива по-скоро в дълбочина, отколкото в ширина, дава една много-степенна и многопластова представа за вътрешния живот на човека. Той представя сложностите на човешкия характер при взаимоотношенията му с основните нравствени проблеми на нашето време, с вечните проблеми на човешкото битие.

По-нататък Ничев пише, че авторът на романа има своя собствена жизнена среда, от която черпи своите наблюдения и в чиито типични образи възпелтява художествените си идеи. Това е средата на интелигенцията, носеща у себе си проблемите и атмосферата на съвременния социалистически град. Но именно такива произведения като романа „Нощем с белите коне“ показват и относно-

телността на тематичния критерий в подобни случаи. Тъкмо затова е трудно подобни книги да се оценяват с една фраза или да се характеризират според техните тематични признаци. „Нощем с белите коне“ е произведение за човешката взаимност и самота в условията на съвременния живот, за връзките между поколенията, за тяхното сътрудничество и борба; за човешката вяра и безверие; за силата на разума и неговата ограниченост; за неутолимия и вечен стремеж на човека към красота и съвършенство; за несправедливата преходност на човешкото битие, която поставя непреодолима граница пред всеки човешки порив. Това е и книга за смъртта като един от най-великите проблеми на живота. Всичко това са сложни въпроси. От тяхната дълбока същност прорастват кълновете на нелекото, често пъти дори горчиво самопознание. Предубеждението е плод на ограничеността на нашия ум. Ние с неохота вярваме на онова, което е извън пределите на нашия кръгзор. Чак в края на живота си академик Урумов, преминал мъчителния път на размисъла, осъзнава нееднозначността на временното измерение: „И с последните остатъци от своето гаснещо съзнание разбра, че всичко, което се бе случило от онази късна вечер до днешния ден, е било само един разтегнат миг на самозалъгване и надежда.“ Всеки си мечтае за нещо по-добро. Урумов не престава да вярва, че мечтата ще му осигури и успех в науката, и истинското щастие.

Той осъзнава и друго: ... всичко, което свързва човека с миналото, по нищо не се различава от това, което го свързва с бъдещето. Тези две връзки са еднакво здрави и надеждни — и най-важното — еднакво реални. Само слепците вярват, че само днешният ден е истинският. „Напълно справедливо И. Ракша в своята статия „Триединство времени“ („ИЛ“, 1982, кн. 9, с. 200) сравнява тази мисъл на Урумов с подобното изказване на героя разказвач в повестта „Измерения“: „За миналото можем да кажем, че то в крайна сметка се намира в самите нас. А бъдещето? Какво е това? Съществува ли то в действителност? В нас ли е или извън нас? А може би то е само една възможна и вероятна проекция на нашето настояще?“ Към казаното бихме могли да добавим, че има една традиция — при осмислянето на настоящето да използваме миналото, за да предпазим бъдещето от грешки и беди.

Не можем да не се съгласим с българския критик Ничев и по отношение на това, че авторът на романа „Нощем с белите коне“ не се отличава с излишна категоричност на съжденията, с неуместно сложно акцентиране, с преднамерени изводи. Или, както сам авторът говори в един от своите разкази: „При мен всичко ще бъде точно, макар и не съвсем обяснимо.“ Но в нито едно друго свое произведение авторът не е бил толкова щедър в проблематиката на своите търсения, не е бил толкова поливалентен в хода на повествованието и в същото време толкова деликатен в своите изводи. Той е до крайност съсредоточен във всяка мисъл, във всяко движение на човешката душа, сякаш тя е живо същество, което той се старае да не обиди, да не му причини душевна болка. Нравствено-философските проблеми при него обикновено преминават през живата човешка душа, преливат се едни в други и често се разтварят в атмосферата на лирическото състояние. Такъв е характерът на нравствените прозрения на главния герой в романа „Нощем с белите коне“, свързани със смъртни спомени от миналото. Така се ражда и образът на белите коне, изплувал от интимните дълбини на детското битие като илюзия, като нещо призрачно, като някаква представа за пътя на човека — самотен и горд сред синята нощ на живота. По същество това е само една лирическа метафора, в която настроението и атмосферата, разбирането, усетът за порив и движение са с далеч по-голямо значение, отколкото логическото обяснение.

Интересна е, отбелязва Ничев, метафоричната многозначност на един от основните конфликти, около които се развива романът. Академик Урумов и

неговите сътрудници спорят и обсъждат новата концепция за същността на най-страшното и най-тайнствено от всички чудовища на нашето време — раковия тумор. Сред многото хипотези Вежинов избира именно тази, която сякаш крие в себе си най-богатия социален и социологически подтекст и лесно може да прерастване в метафора, която бичува самата сърцевина на социалното зло и болестта на нашето време: замяната на висшите структури с нисши, опитите на последните да се представят за такива, каквито не са. Писателят използва метафората на определено социално равнище, като я насочва срещу така разпространения и популярен феномен, известен с названието „преуспяваща посредственост“. „Няма нищо по-трудно от това да поставиш прегради на пътя на посредствеността — разсъждава един от главните герои на романа на едно събрание. — Нея, както и вирусите, не могат да я задържат никакви филтри, никакви имунизационни системи не могат да ѝ въздействуват, не я сразяват никакви антитела. Защото посредствеността не е наш враг, а приятел. Ние се грижим за нея, пробутваме я чрез роднини и приятели, караме се с тях и ужасно се ядосваме, ако те не ни послушат и отхвърлят нашето протеже.“ Но това далеч не изчерпва съдържанието на метафората. Авторът само ни показва начина за лечение на злокачествения тумор. Довел ни до вратата, той ни оставя на прага. Защото по самия характер на своето художествено мислене Павел Вежинов разчита на активното сътрудничество на читателя при осмислянето на предлагания материал. Разчита на сътворчество.

Българските литературни източници отбелязват и един друг момент: обикновено скуп на страници и думи, никога преди това Павел Вежинов не е бил толкова щедър при поднасянето на литературен материал, както в романа „Нощем с белите коне“. В тази книга са отразени много събития, лица, ситуации, преживявания, човешки срещи и разлъки. Има и две смърти, една женитба, автомобилна катастрофа, една смяна на директор, предстоящо посещение на лауреат на Нобелова награда, очакване на крупно откритие в науката. Всички тези събития и факти се разгръщат на фона на две любовни истории. Едната е обикновено младежко увлечение, а другата — една късно срещната в зряла възраст близост. Първоначално тези случки следват една след друга като малки новели в големия повествователен поток на романа. Да вземем например „унгарската новела“ в живота на академик Урумов. В нея има няколко остри сцени и един женски образ. По-късно обаче тези събития ще проявят своето значение в рамките на цялото произведение. Или един друг случай — епизодът на неговата първа среща с чудото на женската красота в бащиния лекарски кабинет. Или пък — морската повест с първата жена в живота му. Тези отделни сюжети постепенно придобиват връзка помежду си, допълват се взаимно, даже си взаимодействуват.

Необикновеният, дори малко странен епизод с двамата влюбени стари хора в унгарския ресторант в края на романа открива своето значение чрез късната връзка на Урумов с Мария. И става ясно, че в случая е променен и самият критерий за литературната функционалност на сюжетния факт. Тук няма строго съподчинение на случаите и събитията, както в класическия роман. Но това не е и прословутата мозаечна асоциативност на модернистичната проза. В центъра на повествованието са двата основни образа — на академика и на младежа. В тях Павел Вежинов е възвел един от основните проблеми на цялото свое творчество — взаимоотношенията на поколенията, борбата и сътрудничеството между тях. Тук се очертава и един от кардиналните и болезнени въпроси на нашето историческо и духовно развитие. Художникът проявява един особен и постоянен интерес към съвременността с всичките ѝ промени и изяви. В изостреното внимание на писателя към драматичната сложност на тези прояви и изменения ние откриваме не само присъщото му тънко социално чувство, но

и неговата дълбока връзка с българската действителност. По същество романът „Нощем с белите коне“ говори за един особено повишен интерес на Павел Вежинов към психологическите и социално-историческите аспекти на редица вълнуващи го проблеми. А по отношение на приемствеността на поколенията е очевидно, че писателят иска да я приеме като една от отличителните черти на така желаната и непостигната в света на неговите герои нравствена хармония.

Около основната сюжетна линия „академика — младежа“ кръжат и останалите герои. Всички те притежават свои собствени черти и краски, всеки има своя съдба, свое собствено минало. Творческата устременост на повествованието тук е подчертано епична. Героите носят у себе си както личното си минало, така и миналото на рода си. По същество в романа са представени три рода (Урумови, Обретенони, Логофетови) с техните традиции, история, родови черти и навици.

В споменатата вече статия Ничев обръща внимание на това, че очевидно художникът се обръща към вътрешния, духовния свят на персонажите. Това се отнася особено за образа на академик Урумов. „Историята на душата“ на Урумов е показана чрез цяла върволица изразителни психологически ретроспекции. Именно благодарение на това в романа се оформя и един от най-ярките и привлекателни пълнокръвни образи в българската художествена литература. Урумов носи у себе си и създава около себе си прекрасен и хармоничен духовен свят, изтъкан от невидими, но здрави нишки. Тези нишки свързват героя със заобикалящия го свят и в същото време му позволяват да спазва необходимата дистанция. Те го свързват с няколко основни героя, които отразяват душевните му желания. Младежът е неговият стремеж към бъдещето, мечтата му за постоянно многообразие в нашия живот; Мария е неговата мечта в настоящето, надеждата му, че е необходим не само заради идеите и опита му на учен, че е нужен самият той като човек. За българската проза Вежиновият Урумов е един от победните мигове в процеса на художествено изображение и утвърждаване на истинското духовно богатство на нашия съвременник.

Разностранны са размислите на Павел Вежинов относно същността и моралните категории (вж. „Иностранная литература“, 1983, кн. 5, с. 217). В качеството си на морални категории надеждата и отчаянието, казва той, нямат алтернативи. Съществува или надежда, или разпадане на личността и гибел на обществото. В основата на отчаянието е преди всичко страхът — парализиращият волята страх. Някои — както ние ги наричаме антрополози, или както те сами се наричат социалпсихолози — на Запад смятат, че страхът се заражда в дълбините на човешкото съзнание като негово онтологично начало. Отрицателните емоции изключват елемента на съзидание, като, разбира се, изключим противоестествената, превратната представа за понятието съзидание. Те не помагат и за усъвършенстване на съзнанието — продукт на еволюцията, възникнало само преди няколко милиона години. И ако ние искаме да намерим точката на съприкосновение между надеждата и отчаянието, то трябва да апелираме към такива понятия като например способността да се радваш от самия факт, че съществуващ. И все пак страхът — продължава писателят — е реално чувство и не би било правилно да го отречем просто като абсолютно ненужна, вредна категория. Страхът е една от първичните прояви на инстинкта за самосъхранение. Той е породен от самия живот и го предпазва. Но когато страхът замъгли нашето съзнание, той е способен да доведе човек до крайна степен на отчаяние и даже до самоубийство. Излишно изостреното чувство на страх превръща човека в предмет на изследване не само от страна на психиатрите, но и на социолозите. Защото много хора изпадат в отчаяние от нищетата, безработицата, от безизходицата в живота си. Т. нар. „потребителско общество“ фактически е мъртво, тъй като не оправдава своето съществуване и

с това се обрича на гибел. Отделни цивилизации и класови общества са се разпадали и загивали поради отсъствие на жизнени идеали.

От това Павел Вежинов прави своя извод. Като оптимист по натура, той искрено вярва, че ние можем да избегнем третата световна война, че такава изобщо може да няма. Но не един път още ще провисва над главите ни страшният Дамоклиев меч. И дори да успеем да избегнем войната, но продължи да съществува военно напрежение, все едно, е трудно да предположим в каква степен може да пострада човешката психика. Страхът от войната като язва разяжда човешките души, душата на обществото. Не са вече малко и симптомите на заболяването. Как иначе бихме могли да си обясним зверствата, извършвани в Бейрут, постъпките на лицата, които пряко или косвено носят отговорност за извършваните в света престъпления? Има ли граници тяхната безчовечност? Расте броят на хората, които живеят само ден за ден, тъй като нямат никакви надежди за бъдещето.

Именно затова — твърди Павел Вежинов — нашата литература трябва да стане литература на надеждата, човеколюбие, да действа като спасителен балсам за раните на човешките души. Моята любима книга от детството (по-късно тя стана основната книга в целия ми живот) бе „Морекият вълк“ на Джек Лондон. Неговият герой се отличава с храбростта си, благородните си пориви и сила на духа. Когато и аз се сблъсках със суровите изпитания в ония години, когато участвах във войната, книгата не беше у мен, но аз я пазах въ сърцето си. Мисля, че неслучайно произведенията на Джек Лондон се ползват с такава популярност сред милиони читатели.

Във връзка с това е справедлива и неговата забележка, че в нашата страна не се превеждат произведения на литературата, посветени на крайното отчаяние, жестокостта, пропагандиращи насилието и безчовечието, подобно на романите на Флеминг за Джеймс Бонд. И въпреки че ние съвсем не сме пуритани, за нас са под забрана книгите, потапящи читателя в дълбините на порока, извращенията, грубия секс. Ние, писателите, се стремим да изцерим раните на човешката душа, да подтикнем читателя към открит двубой със силите на злото, да укрепим духовните сили на човека, вярата му в тържеството на победата.

Всичко, казано дотук, ни помага да разберем причината за здравината на основите на реалистическия роман на Павел Вежинов. Неговият роман е създаден не въз основа на някакво надкласово възприемане на всички ценности от настоящето и миналото, а преди всичко въз основа на оценката на тези ценности от марксистки позиции относно мястото на народа в историческия процес, в сложния път към разкриване на жизнената правда. Писателят специално съсредоточава вниманието върху културните източници на съвременността, върху изворите на истинския хуманизъм и просвещение, върху всичко онова, което се е противопоставяло на родово-племенната, феодалната (а по-късно и националната) ограниченост и е откривало пътя към обшукване между народите.

Българското литературознание отбелязва, че идеята на Павел Вежинов за духовната и нравствената красота на нашия съвременник е пресъздадена в творчеството му чрез цяла галерия от женски образи. Представените в романа „Нощем с белите коне“ жени са красиви, независими, горди — жени, с достойнство понесли на плещите си бремето на живота и нелекия майчински жребий. Колкото и да са различни вътрешно, духовно те си приличат. Българската литература е особено щедра на очарователни и съдържателни, на нравствено задълбочени и ярки в художествено отношение женски образи. Образно представената в белетристиката красота на човека е разкрита до голяма степен чрез образите на българската жена. Павел Вежинов внася и в тази традиция свой, немалък принос. Но го е направил по своему, в духа на своята собствена поетика и в присъщия само на него литературен стил — не чрез един-единствен,

а чрез цяла плеяда женски образи. Много колоритно, многостранно и твърде оригинално са изразени характерните черти на социалния прототип на неговите героини. Авторът не е забравил и националния колорит на създадения от него женски тип, както и целия духовно изтънчен и нравствено чист свят, който излъчват положителните герои на книгата.

Често ни се струва, че тези образи са изпълнени с героичност и особена романтика. . . Вече никак си не е модерно да се говори за романтика с голяма буква. Ала колкото и да се срамуваме от големите думи, все пак дълбоко в душата и съзнанието ни романтиката е все още жива, безсмъртна, както чувството за прекрасното, както и вековният стремеж към справедливост, към усъвършенстване на живота и на самите нас. Ненапразно ние така ценим всеки пушкински стих, издадаме в транс, любувайки се на Сикстинската мадона. „Ние не можем без романтиката — пише В. И. Ленин. — По-добре е тя да е в повече, отколкото да не достига. Ние винаги сме симпатизирали на революционните романтици даже и когато станяхме несъгласни с тях“ („Симфония“, с. 297).

Да напомним във връзка с това, че литературният критик В. Гусев например смята повестта „Барьерата“ за романтическо произведение, въпреки че с това не всички са съгласни. По-точно Л. Озеров например твърди категорично: „Аз се наемам да докажа, ако стане нужда, че произведението на Вежинов е дори повече от реалистично.“ Изглежда, че спорът в случая е не толкова по отношение на същината, а по-скоро на терминологията. Впрочем различните изследователи имат право на различни виждания. Тук не всичко може да се обясни чрез еднозначна дефиниция.

Книгата „Нощем с белите коне“ е самобитно, ярко, талантливо произведение. То поражда у всекиго нови мисли, разсъждения и изводи. И преди всичко — един основен извод, изказан от самия академик Урумов: „... Най-сериозният проблем, който стои пред съвременното човечество, е да се премахне разделението на света. Да се установи единно човечество на Земята. В противен случай я чака гибел.“ По своята същност романът е оптимистичен. Той вдъхва надежда. Надежда, че човешкият гений и благоразумие ще успеят да унищожат ядреното безумие, да отклонят заплахата от самоунищожение.

С други думи, Павел Вежинов е убеден, че бъдещето принадлежи на взаимното разбирателство между хората и народите, на разбирателството, а не на заканите, не на заплахите. Само взаимното разбирателство и доверие могат да запазят международната безопасност, да съхранят живота на земята. За това става дума. Именно за това.

Ние се сблъскваме тук не само с един създаден от автора психологически образ, но и с един многостранен, противоречив, страдащ човешки характер. С учудваща острота художникът усеща човешката индивидуалност, открива все нови и нови страни на явленията, на душевните преживявания, на нравственото обновяване на човека. При него и най-дребният детайл придобива дълбочина и перспектива.

Павел Вежинов ни предлага не просто само един жест — словото, — а задълбочено, следователно и извънредно интересно пътешествие от външния към вътрешния свят, към постигане на душевното състояние, на характера, на съдбата, към преоткрехване на тайната на образното, на душевната сила, на слабостта, на порока, на страстта, на устремеността. И във всичко художникът се ръководи от предложените му обстоятелства. Обстоятелства, които предлага реалността, самият живот. Във всичко тук се усеща интелектуалната атмосфера, една емоционална свобода. При това писателят отхвърля интуитивните наивности и всякакъв род мистика, макар и да признава, че в живота се срещат необикновени или необясними явления. Очевидно авторът изхожда от

позициите, че всяка една магия и абсурдност ни отвеждат извън границите на здравия смисъл и способността за общуване, в мъртвото пространство на мистиката.

Павел Вежинов притежава собствен творчески поглед и почерк, собствен маниер на художествена разработка на избраната тема. Произведенията му, особено най-зрелите, са лишени от излишни детайли и подробности. В тях е очертан стремеж към образна символика, към епическо повествование, способност ясно да се разграничават илюзията и реалността, наблюдава се един поврат към по-драматичен начин на самоизява.

Последователното развитие на творческата индивидуалност на Павел Вежинов доведе до философско задълбочаване на съдържанието на неговите произведения, до откриване на нов подход към проблема за времето и човешкия живот, традициите и бъдещето. Философският аспект се проявява и в идеята, че не е възможно пълноценно духовно развитие на човека без дълбокото уважение на вечните, животворните културни сили, на нравственото наследство, на националните традиции, в които често се оглежда бъдещето — с други думи, без чувството на уважение към приемствеността в духовните ценности, предавани от поколение на поколение. Художникът сякаш ни внушава: възхищението ти от могъществото на чинара те задължава да се поклониш пред неговите корени.

Късните произведения на Павел Вежинов, като „Нощем с белите коне“, „Барьерата“, „Измерения“, „Звездите над нас“ и др., са проникнати от висока гражданственост и философски смисъл. Със своите трудности и противоречия съвременният живот все по-настойчиво въвежда художника в кръга на своите парливи проблеми, възникнали пред човека и човечеството. При това писателят винаги се старае да подкрепи достойнството на личността. Достоен и красив според него е онзи, който се отличава с чистота на стремежите, който се отнася хуманно към хората, който живее живота на своя народ. Такива са нравствените принципи на Павел Вежинов, неговата гражданска и философска позиция. Според убежденията на автора не потеклото, дрехите или общественото положение определят достойнствата на личността, а духовната красота и нравствените ценности. Мисълта на художника е постоянно насочена към хармонията в човешките взаимоотношения, към величието и сложностите на времето, в което с невидими нишки се преплитат миналото, настоящето и бъдещето.

Спомняме си как героят на романа „Везни“, след като загубва своята събитийна памет, постепенно възстановява естествения си свят по пътя на аналитичното проникване в себе си и стига до онази първична положителна емоция, която ние в най-общ план отъждествяваме със самия живот и по отношение на която разумът се явява нещо вторично. По този начин разумът е изправен пред неразрешимо противоречие, предизвикано от осъзнаването на живота като една външна, противоположна нему категория.

Припомняме си отново нашата беседа с Павел Вежинов, която впоследствие бе отразена в няколко публикации.

По време на разговора ни аз насочих вниманието на писателя към неговия стремеж да проникне в човешкото съзнание. Това личи по романа му „Везни“. Тази особеност на неговото творчество ни дава основание да попитаме — доколко човек контролира своето поведение и доколко то е плод на неуправляеми подсъзнателни пластове на човешката психика? Кое определя най-силно поведението на личността?

Павел Вежинов отбелязва, че този въпрос е напълно основателен, макар че не е съвсем съгласен с терминологията. Той обясни, че при един внимателен прочит на романа „Везни“ вероятно ще забележим, че никъде в авторския текст не е употребено понятието „подсъзнание“. И това не е случайно. Човешкото съзнание е нещо целенасочено и единно, въпреки че не

е нито изоморфно, нито монолитно. В съзнанието действително съществуват както вродените (наследствените), така и придобитите ни качества. Но те не са независими едни от други, а се намират в комплексно взаимодействие — различно при различните обстоятелства. Човешкият разум е върхът на човешкото съзнание. Наистина не е съвсем сигурно, че този „връх“ е най-високото постижение на природата, макар че така е прието да се смята. Но развитото човешко съзнание безспорно притежава едно качество — т. нар. самосъзнание, или способност на човека да оценява смисъла и целта на своите действия. Това качество, съчетано с другите, се нарича обикновено душевен мир. Още И. П. Павлов предупреждава, че не бива да разграничаваме строго рефлекторното от психическото. Тук е скрита загадката на живота и неговите проявления. Какво всъщност е животът? За съжаление и до ден-днешен науката не е успяла да намери истински научно обосновано обяснение на това понятие. Нещо повече, съвременните големи учени и преди всичко физиците (Нилс Бор например) твърдят, че животът не може да се обясни с нито един от известните ни (поне досега) закони на физиката или химията. И все пак какво е животът? Къде е границата между живата и неживата природа? Можем да си позволим да отхвърлим хипотезите на някои съвременни учени, тъй като те всъщност са идеалистически, и да се върнем към древногръцкия философ Аристотел, който смятал, че живата материя се различава от неживата по способността си да усеща. Тъкмо тази способност се развива и усъвършенствува при човека до степен на преживяване.

В преживяванията — продължаваше Павел Вежинов — е и смисълът на човешкото съществуване. Това е сферата, в която се решават всичките духовни проблеми на човека. Силата, дълбочината, важността на приживяването ни доближават до онова състояние, което ние сме свикнали да наричаме с баналната дума „щастие“, или пък, от друга страна, ни отдалечават от него. Човек или носи усещането за щастие в себе си, или е изгубил безвъзвратно тази способност. Не искам да подценявам значението на такова едно понятие като „благосъстояние“. На практика то преди всичко означава задоволяване на човешките потребности. Това, разбира се, е много важно. Но ако то не се превърне в преживяване, т. е. в пълно задоволяване и на духовните потребности, има опасност да се превърне в своята противоположност. Не може да се каже, че на нашата грешна земя богатите и ситите народи са най-щастливите. Много по-щастливи са онези, които имат сили и възможности да живеят в името на някаква висока цел. Струва ми се, че самият процес на постигане на целта носи много по-голямо удовлетворение, отколкото самото ѝ постигане.

Въпросът е в това — продължаваше Павел Вежинов, — доколко човек може да контролира своето поведение. Очевидно по-лесно ни е да контролираме това, което сме придобили под влияние на обществената среда и възпитание. Ние най-често използваме тъкмо тези свои качества. Но те не се развиват на празно място. Както е известно, личността притежава и наследствени, генетични качества, които са се формирали не ден-два, не години, а векове и хилядолетия наред. Те са трудни за обяснение и много често си остават съвсем необясними, преди всичко защото се проявяват много рядко, а някой път и съвсем неочаквано. Те се спотайват, ако може така да се каже, в дълбините на човешкото съзнание. Мисля, че не си струва да говорим абстрактно за доминантата на човешкото поведение. Всичко зависи от това, за кой човек става дума, кога и при какви обстоятелства. Съзнанието на живия човек можем да си представим не като категория, идея, не като някакъв кристал, даже не и като някаква структура, а да си го представим например като река, която тече нейде безкрайно отдалеч. Нейните брегове не са винаги точно установени. В противен случай тя би се превърнала просто в канал. Това би било по-добре за обществото, но пък човекът

би загубил своето богатство като личност. Както е известно, по време на бури и проливни дъждове се случва реката да излезе от бреговете си, да прелее. Какво може да я обуздае? Нищо.

Засегнат бе и въпросът, дали човек е станал по-умен в сравнение с миналото, т. е. дали той става по-интелигентен с течение на времето. Какви промени са настъпили в емоционалната сфера на човешката личност? Днес човекът е безспорно много по-умен, отколкото е бил вчера — каза Павел Вежинов. Голям принос за това имат образованието, по-големият обем знания, разнообразните видове практическа дейност, изискващи далеч по-голямо умствено напрежение. Но едва ли човек е станал по-интелигентен. Защо се прави разлика между тези две понятия? Първото е свързано по-скоро с функционалните качества на човешкия мозък, които се поддават на тренировка и усъвършенствуване. А интелигентността е по-скоро отражение на целия духовен свят на човека, на неговото въображение, най-вече на интуицията му, на неговите творчески способности. На ума са присъщи преди всичко ясна логика и постоянство на логичните връзки и изводи. Един интелигентен човек е винаги по-склонен към свободни комбинации на понятията и представите. Ето защо при него е по-развито чувството за хумор — един от най-характерните признаци за природна интелигентност. Той по-лесно долавя незабележимите на пръв поглед връзки между явленията и нюансите на човешките взаимоотношения. И в крайна сметка по-лесно стига до големи обобщения и до важни научни открития. Към този тип учени принадлежи например Айнщайн, който, както сам той казва, се е досетил за някои основни положения в теорията на относителността още като ученик, т. е. много преди да е придобил достатъчно голям запас от знания.

За съжаление — продължаваше да говори Павел Вежинов — сегашната образователна система (пък и въобще образователната система като такава) насочва вниманието главно към усвояването на нови знания. Но да научиш нещо, означава само наполовина възприето знание. Основното е да се проникне в същността на изучаваното, да се свърже то със системата на асоциативно мислене. Зубренето пречи на мисълта, на това свободно да се търси и открива истината. Не бива да забравяме например, че основната цел на древногръцките гимназии е била развиването на интелектуални способности у учениците. Може би затова всички съвременни учени се прекланят пред интелекта на древногръцките философи, защото и до ден-дневен не могат да направят нищо повече от това да доказват чрез опит и конкретни данни техните велики открития.

Питаме се какви изменения са настъпили в емоционалната сфера на човешката личност? Наистина е трудно да се отговори на този въпрос. Можем само да отбележим (поне ако съдим по класиците на световната литература), че някога чувствата и страстите са били далеч по-силни и бурни и са били основният мотив на човешкото поведение. Неслучайно „Илиадата“ на Омир започва с извешните думи: „Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила Пелеев.“ Чувствата и страстите ръководят и героите на Шекспир, Стендал, Достоевски. Но от друга страна, философите и идеите на Възраждането са били предимно реалистични. В съвременния свят, който ние наричаме „век на научно-техническата революция“, „атомна ера“, „електронна епоха“, та дори и „космическа ера“, чувствата като че ли отстъпват пред завоеванията на разума. За съжаление хората все повече свикват да приемат тези открития като фактор, който решава бъдещето на човечеството, и не си дават ясна сметка за опасността, която те таят още в своя зародиш. Става дума не за последствията от атомна война, не и за унищожаването на заобикалящата ни среда или изтощаването на природните ресурси. Става дума за нещо много по-страшно — за човешкия крах, за обезличаването на личността. Невъзможно е да се изброят всички източници на тази опасност, но фактът си остава факт. Съвременната цивилизация става

все по-утилитарна и прагматична, тя притъпява, дори потиска емоционалните подбуди, унифицира човешките характери. Именно това задължава нашето социалистическо общество така твърдо и настойчиво да издига лозунга за борба „за всестранно развита човешка личност“. На практика това означава преди всичко хармония между рационалното и емоционалното у човека, разкриване на цялото му душевно богатство, възпитаване на творческо отношение към труда.

Естествено възниква въпросът, в какво се изразява хармонията между човек и природа. . . И Павел Вежинов сподели, че според него историческият момент, в който ние живеем, е кулминация на трагичното противоречие между човек и природа. Говорихме вече за разрушаването на природата, за хищническата експлоатация на природните ресурси. При това всички хора вероятно разбират, че така не може да продължава вечно. Ако си представим висшия разум в някакъв материализиран вид, в случая той вероятно би се пръснал, потресен от човешката слепота. Разбира се, съвременният човек търси изход в едни или други илюзии и надежди, но няма никаква гаранция, че тези надежди ще се сбъднат в какъвто и да било реален срок. Много се пише и говори за неизчерпаеми източници на термоядрена енергия. Дори за преселение в космическото пространство. Но дори това и да се осъществи, ще си останат основните проблеми. Как ние, човекът изобщо, бихме се приспособили за живот в среда, която не е приспособена за живеене? Милиони години природата е съществувала като състоящо се от автономни части неделимо цяло. Би ли могло да съществува само по себе си, отделно, едно звено, откъснато от тази верига?! Не. Във всеки случай, ние не бива да рискуваме, използвайки такава възможност, защото добре ни е известно какво ни очаква — израждане или безумие.

Единственият начин да се преодолее това трагично противоречие — продължи писателят — е човек да осъзнае себе си не като стопанин или експлоататор на природата, а като звено в нейното вечно развитие. Лесно е да се каже това, но е безкрайно трудно да се постигне. Навярно ще минат много векове, докато хората коренно променят основите на бъдещите цивилизации. Но откъде да се тръгне?! Не назад към природата, разбира се, това е вече невъзможно. Трябва да се върви напред към природата и заедно с природата, използвайки и развивайки нейните неизчерпаеми жизнени сили. Това вероятно ще е възможно в едно ново общество — общество без класи и вътрешни конфликти.

Когато заговорихме за разликата между мъжа и жената в отношението им към хората, природата и света, Вежинов отбелязва, че макар и да не се е занимавал с този проблем, със сигурност би могъл да каже едно: жената е много по-естествено творение на природата. Тя е много по-приспособена към изискванията на живота. Да създаваш човешки живот и да го защитаващ е нещо несравнимо по-велико, отколкото да го превръщаш в парчета обгорено месо.

Известно е, че по страниците на книгите му често ще се появи например някакво котенце със свое, котешко разбиране за хората, което обаче притежава много човешки черти. В „Синият къмък“ има една страшна сцена — обезумял от ярост човек се нахвърля с безсмислена жестокост върху коня, във „Везни“ завръщането на кученцето Пинки се превръща в символ на спасителна любов. Искаше ми се да разбера какво мисли писателят за отношението на човека към животните като част от по-общия въпрос за отношенията между човека и природата.

Отношението към животните — отговори Павел Вежинов — е един от най-важните аспекти на проблема за взаимоотношенията на човека и природата. Всяко животно има право на съществуване и съществуването на всяко има свой смисъл. Освен това не бива да смятаме, че животните, та дори и насекомите, са съвършено безсъзнателни същества. Т. нар. инстинкт не е чисто природна даденост. Това също е опит, своеобразен разум, някакво отношение, автомати-

зъм, включен в генетическия код на вида. Човек също притежава някои полезни инстинкти, без които той едва ли би могъл да се появи на бял свят. Още не е доказано окончателно дали разумът и волята на човека са целенасочени. В известен смисъл може дори да се каже, че те внасят дезорганизация в поведението. При някои видове животни, например пчелите, мравките, организацията на колективния живот е далеч по-съвършена, отколкото при човека. И въпреки че е трудно да се нарече „обществена“, тази организация до голяма степен гарантира както тяхната общност, така и тяхното съществуване. Животните с много редки изключения не водят такива жестоки вътрешновидови войни, каквито водят хората, или във всеки случай, каквито са водени досега. . . Взаимопомощта на индивидите при някои видове животни е просто учудваща и стига дори до саможертва. Не бива да се подценява и техният емоционален живот, техните чувства. Съвсем близо до моя прозорец, каза ми Павел Вежинов, има гнездо на гълъби, в което те отглеждат пиленцата си. Възхищава ме силно тяхната взаимна привързаност, тяхната любов (защо пък не), техните самоотвержени грижи за малките. Нима бих могъл да убия тези птици? Аз по-скоро бих счупил ръката на всеки, който би дръзнал да им посегне.

Когато подхванахме разговор за романа „Измерения“, аз си спомних, че там се говореше за невъзможността на човека да опознае докрай себе си. Авторът пише: „Това е далеч по-невъзможно, отколкото да полетиш като птица в небето. Коего сигурно все някога ще се случи, защото това е в границите на човешките възможности.“ И аз исках да разбера каква е писателската мисъл относно потенциалните възможности на човека.

Тези думи—отговори Павел Вежинов—са по-скоро художествена хипербола, но тя все пак си има и научна обосновка. Не е далече вероятно денят, когато човек най-накрая ще открие тайната на явлението, наречено гравитация. И въпреки че тя е съвсем малка според мнението на физиците, може да бъде преодоляна само с помощта на свръхмощна енергия. Сигурно това е така, но знае ли науката всичко за енергията? Може би това, което ние наричаме живот, притежава своя, все още неизвестна за нас енергия. Какда си обясним иначе факта, че пшеничното зърно преодолява не само гравитацията, но и огромната маса земя, под която е засято? Вече е научно установено, че живата материя непрекъснато нарушава едни или други важни физични закони. Така че можем да допуснем, че в това отношение тя не е изчерпала всичките си възможности.

Извънредно интересни са духовно-нравствените търсения на Павел Вежинов. Той е един активен, самобитен художник, остро усещащ духа на времето. Писателят се ръководи от тезата, че литературата е не само изкуство, а че притежава и качества на обективна наука за духовния свят на човека. Той открива допирни точки между теорията на науката и теорията на изкуството, като смята, че литературата може да има общи цели с такива науки като социологията, философията, психологията, дори и с екологията — една млада, но твърде перспективна наука. Известно е във връзка с това, че Айнщайн например е твърдял, че никоя страна, чужда на хармоничните закони на изкуството, не може да се смята за справедлива. Нему принадлежат и думите, че в научното мислене винаги присъства и елемент на поезия. Истинската наука и истинската музика изискват еднороден мисловен процес („Симфония“, с. 294).

Писателят търсеше познавателната ценност на изкуството преди всичко в теориите на самото изкуство. Познавателната ценност на изкуството може да нараства само в този смисъл — като познание за човешката личност, за сложните, понякога трудно достъпни дълбини на човешката душевност. При това художникът беше дълбоко убеден, че някои основни качества на душевната структура, особено емоционалните, са присъщи не само на хората. Писателят смята, че човечеството не би могло да реши своите проблеми, ако в края на

краищата не проумее, че е само една брънка в огромната, безкрайна верига на живота.

Според Павел Вежинов чувството не е само непосредствената биохимична реакция. По своята същност то включва оценки за контактите с външния свят, понятията за добро и зло, за полезно и вредно, за опасно и безопасно. . . С други думи, чувството притежава и свойствата на разума, чрез тях то обслужва паметта — основата на разума и логиката. Чувството и разумът стоят върху единната основа на живота. Противоречието между тях е по принцип естествено съзидателно. Ако то стане „неразрешимо“, каза писателят, това ще означава, че човек сам е тръгнал към своята гибел, защото не умее да се контролира, да се владее. А такава опасност съществува. И тя се поражда главно от заблуждението, че уж разумът се е появил „от само себе си“ върху празно място, като една разделителна линия между човека и животното, а не представлява постоянен и непрекъснат процес, който по пътя на усъвършенствуването е преминал през всички форми на живот. В това не можем да не съзрем проява на духовното и дълбоко осъзнато начало в човешкото битие.

Цялата дейност на Павел Вежинов като художник е един дълъг път на самопознание. Създавайки своите произведения, Павел Вежинов дълбоко вярваше, че литературата трябва да е насочена към читателите. Всичко останало е лъжа и позорство. С това той доказваше, че книгата като произведение на словесното изкуство може да стане израз на духовното състояние на човешката общност. Често някои книги остават при човека завинаги, съпровождат го през целия му живот. Приобщаването на читателя към света на художника поражда чувство на вътрешно единство, помага на човека духовно да се издигне над ежедневието.

Колкото до известния въпрос: не се ли подлага фантастът повече от другите писатели на опасността да бъде опроверган от бъдещето, писателят смята, че най-тъжното е, когато те опровергае настоящето. Той отбелязваше, че всяка дълбока бразда в настоящето не може да не остави забележима следа в бъдещето. Авторитетът на Хърбърт Уелс или Рей Бредбъри едва ли е пострадал от факта, че на Марс няма нито хора, нито дори буболечки. Горедолу така стоят нещата и в науката, въпреки че тя постоянно опровергава своите истини. Едва ли някой от хората, оставили своя следа в развитието на науката, се е надявал на безсмъртие. Но както и да се променя човечеството и неговата цивилизация, имената на Аристотел, Нютон, Дарвин завинаги са влезли в историята.

Под високите звезди се раждат и високи съдби. Едва ли е разумно да убеждаваме и себе си, и другите, че всички таланти и дарования са заменими. Нееднозначно е и творческото дълголетие на писателите. Павел Вежинов не е извън времето. Неговото творчество ще премине през години и поколения, защото хората идваха при него да търсят мъдрост и утешение и никой не си отиваше с празни ръце. В това е душевното величие на писателя.

Да си истински художник не е професия, а съдба. Творчеството на Павел Вежинов е висок дар на писателя по призвание. Той е красив с човешката си същност, с творческото си озарение, с проникателната мъдрост на таланта. И всяка среща с него и с книгите му е истинска радост. Неговият дълбоко личен, доверчив и в същото време остро психологичен авторски стил се усеща още от първите страници на книгите му.

Паметта е най-дивната и най-трагичната способност на хората. Ние можем само да помним, но никога вече не можем да видим тези, които са напуснали нашия свят. Никога вече не ще можем да повторим нашите срещи, личното общуване с Павел Вежинов, с този дълбок, мъдър и обаятелен човек. Той не успя да дослуша докрай песните, докрай да се порадва на любовта на близките си, не успя докрай да измине своя кратък земен път. Но творческото му наследство

остава на хората и ще бъде за тях източник на етично и естетично удовлетворение, жив извор на мисъл и вдъхновение. Ние възприемаме като реално съществуващи всички образи, създадени от творческото въображение на художника. И им вярваме. С тях е трудно да се разделиш. В тях прозира обликът на нашия съвременник, с най-прекрасните му черти — искреност, спокойна мъдрост, непосредственост на чувствата.

Диалогът на читателите с автора, обобщил времето — времето на духовно обновление, — продължава. Днешният читател, както и всяко ново поколение, има своя мярка, свои изисквания както към живота, така и към изкуството. Това задължава днес художника да бъде още по-проницателен, още по-мъдър.

Този диалог е израз на живата и неразривна причастност на хората към творческия свят на един наш съвременник — забележителния властелин на мисълта и словото Павел Вежинов.

Превела от руски: Бойка Елитова-Цигова

ПЪТИЩА И ПЕРСПЕКТИВИ В СЪВРЕМЕННАТА СОЦИОЛОГИЯ НА РОМАНА

ПАУЛ КОРНЯ (Румъния)

Без съмнение от всички области на литературната социология най-богата с научните си изследвания, най-продуктивна в постигнатите резултати, най-позната извън тесните рамки на специалността е социологията на романа. Този безспорен факт не бива да ни изненадва. Той се обяснява със следните обстоятелства: преди всичко естеството на романа предполага една художествена правдоподобност на социалното битие; второ, романът притежава извънредно голяма популярност (това е водещ жанр, любим на всички категории читатели, той единствен е в състояние да съперничи на киното и телевизията); на трето място той е онзи литературен жанр, който най-силно се влияе от икономиката, от обменните структури и средствата на стоковото производство.

Несъмнено, предложеното от нас обяснение трябва да бъде изяснено и допълнено. Защото е възможно някои недостатъчно подготвени читатели да не доловят веднага връзката между предложената нова позиция и социологическото изучаване на литературата; други, опитни вече в тази област, биха могли да интерпретират социологията на литературата извън начина, предизвикан от спецификата на предмета, тъй като тя като всяка хетерогенна и „модна“ област е „атакувана“ от твърде противоречиви перспективи и с твърде разнообразни и разнородни средства. Следователно трябва да изясня концепцията си за социологическата активност на романа, анализирайки подробно последиците от тази активност. Впрочем това ще ми даде възможност да преодолее предважителната фаза на „опипване“ и „captatio benevolente“, навлизайки директно в същността на нещата, да очертая точно, в стегната и ясна форма главните направления на съвременната социология на романа... без претенцията, че ще каже всичко по този въпрос (дори не и половината от това, което може да се каже!). Такъв е и обектът на настоящото изследване.

I

Първата особеност, която произтича от същността на романа—да бъде правдоподобие на социалното битие,—може да предизвика някои недоумения. Известно е, че романът изобразява човека в ясен историко-социален план, възпроизвеждайки движението на живота, както го познаваме, с неговия декор, времетраене, причинно-следствена последователност, разнообразие на отношенията между хората. Мимезисът на реалното като че ли илюстрира самия принцип за създаване и развитие на жанра. В този смисъл едно много разпространено мнение твърди, че историята на романа не представлява нищо друго освен „превод“ на постоянното увеличаване на правдоподобността, като всеки нов етап мани-

фестира по-голяма доза истина спрямо предходния: Сервантес, сравнен с рикарския роман, класическият роман по отношение на бароковия пасторал, Филдинг, Ричардсон и Дефо в сравнение с „Манон Леско“ и т. н. От тази гледна точка пълното ликвидирание на дистанцията между романа фикиция и реален живот намираме у големите писатели реалисти на XIX век Балзак, Стендал, Флобер, Тургенев, Толстой и др. У тях — за да цитирам известните думи на Хегел, романът става „модерен буржоазен епос“, а „прозата на социалните отношения“ не е „смушавана“ от никаква идеализираща тенденция. Илюзията за реалността тук постига максималния си ефект: светът на романа конкурира социалната действителност, а класическият естетически принцип за условността на персонажите с точно определен стилистичен регистър (приповдигнатият стил на епопеята и на трагедията за принципове и благородници; сниженият стил на комедията за простолудията) е изцяло нарушен. Вече се узаконява, както посочва Аuerbach, „сериозното отношение към ежедневието действителност, издигането на групи хора, принадлежащи към социалните низини, до нивото на сюжет в едно проблематично-екзистенциално интерпретиране“, става вече възможно „включването на всекидневни и общи персонажи и факти в общия поток на съвременната история“, а „фонът е исторически раздвоен“¹.

Поставя се все пак въпросът дали понятието „правдоподобност“ е достатъчно ефективно, за да изясни най-характерните форми на романа от XIX век. Не може да се отрече фактът, че романът, както и други сфери на творчеството, отбелязва в наше време мажорно изменение на водещите си принципи. Поетиката на „съгласуваност“ с читателя, основана на подчертано устойчиви художествени средства, включила в себе си мимезиса на еднозначността на смисъла, отстъпва място на една поетика на „суматохата“, базирана на отрицанието, оспорването и неяснотата на смисъла. С Пруст, Джойс и Кафка се установи и спечели последователно почва един подвариант на традиционния визия, който отрича балзаковската рационалност, унищожава логико-семантичната последователност на изказа, създава една реалност *sui-generis*, нещо сюрреално или иреално. Още по-радикални експерименти, както у Бекет или у привържениците на „новия френски роман“, доведоха до програмираното преустановяване на всякакво отношение към действителността, до някакво двусмислено кодифицирано творчество, осъществено като въпрос без отговор.

Авантюрата на съвременния роман (става дума за романа като художествена стойност, предмет на литературната критика и история) демонстрира безспорния факт, че е неблагоприятно да му приписваме „реалистична“ функция (разбира се в обикновения смисъл на термина „реализъм“: „обективно изобразяване на съвременната социална действителност“², а не определението „вярност по отношение на природата“ — определение с широки параметри действително, но и абсолютно неточно. Понеже, казано в скоби, тенденцията да се заличават границите на понятието, както внушава Гароди, води до произволни обобщения: ако авторовата гледна точка е до такава степен дистанцирана от обекта на изображение, че един Кафка става реалист, както Шолохов например, в такъв случай подобна класификация губи както своята убедителност, така и интереса към нея).

Действително романът е литературният жанр, най-тесно свързан с опита на реалното и конкретното: „индивидът, пише Caillois, открива в себе си в едно и също време характера си на политическо животно и двойствения план на природата и обществото, в чиито рамки е очертана съдбата му, както люби-

¹ Erich Auerbach. *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Trad. I. Negoitescu. Ed. Univers, 1967, p. 545.

² René Wellek. *Conceptele criticii*. Trad. Rodica Timiș. Editura Univers, 1970, p. 262.

телят се възхищава от една картина"³. Неправилно е обаче да смятаме историята на романа като своего рода роман на историята, приписвайки му такава експресивност и логичност, които феноменалният свят, затънал в своята неустойчивост и нечистоплътни пориви, почти непрестанно нарушава. Тържеството на „романовата истина“ над „романтичната лъжа“ не е нито непрекъснато (понеже излизат наяве многобройни „изкривявания“ или заплетени ситуации в диахроничен план), нито обобщаващо за цялата художествена продукция на дадена епоха (която неминуемо и непрестанно съпоставя различни литературни тенденции и генерации). Във всеки случай най-значителните произведения — романи от Първата световна война насам, определено стоят на враждебни позиции спрямо реалистичната правдоподобност и спрямо всяка „илизационистка“ стратегия. В такъв случай не е ли уместно да си зададем въпроса: дали все още е приемливо понятието „правдоподобност“, не става ли то фактически негодно?

Моят отговор на този закономерен въпрос е отрицателен: понятието „правдоподобност“ си остава подходящо, при условие че не го разбираме като „дубликат“ на изобразявания обект (мимезис), а като „модел“ на неговото функциониране; модел, който осъществява структурата на обекта, неговата същност, дълбокото му правдоподобие. Именно тук е същността на въпроса. За произведенията от типа на романа е характерен историзъм, а не мимезисът (като подражателна техника). Всеки роман разказва нещо за хората дори когато ги поставя в междוזвездните пространства или ги открива неочаквано извън всеобщите взаимоотношения; разказва. . . дори когато „потокът на съзнанието“ прелива в буйния ритъм на впечатленията, на мислите, на безсъзнателните пориви или прави опит да елиминира персонажите, изобразявайки един свят „безсмислен, който чисто и просто само съществува“⁴. В което и да е от посочените положения повествованието не е нарушено, а е включено в контекста или подтекста като интериоризиране на социалното или под формата на авторова реч. Във всички случаи романът предполага от само себе си присъствието на събитието, нещо, което Волфгант Кайзер нарича „разказ за един личен свят“⁵. Докато в митическата вселена, по думите на Лукач, времето е замразено, смисълът е иманентна категория на живота, духът е адекватен на материята, битието е интегрирано в една всеобща система.

Сега ще стане по-ясно защо романът е привилегирован обект на литературната социология: с две думи казано, защото е литературен жанр, който се подхранва предимно от историята (събитията); жанрът, който притежава максимум социалност. По такъв начин той удовлетворява една своя стара амбиция — да потърси корените на художественото творчество във „влиянието на околната среда“. Или, казано с по-малко позитивистични термини, да изследва по какъв начин литературата изобразява или преобразява околната социалноисторическа „даденост“.

Не по-малко обещаващ от социологическа гледна точка е и вторият аспект, споменат в началото: романът е литературен жанр, който се радва на най-широк прием; чрез своето огромно разпространение представлява „средство за комуникация на най-различна публика“; така „произведения като „Война и мир“ или „Condition humaine“ дават прекрасна възможност за взаимна среща между най-изискания и най-обикновения читател“⁶. Следователно в сравнение с всички литературни жанрове, романът е най-подходящ обект за ем-

³ Roger Caillois. Puissances du roman. Marseille, 1942, p. 168.

⁴ A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Gallimard, 1964, p. 65.

⁵ Wolfgang Kayser. Opera literară. O introduce în știința literaturii. Tr. N. R. Radian. Ed. Univers, 1979, p. 504.

⁶ R. M. Albérès. Histoire du roman moderne. Albin Michel, 1962, p. 214.

причини изследвания, които целят точните отговори на следните въпроси: кой, какво и защо чете? Всички тези анкети представляват голям интерес за социологията на литературата. Защото те засягат съществени проблеми, като читателски предпочитания (романови форми, заглавия, автори), поведение и мотивите, които налагат да се чете един или друг роман, типология на публиката. Освен това тези анкети, извън присъщия си обяснителен интерес, имат и предимството, че се осъществяват чрез обективни методи (статистики, въпросници, количествени показатели и т. н.). Тази дисциплина съдържа в себе си жива научна любознателност точно поради факта, че прави опит да замести интуицията и спекулациите с позитивното изследване. Нещо повече — изключителният успех на романа позволява подчертано ясно и категорично да се изследва цялата проблематика по неговото възприемане: имам предвид например изследването на съотношението между естетическите кодове и големия възприемателен капацитет на различни групи хора и индивидуалности (съотношение, което стои в основата на двете кръгообращения — литературна продукция и художествено потребление: литературното и паралитературното); проучването и изучаването многообразието на художествените текстове в зависимост от разнородни читатели (това, което Н. Рубакин определя с термина библио-психология) и т. н.

Най-после, третият атрибут на романа, който благоприятствува неговото социологическо изследване — качеството му да бъде най-типичният продукт на литературната „продукция“, — позволява да проучим материалната обусловеност на творческия акт. Действително подобен тип изследвания понякога се ограничават с чисто икономически периметри, използва се терминология с технически характер, което обезсърчава специалиста филолог. Но без изясняване на съотношението предлагане—търсене, размера на авторското право, тиражната и ценовата политика, влиянието на рекламата върху продажбата на книгата и т. н. е невъзможно да се обясни структурата на литературното „движение“ в даден момент. Трудно обяснимо е това движение дори и в редица области, които привидно само са изключително право на авторовата инициатива, като разпределението на жанрове (поезия, драматургия, роман, литературна критика), ориентирането към определени теми и повествователни похвати, обемът на различни типове произведения (среден брой авторски коли) и т. н. и т. н. Тъй като романът е пар екселанс „стока“, интегрирана в пазарните отношения, той по-пряко и ясно, отколкото всеки друг жанр, ни въвежда зад „кулисите“ на литературните институции.

Трите представени особености („правдоподобност“, популярност, икономическа зависимост) мотивират от само себе си стремежа на социологията към романа и в същото време предопределят типа предприети изследвания; съществува, например, социология на романовия творчески акт, социология на възприемането и социология на романа — „стока“ (като потребителски обект). Измежду всички тези области, които естествено не са херметично затворени, а допускат голямо разнообразие на междинни форми, ясно е, че първата е най-малко „позитивистична“, най-широко открита за интелектуални спекулации. Същевременно изглежда, че тази област е най-привлекателна, съдейки по броя, качеството и обществения резонанс на подобен род изследвания. Ето защо в следващите страници ще се огранича в изследването на обсега и проблематиката, характерни за социологията на романовия творчески акт; оставям за друго време интерпретацията на останалите социологии на романа: на възприемането и на романовата институция.

Съществуват две принципино различни възможности за разработване социологията на романовия акт: първата, радваща се на стара традиция и богато наследство, се занимава със социалния статут на романа; втората, фиксирана като систематична практика едва в последно време, изучава статута на социалното в романа (социо-критика). При първата движението на погледа е отвън навътре в творбата, тя изследва това, което обществото „прави“ на романа: как обуславя неговия генезис, каква „роля“ му отрежда в рамките на литературата и обществения живот, по какъв начин му „предписва“ материала и „вписва“ своята физиономия в неговите структури. При втората възможност погледът е насочен отвътре навън и се занимава с „романовото общество“ — и главната цел тук не е изтъкването на художествената му „правдоподобност“ (макар че и този проблем е включен в нейните интереси!), а предимно анализът на романовата техника, способите, които осъществяват единството и спецификата на този относително автономен микрокосмос.

Всички типове социологии на творческия акт постулират от само себе си едно взаимоотношение и своего рода съвместимост-координираност между литературата и социално-историческата среда; факт, който мисля, че бих могъл да определя най-точно с термина „транзитивност“. Това означава, че между романовия текст и историческия контекст съществува известна солидарност, едно съотношение на взаимодействие, малко или много отчетливо и понятно. В зависимост от естеството на тази корелация, която теоретически може да еволюира от нивото на пълната яснота до тъмната непроницаемост (т. е. до една смътна и проблематична съгласуваност), можем да определим три типа транзитивност: непосредствена (допускаме пряко взаимоотношение, базирано върху „аналогията“ в „съдържанието“ между социалните и литературните структури); опосредована (съотношението е косвено, осъществено въз основа на някои междинни инстанции, на една „хомология“, базирана върху функционални, а не морфологически съответствия); имплицитна (смесена) — съотношението е опосредствувано и неочевидно — предоставя се на текста максимум инициативност спрямо контекста. Очевидно е, че предложената класификация не трябва да бъде схващана като педантично образувание: тя има само претенцията да улесни ориентирването в достатъчно обрканата вече топография на социологията на романовата творба, да внуши по-скоро една работна хипотеза, отколкото да предлага една догма. Необходимо ли е да потвърдим още веднъж безспорния факт, че на практика е твърде трудно понякога да установим към кой тип принадлежи дадено изследване и че, във всеки случай, много чести са интерференциите и напаставанията — съвпадения.

Изследванията, които се осъществяват в орбитата на непосредствената транзитивност, са по-редки в наше време; освен това, те са твърде различни по форма в сравнение с „класическите“ (позитивистични или социологични), които смятат художественото произведение като „еманация“ на един комплекс от причини — оттук и специфичното на творбата, което се състои в нейната способност да бъде своеобразна сума от множество факти и събития, „отражение“ на дадено социално-историческо отношение. Друга значителна особеност на сегашните изследвания е, че те се дистанцират от традиционната концепция за „причинността“ и допускат фиктивното премоделиране на реалното. Пряката връзка се установява под формата на идеологическото натрупване на категориално ниво, т. е. на базата на дълбочинни, а не повърхностни структури. Един показателен и интересен пример на този метод ни дава монографията на Charles Grivel — „Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870—1880), un essai de constitution de sa théorie“.

Според Гривел романът има своя корен в един архетип, който привидно се противопоставя на сигурните и оптимистични презумпции на кодекса на господстващата класа (буржоазията) — нещо естествено, щом действителна романова атмосфера съществува само под формата на несполуката. Обаче „опровержението“ е престорено, всъщност „кодексът“ е фино внушен и възстановен в момента на развързката (когато порядъкът е възстановен, дилемата — разрешена, драмата — отложена). Разбира се, авторите се стараят да разнобразяват „авантюрата“, но по същество те винаги използват една и съща схема: възпроизвеждат в началото една негативна ситуация, т. е. симулират нарушаването на установеното правило; след това развиват в епически план събитията от тази ситуация, използвайки техническите похвати присъщи на художествената правдоподобност (която „уверява“, че разказът е „самата истина“); следват техническите способности, призовани да „разгорещат“ читателя (авторски хитрости, които разширяват и отлагат развързката, повишаване на „напрежението“ посредством провокиране на „недоумението“, тръгване по лъжливи следи и т. н.); във финала архетипът е възстановен (в съответствие с кодекса), привидно опроверган от фабулата.

В този смисъл романът става средство за машиниции на буржоазията, за да укрепи тя своето господство: „Смисълът на романа се състои именно в идеологическото демонстриране на класовия ред, затова немислим е такъв роман, който да не е посветен на една авторитарна повеля и да няма архетипен финал (този финал може да има смисъл само за буржоазния социален ред)“⁷. И още нещо: „посредством художествения канал на романа силната на деня класа отнема думата на властващата класа, като ѝ налага истината за своята собствена логика“⁸. За Гривел нито така нареченият антироман, нито авангардният роман са в състояние да променят положението на нещата: те видоизменят обичайния романов изказ, без да го изменят основно, и в последна сметка се приобщават към общото правило на жанровия „разказ“. Като използва част от едно наблюдение на Грамши с локален характер, Гривел потвърждава, че романът е своего рода „наркотик“ не само в тривиалните си форми като паралитература или кич, но и по самото си призвание, по своята техника и идеологическата си практическа насоченост: той внушава един „идеален“ свят, един обърнат вариант на конкретното „реално“, функционирайки по тъкав начин като умел камуфлаж.

Тезата на Гривел ми се струва твърде преувеличена и категорична. Това, че романът — нека използваме терминологията на Althusser — е един от привилегированите „терени“ за осъществяването на даден сюжет (като ситуация на идеологическото съзнание), е безспорен факт, въпреки че, трябва да отбележим това, същата функция изпълняват филмите, радиопредаванията, телевизията, пресата, театърът и т. н. Обаче да смяташ, че романът не е нищо друго, освен учредяване на Кодекса като „смисъл“ (т. е. на класовия ред, „натурализиран“ посредством фикцията); че читателят притежава само една възможност да чете „смисъла“, предвиден от текста, като някаква програмирана машина, означава да се замести възможното с автоматизма на необходимото, изведено до един абсурден фатализъм. Тясната връзка на романа с развитието на буржоазната класа е безспорен факт, признат от всички негови изследвачи. Обаче това съвсем не означава — както мисли Гривел — че съществуването на „социалистическия роман“ е терминологично противоречие; или пък, че самата съдба на жанра го обрича да бъде съучастник на господстващата класа и в никакъв случай — неин противник. Да се отрича функцията критичност на ро-

⁷ Charles Grivel. Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870—1880), un essai de constitution de sa théorie. Mouton, 1973, p. 342.

⁸ Ibid., p. 344.

мана, толкова характерна за нашия век, показва, че Гривеловото левичарство в своя идеологически радикализъм е пронизано от същата слепота, която е присъща на буржоазния триумфализъм в неговата защита на мита за безпристрастието и автономията.

От друга страна, разбирането на четивото като „познание“ на действителността според математиките е необходимо условие, но то е недостатъчно: ако читателят открива в романа само своите възпоминания и знания, той бързо ще се отегчи. В едно голямо художествено произведение новото се напластява върху повтарящ се фон, но нито творбата, нито процесът на четенето са обикновени тафтологии. Несъмнено съществува проблемът за висотата, от която гледаме явленията: наблюдавани от Марс, всички романи си приличат, както през нощта всички котки са сиви. Но тази гледна точка е неприложима за литературата, област, която по самата си същност предполага индивидуализацията и специфичността. Редукцията, направена от Гривел, се базира на убеждението, че многозначната структура на романа може да бъде „преведена“ концептуално без чувствителна загуба на неговата същност, че романът не е нищо друго освен трансформирана във фикция идеология. Това достигнало крайния си предел становище, присъщо на пряката транзитивност, поставя под знака на голяма въпросителна не само валидността на Гривеловата теория, но и на други хипотези, произлезли от същия корен.

III

Перспективата за опосредованата транзитивност изглежда може да предостави (поне както до неотдавна се смяташе) най-големи възможности, за да се осъществи социологията на романовия творчески акт; една социология, която ще обърне сериозно внимание на новите тенденции в литературната наука: на първо място, на структуралистическата експанзия и на не по-малката необходимост от преодоляване опростителските постановки на вулгарния социологизъм. Както Сартр, така и Голдман (за да споменем най-изявените представители на тази насока), формулирали своите концепции през 50-те години, полемизират със закостенелите и догматични тенденции, които за съжаление понякога имат претенцията да представят същността на така наречения ортодоксален марксизъм; въпреки че е водена от различни позиции, тази борба е за признаване спецификата на литературата. За Сартр и Голдман, както и за техните последователи (без да изключваме честите и сериозни разногласия между тях), Jacques Leenhard, Умберто Еко, Жак Дюбоа, М. Зерафа и др., връзката на текста със свръх-текста или контекста не се осъществява от само себе си: литературното произведение не е чисто и просто „отражение“ на социалния свят, а преобразяване във въображаеми форми, които са преработени или вътрешно кодирани. По пътя между битието и творбата различни междинни инстанции филтрират действителността, трансформирайки я в художествен език. Оттук изводът: за да се „чете“ социалният смисъл на литературното произведение, е необходимо да се проецира неговото своеобразие върху фона на жанровата и структурната общност. Щом като се изясни въпросът за общността и се отдели социалността, която пронизва света на романа във всички нива (системата на персонажите, избора и модулацията на темата, повествователната архитектоника); щом се разбере внушението на тази социалност, замаскирана в текста, може да се проследи и процесът на естетизацията, благодарение на който историята се трансформира в епос, т. е. в асимилирана и оформена „история“.

Подобни съгласувани гледни точки от родов характер не бива да оставят впечатлението, че така наречената от мен социология на опосредованата тран-

зитивност представлява някаква солидна група, школа или поне един хомогенен корпус от знания. Между един Сартр с присъщия му силен акцент върху субективността, и Голдман, за когото индивидът е само трансмисия на групата, разликата в действителност е огромна. Ако предложената класификация ги обединява все пак, то е, защото и двамата обясняват взаимоотношението между обществото и художественото творчество посредством термините на диалектиката на опосредяването.

Исходната точка на Сартр — с която започвам моето изложение — представлява критика на недостатъците и вулгаризаторската същност на така наречения догматически марксизъм, свързан през 50-те години със сталинизма в ръководството. Склонен да извлече социологически анализ на литературата от сферата на тотални формулировки, които заместват личното с непотвърдимото чрез проверка универсално, а специфичната детерминираност е тласната към анулиране на особеностите — различия, Сартр предлага, съгласно основните принципи на екзистенциализма, един методически подход, наречен „прогресивно-регресивен“. Неговата главна цел е да открие „опосредованите звена, позволяващи появата на своеобразното конкретно, на живота, на реално съществуващата и фиксирана във времето борба, появата на личността, най-сетне, като се тръгне от всеобщите противоречия между производителните сили и производствените отношения“⁹. Така измежду привилигированите опосредствувачи звена, които благоприятствуват прехода от общата и абстрактната обусловеност към своеобразните черти на творческата индивидуалност, главното е семейството — чрез него човек се приобщава към класата си. Формирано във и посредством всеобщия ход на историята, семейството е „преживяно като абсолютна стойност в дълбините и непроницаемостта на детството“¹⁰. Оттук и необходимостта от допълване на социологическите с психоаналитичните изследвания.

От методологическа гледна точка „възпроизводството на личността и на нейния продукт (литературното произведение) в рамките на дадено общество и в определен исторически момент“ предполага две ориентации във времето: едната — аналитична и регресивна; другата — синтетична и прогресивна. При първия етап изхождаме от генерално абстрактната детерминираност, за да стигнем до конкретно индивидуалното, с цел да възстановим историческото своеобразие на субекта; вторият етап се представя посредством така наречената диалектика на последователното „обогатяване“, при което всеки момент представлява съответно надвишаване на предходния момент — стига се в последна сметка до литературното произведение като израз на прехода от обективната обусловеност към обективизирането.

Приложен обаче към случая Флобер, методът на Сартр, скициран в „Questions de méthode“ и обширно развит в монографията „L'Idiot de la famille“, от която до смъртта на философа излизат само три тома, не е убедителен. Самият „гигантски“ характер на подобно критическо начинание има обезкуражаващ ефект. Без да имаме предвид други съображения от принципно естество, всеки метод, който изисква извънмерен и тежък труд, обезкуражава. . . и то с пълно право, щом рентабилността на едно изследване е пряко зависима от изразходваната за неговото реализиране енергия. От друга страна, самата същност на Сартровата ориентация предизвиква възражение, тъй като е насочена предимно към изясняване на случая Флобер, не толкова към „Мадам Бовари“. Въпреки убеждението на философа, че литературното произведение, като своеобразно „обективиране на личността“, е по-богато и изразително от биографията ѝ,

⁹ Jean-Paul Sartre. Questions de méthode. Gallimard, 1960, 81—82.

¹⁰ Ibid., p. 88.

че тя (личността) „намира своето пълно обяснение в него“¹¹ (произведението), Сартр не успява да изследва по ефикасен начин неговата структура, нито пък да предложи подходяща техника за анализ. Все пак безспорно е, че колосалният „сбор“ от бележки върху Флобер, провокиращо озаглавен „L'idiot de la famille“, съдържа много плодотворни идеи — внушения и проникновени наблюдения. Смятам обаче, че докато се наложи един нов оценъчен прочит на книгата, трябва да мине още време, страстите да се поутоложат (Сартр е изключително сложна и спорна личност), а настоящите предубеждения против неговата антропология, едновременно структурална и историческа, да загубят своето влияние.

Несравнимо по-голяма роля от Сартр в социологията на романа играе големият унгарски естет Георг Лукач. Той е считан за истински „родоначалник“ на дисциплината въпреки парадоксалния факт, че книгата му „Теория на романа“, писана в 1914 и публикувана в 1920 г., на пръв поглед няма нищо общо със социологията. Написана е в същото време, когато авторът, формиран от школата на Дилтей, Симел, Макс Вебер, е типичен представител на спиритическите науки (Geisteswissenschaften) без да има афинитет към марксизма, макар че преходът от Кант към Хегел предполага една евентуална и неминуема промяна на мирогледа. В такъв случай няма нищо изненадващо, ако литературното произведение се представя като „генетическа метафизическа естетика“ въз основа на модела, създаден от гръцкото изкуство, което отдавна вече е преодоляло всички „големи първични форми“. Романът, разгледан като трансцендентална феноменология, е поставен между епопеята и трагедията. Епопеята, от своя страна, кореспондира с епохата на мита, при който светът е хомогенен, затворен и съвършен; „където науката е добродетел, добродетелта — щастие, красотата — израз на смисъла на света“; тук формите не са наложени принудително, а са своего рода осъзнаване на някои смътно доловими човешки възжелания. Трагедията е, напротив, израз на известно откъсване, на самотност и отрицание; в нея съдбата на героите се разкрива като „произволно емпиричен“ феномен, техните страсти — под формата на земно-грешно поведение, а образното им осъществяване — като ограничаване на субекта-участник.

Ако голямата епическа поезия представлява екстензивната цялост на живота, а трагедията — интензивната цялост на същността, тогава романът, като диалектическа форма на епоса, се характеризира едновременно посредством категориите еднородност и антагонизъм: еднородност, защото индивидуалността и хората еднакво чувствуват деградацията и липсата на автентични ценности; антагонизъм, защото индивидуалността все пак остава свързана (макар и косвено, „демонично“) с ценностите, напразно опитвайки се да ги намери. Следователно в центъра на романа се намира един „проблематичен герой“, ангажиран в едно безизходно търсене на стойности, тъй като в историята скъсването на връзката между индивидуалността и света е окончателно и невъзвратимо. В повествованието това „търсене“ се конкретизира като авантюра на дадена „биография“ и като социална „хроника“. Пътят, изминат от героя, преминава през пълното му подчинение на хетерогенната действителност, за да стигне до някакво смътно осъзнаване на собственото му „аз“; обаче противоречието между „да бъдеш“ и „да искаш“ не е отстранено, смисълът на живота не става иманентна величина (жизненият опит представя само известно „оптимално условие“ за доближаване до нещата); развързката не носи хармония, а само съзнание за суетността на надеждите.

В зависимост от възможностите на съотношението адекватност — неадекватност между индивидуалността и света Лукач предлага тритипова класификация на романа: роман на абстрактния идеализъм (където героят има твър-

¹¹ Ibid., p. 197.

де стеснено съзнание спрямо сложността на света — например „Дон Кихот“); роман на разочарованието (в който героят има твърде широко съзнание в сравнение с хората — например „Възпитание на чувствата“); роман на преодоляването на напрежението (където примирението между индивид и общество е съмнително, но все пак възможно — например „Вилхелм Майстор“. Най-сетне Лукач допуска и четвърти тип, чието вътрешно движение е от романовата форма към епопеята — „Война и мир“. По всяка вероятност тук става дума за един утопичен отказ от условностите на цивилизацията, за намиране на една фундаментална общност с природата, нещо невъзможно за Европа, където отрицанието на културата е провокирано от самата култура — случаят Русо.

Във второто издание на книгата от 1962 г. Лукач се изказва много строго за „Теория на романа“: „едно есе, толкова слабо одухотворено в началния си проект, колкото и несполучливо осъществено“. И още: „който потърси в него средство, за да намери сполучлив път, ще се заблуди още повече“¹². Склонен съм да вярвам, че тази преувеличена самокритика има конюнктурен характер, подобна на толкова обществени прояви на Лукач, автор с подчертано неспокоен живот и особено противоречив творчески път. Несъмнено в „Теория на романа“ съществуват много уязвими места. Например корелацията „широка душа“ — „стеснена душа“ е твърде абстрактна, за да се разбере историческата и естетическата значимост на анализиранияте литературни произведения. Освен това дразни прекалено свободното отношение на автора спрямо неоспоримите факти — представеното от него не е действителната история, а поредица от „типове“, в които са вложени „като вечни йероглифи“ „образните извънвременни форми“. Съществуват и множество пропуски: Дефо, Филдинг, Стендал не намират място в неговата класификация. Същото се получава и с Достоевски, който като че ли не е писал „романи“, а поставянето на Балзак в рамките на „абстрактния идеализъм“ (заедно с „Дон Кихот“) изглежда съвсем неправомерно. Най-послед подчертаната ориентация към анализа на „съдържанието“ игнорира чисто и просто спецификата на литературата. Въпреки това есето на Лукач, блестящо написано, опенено на времето от Томас Ман и Макс Вебер, има заслугата, че показва една от важните функции на романа: да установи чрез посредничеството на героя едно конкретно и ясно, но неминуемо обречено на провал съотношение между съществуването на индивида и неговия смисъл на съществуване¹³. За социологията още по-важно е, че схемата на романа с проблематичен герой може да бъде включена в марксистическата теория на фетишизма на стоката, както самият Лукач внушава това в „История на класовото съзнание“ (1923 г.) — една особено плодотворна идея, която позволява осъществяването на прехода от диалектичната естетика към позитивната социология на литературата.

Така съвсем естествено достигам до Люсиен Голдман, изследвач от румънски произход, преждевременно починал в 1971 г. Вероятно той е най-известният и с най-голямо влияние съвременен социолог на литературата, чието творческо дело е ярко отбелязано в ранните трудове на Лукач: „Душата и формите“ (1912 г.), „Теория на романа“ (1920 г.), „История на класовото съзнание“ (1923 г.). Голдман създава една теория с подчертано систематичен характер (и с това се обяснява до голяма степен неговата известност); теория, самоназована под формата на някакъв провокиращ оксиморон като „генетически структурализъм“. В нея семиологическото изобразяване на структурите в произведението се явява като проверка на социологичното и реципрочното изследване, като анализът използва еднородни критерии при двете нива. Изследвачът тръгва от позицията за отхвърляне постулата за аналогията и на всякакъв род

¹² Georges Lukács. La théorie du Roman. Gontier, 1963, p. 18.

¹³ В този дух вж. и M. Zeraffa. Roman et société. P. U. F., 1971, p. 48.

стесняващ детерминизъм (от типа на Тен или Плеханов). Литературното произведение, определено като неконцептуална, последователно свързана система, съставена от лица и предмети, е организирано от историко-социалната среда, от производствените отношения и в последна сметка — от съответната идеология. Но подобиего между тези „феномени“ не съществува в областта на съдържанието (аналогия), а в структурния план, в сферата на категориите, които организират колективното съзнание (хомология). Посредничеството между обществото и творбата се осъществява от „мирогледа“; разбираи като „тотално концептуално екстраполиране (извличане) на съгласуваността между реалните, афективните, интелектуалните и дори движещите тенденции, които съществуват сред членовете на дадена социална група“¹⁴. Тук се налага едно съществено уточнение.

Според Голдман реалното колективно съзнание на групата (организирано структурно от „мирогледа“) е винаги една приблизителна стойност, по-малко или повече отдалечена от „възможното съзнание“ (Zugerechte Bewusstsein); то, от своя страна, изразява онова, което групата би могла да мисли в идеен план, при условие, че си изясни напълно всички свои възможности и не би претърпяла никакви смущаващи влияния. Следователно само шедевроите имат привилегиата да „превеждат“ понятието „възможно съзнание“, въпреки че естествено никога не биха могли да го изчерпят изцяло; произведенията на средно равнище остават „плетеници“ в сферата на емпиричното съзнание. Затова Голдман принципно допуска съществуването на два типа социология на литературното творчество: едната, по-делово оперативна, ориентирана към обикновената литература и средствата за масова информация — социология, основана върху теорията на отражението, върху съдържанието на творбата и стереотипността; втората — единствената, която го интересува — визира изясняването на най-значителните творби и е базирана върху идеите на възможното съзнание, на съгласуваната връзка и ценностите¹⁵.

Ролята, която Голдман придава на групата в процеса на творческия акт, представлява най-удивителната характеристика на неговата теория. Понятието „автор“ не само че е развенчано (както изобщо процедира социологията, когато полемизира с романтизма), но е фактически унищожено. В действителност, тъй като нищо друго не прави освен (!?) да конкретизира художествено структурите на колективното мислене, авторът в най-добрия случай се превръща в съавтор. Истинският сюжет в стойностната система на произведението е представяван от „групата“ и точно това обстоятелство позволява, според Голдман, научното изследване. Защото в дейността и социалния тип има значително по-малко последици от случайността, в по-малка степен свободна „изява“ на системата. Ако обаче една или друга група упражнява влияние върху съзнанието, върху афективността и поведението на членовете си, за произведението на изкуството (или изобщо на културата) решаващо е влиянието само на онези групи, които се стремят към глобално реорганизиране на всички човешки взаимоотношения, включително и корелациите човек — природа: фактически тези групи са само класите. Другите групи: нация, генерация и т. н. изясняват само периферни страни на произведенията, никога тяхната същност.

Вещност изследването предпоставя два момента: единият, вътрешен, състои в чистото иманентен характер, състоящ се в разкриване многозначещата структура на произведението; другият — външен, който се разгръща в социологически план, и се състои в това, че реставрира факторите, обусловили мирогледа и

¹⁴ Lucien Goldmann. Le Dieu caché, N. R. F., p. 349.

¹⁵ По въпроса за двете социологии на литературното творчество вж. статията върху статута на литературната социология (една от последните статии на Голдман) „Enciclopedia Universalis“, vol. X, 1971.

способите за съгласуваността, които организират скелета на произведението. Първия момент Голдман нарича разбиране, втория — обясняване. Разбирането се разглежда като строго интелектуален процес, изчистен от всякаква афективна намеса; пряката цел тук е да се очертаят есенциалните съставни отношения от структурата на произведението и да се предложи един обединяващ модел, в състояние да отчете относителната цялост на текста. Обясняването включва значещата структура на произведението в по-широката значеща структура на социалната група, с която е в състояние на хомология; от своя страна, последната е включена (в случай, че искаме да задълбочим анализа) в друга, още по-широка хомоложка структура, съобразена със същия принцип. От всичко това следва, че обясняването не само че не е антагонистичен, но дори и не е допълнителен етап към разбирането, а по-скоро едно друго лице на същия процес: обясняването става разбиране за включената структура, а разбирането — обясняване за включващата структура¹⁶.

От двете обстоянни изследвания на Голдман — едното върху Расин и Паскал („Le Dieu caché“), другото — върху романите на Малро („Sociologie du roman“) — второто ще представлява интерес за нас в следващите страници на студията. Ще направя кратко резюме на подхода в първата книга: в стегнат детайлен анализ Голдман определя като идентична значещата структура на Расиновите и Паскаловите произведения (въпреки че в единия случай става дума за поет, в другия — за философ), като я нарича „трагична визия“; тази „визия“ е включена в структурата на крайния янсенизъм, която от своя страна е подчинена на янсенизма като цяло и на висшата аристокрация като по-високо ниво на обобщението.

По въпроса за романа Голдман тръгва от хипотезата за съществуващата стриктна хомология между реифицираната структура на свободния пазар и формата на романа с проблематичен герой, описана от Лукач, при която междуличностните стойности (морални, религиозни и т. н.) действуват от само себе си. Както в индивидуализираното общество, възникнало от стоковото производство, потребителната стойност на богатата не ориентира поведението на хората (те сами създават тези отношения, базирани на количествения признак, в зависимост от парите и цените, т. е. в деградирана форма), така и в света на романа сме свидетели на неуспешните опити на героя да се добере до автентични стойности (защото условният свят на романа може да опознае тези стойности само под формата на отсъствието). Според Голдман обаче тази хомология между историко-социалните и романовите структури не функционира като опосредована от колективното съзнание на дадена група величина (и това е главното), защото в такъв случай романът би означавал едно просто търсене на стойностите, които икономическото развитие се стреми да наложи като присъщи за всички членове на обществото.

Принуден да обясни подобна „аномалия“, Голдман привежда редица несигурни доводи, между които и съществуването на всеобщото недоволство, комбинирано с явен стремеж към търсене на качествени стойности в цялото общество или проявен особено в средните слоеве, които дават най-голям брой романисти. Както с пълно право се отбелязва вече, Голдман установява привлигираната връзка със „средните слоеве“, като фактически отново въвежда опосредуването чрез колективното буржоазно съзнание. Той допуска обаче в

¹⁶ Възможно Голдман отрежда двойка смисъл на понятието „обясняване“: единият, вече споменат, препоръчва „включването“ в една по-широка и идеално организирана структура; другият, по-традиционен, който доминира в „Социология на романа“, предлага установяване на „хомологии“ между литературните структури и определени социални групи. „По всяка вероятност авторът не си дава сметка, че двата подхода не са идентични“ — пише Серж Дубровски („Pourquoi la nouvelle critique“, Denoël-Gonthier, 1966, p. 169).

определен момент, между другото и по изключение, предположението, че Балзак представя „единствения“ крупен литературен изказ на устроения от буржоазните стойности свят (индивидуализъм, властолюбие, чувство за частна собственост и т. н.). Подобно колебание между противоречиви алтернативи детерминира теоретическата несъобразност на понятието „хомология“ без опосредуване.

За разлика от Лукач, който предлага една независима от времето типология на романовите форми, Голдман историзира своята класификация, приспособявайки я към еволюционните фази на капиталистическото общество. Етапът на либералния капитализъм отговарял на романа с проблематичен герой; става дума за една силно критична литературна форма, която все пак допуска и един позитивен елемент: утвърждаване на индивида, както откриваме в показателните в това отношение произведения от „Дон Кихот“ до „Червено и черно“ и „Мадам Бовари“. Обаче романът недвусмислено показва, че обществото, в което героите живеят, въпреки факта, че е основано върху стойностите на индивидуализма, не им позволява да развият своята личност, да се реализират. Нещо повече, това общество очертава вече конфликта между индивида и собствената му социална група, без обаче да го изостря до фазата на пълното скъсване между тях.

През етапа на империализма (или на кризисния капитализъм, както Голдман погрешно определя), където индивидът постепенно загубва своето социално и икономическо значение, а процесът на реифициране се влошава, романът достига състоянието, при което персонажът или изчезва, или бива заместен от колективния герой (семеystвото или революционната общност). Появяват се две силно изразени линии: едната, представена от Джойс, Кафка, Сартр („La Nausée“), Камю („Чужденецът“), при която романът се превръща във форма на отказ от всякакво прогресивно търсене, на пълното отсъствие, във форма на страха, на истинския краен предел — смъртта; втората тенденция, илюстрирана от Роже Мартен дю Гар („Семеystво Тибо“), Томас Ман („Буденброкови“), Голсуърти („Сага за Форсайтови“), а и от Малро („La condition humaine“), е съвсем малко съзвучна с първата, с крайна тенденция да угасне.

Етапът на така наречения „организиран“ капитализъм след Втората световна война, с присъщия си саморегулиращ механизъм (през 60-те години у Голдман съществува явен стремеж да го надцени), кореспондира с технократическия рационализъм, който изтъква на преден план постоянството на структурите, защото ролята на индивида е напълно заличена. Типичният роман на епохата е обективният, без персонажи; абстрактният роман, който внушава пълно подчинение на вещите (Ален Роб-Грийе). Установява се истинска пропаст между фиктивното творчество, продукт на дезинтегрирани индивиди, които манифестират своя бунт посредством измислени нови форми в пълно несъгласие с академичните изисквания, и консумативната психология, пасивна по своята същност, чужда на всякакво отговорно решение спрямо широката публика.

Ще спра дотук, тъй като анализът на романите на Малро не прибавя нищо значително към казаните вече неща. Читателят може да си даде сметка за спекулативната дързост на Голдман, който не се поколебава да трасира широки синтези върху базата на относително беден фактически материал (както е конкретният случай с еволюцията на романа). В най-добрия случай този материал е непълен и следователно неубедителен. В сравнение със самочувствието на специалиста от неопозитивистичен тип, чието внимание е изцяло насочено към емпиричното изследване, тъй като всяка обобщена идея го ужасява, есеистичната машабност на френския социолог е подчертано стимулираща и разкрива широки хоризонти за бъдещи изследвания. Все пак, четейки Голдман, всеки момент се изкушаваме да възкликнем: „е да, обаче...“ Действително всяка негова

страница ни подтиква към размисъл, но в същото време ни дезориентира. В противоречие с вулгарния социологизъм, който вижда литературното произведение като „отражение“, и структурализма, който го откъсва от историческия контекст, Голдман прави опит чрез своя „генетичен структурализъм“ да хвърли мост между извънтекстуалната обусловеност и иманентността на текста. Обаче при идентифициране на външните фактори той прекалява с обобщенията, а при анализа за вътрешната структура жертвува значещото за сметка на значението. Повече философ, отколкото филолог, чувствителен повече към отражението на „съдържанието“, отколкото към чувствената пълноценност на „формите“, Голдман е склонен повече да сведе личното до абстрактното понятие, отколкото да открие индивидуалното. Така той прилага към литературния материал строгата решетка на смисловата еднозначност. Надарен с таланта да излага ясно, систематично и без показност идеите си, свеждайки и най-сложните проблеми до техните основни термини, Голдман стига обаче до крайни опростявания: така той подценява ролята на автора, като забравя, че от реалното до възможното може да се mine само чрез посредничеството на субективното. Освен това той изцяло пренебрегва проблематиката на възприемането, което обяснява вариантите на интерпретацията посредством разнообразните възможности на интерпретаторите. При това той използва понятието „хомология“ (при романа) като свособразен еквивалент на отживелия и критикуван социо-културен „паралелизъм“ — как иначе би могъл организираният капитал (една социална формация, класово диференцирана) да произведе една-единствена значеща структура, илюстрирана от Роб-Грийе, представителен автор на една малка група в огромната територия на съвременния роман?! Възможно ли е в една и съща рубрика да бъдат включени толкова разнородни произведения, като тези на Джойс и Кафка, от една страна, и на Мартен дю Гар и Голсуърти, от друга?!

Колкото и голяма да е поредицата на възраженията — а тя може да бъде разгърната на много страници за съжаление¹⁷, — приносят на Голдман към социологията на културата въобще и по-специално към социологията на литературата е значителен. Защото стойностите на едно теоретическо произведение не се измерват с постигнатите резултати (в повечето случаи временно явление), а със запаса от внушаващи идеи, които могат да бъдат използвани, с възможностите, които то дава да предизвиква въпроси. И в единия, и в другия случай Голдман е все още в състояние да подхранва духовете, но при едно условие — верността към духа на учителя да се проявява чрез критично отношение към произведенията му.

IV

Развитието на семиотиката и акцентът върху „комуникацията“ в лингвистиката и съответните дисциплини, от една страна; от друга — критичното разискване на Голдмановите хипотези (подчертано методично и затова изтъкващо уязвимите им страни) благоприятствуват за появата на някои нови ориентации в социологията на романа акт, които назовавам социология на подбраната транзитивност. Това ново групиране, не по-малко хетерогенно от предходното (на опосредованата транзитивност) ми дава възможност да акцентувам върху две общи обстоятелства: а) тенденцията към конкретизиране, към по-внимателно оглеждане на фактическия материал, дори той да е „неудобен“ в момента, избягвайки по такъв начин потъването на анализа в абстрактната

¹⁷ Занимавах се неотдавна и с други аспекти от творчеството на Голдман в книгата си „Regula jocului“, изд. „Еминеску“, 1981, 30—32 и особено 130—149.

„универсалност“ и прилагането на априорната „решетка“; б) първичното значение, което се придава на „формата“ в структуриращата и структуралната ѝ специфичност, т. е. акцентът пада върху факта, че романът е преди всичко естетически продукт.

Два цитата ще докажат моите твърдения. По първата точка Пиер В. Зима пише: „Досега всички социологии на романа носят отпечатъка на Хегеловия план — да се изработи една концептуална схема, която иска да обхване много, а фактически улавя малко (*qui trop embrasse mal étreint*)“¹⁸. Ето и мнението на М. Зерафа по втората точка: „Социологията на романа е социология на едно изкуство. . . Ако пренебрегва степенята на специфичност на писаното слово и на романовата техника, социологът няма да разбере защо дадено повествование е сътворено според аналитично-синтетичния модел на съответната социална действителност. Той не би бил в състояние да обясни ефекта, стълкновението на романа с дадено общество или с дадена култура“¹⁹.

В своето изследване върху социологията на романа, от което е взет горният цитат, М. Зерафа приема дефиницията на Лукач за същността на романа като антагонизъм между света на стойностите и реалния свят, като несъвместимост между индивидуалното съзнание и принудителния, реифициран социален механизъм. Изследвачът подчертава опозицията между традиционната (балзаковската) и модерната (осъществена от Флобер и Джеймс) форма, между романовия изказ, пленник на социалното описание, и немиметическия изказ, между романа като фигурация и средство за опознаване на социалната история и романа като интерпретация и естетически факт. В същност и Балзак интерпретира, и Джеймс обобщено символизира. Все пак модерните търсят начин да „съобщат“ в съответния план както кризата на буржоазното общество, така и кризата на идеята за човека; една крещяща криза, тъй като дълго време вече е неразрешима в рамките на системата.

Особено в светлината на феномена алиенация, характерен за ХХ в., балзаковският модел би станал все по-неудобен, би се саморазкрил като изкуствено реализиран. Защото в новото време достъпът до стойностите е опосредован от категорията обмяна, сферата на свободата е стеснена, а службата на индивида е вездесеща. Съвсем далеч от изискването да бъде „натурален“, да се развива, така да се каже, „от само себе си“, балзаковският тип роман изглежда за модерните като широка система от условности, които представят един „ориентиран“ поглед върху света, една определена идеология. Неговият историзъм показва една организирана общност като „сплотена тоталност“, в която всяка съставна част функционира въз основа на един ефикасен детерминизъм. Геронте са рационални, правят изводи под влиянието на собствения си жизнен опит, избират мотивирани решения в живота си; едни биват победени, други побеждават; обикновено не най-добрите печелят победа, не най-лошите претърпяват неуспех, но все пак, нека това да звучи и аморално, светът е добре нареден и разбираем; стойностите съществуват — тук Зерафа следва Лукач — като етичен импулс в съзнанието на автора и присъствуват в проблематичен план.

Този солиден романов изказ е опроверган от модерните: те вече не възстановяват художествено логичността в социалното битие, а хаоса, не посочват никакво утешение чрез изтъкване на една закономерна и логична действителност; с настъпване те се стремят да разсеят достоверността, прокламират срутването на порядъка и йерархиите, установяват царството на случайността, страха и деградацията, стигат дори до отстраняване на надеждата от автентичния живот. От Флобер и Джойс до Фокнър се пише против съществуващия

¹⁸ Pierre V. Zima. Pour une sociologie du texte littéraire, 10/18, 1978, p. 352.

¹⁹ Michel Zérafra, Roman et société. P. U. F., 1971, p. 14.

порядък, за да престане романът да „прави литература“, да се изтръгне читателят от душевния покой на установените смислови ценности, да го шокира и смае. В подобни условия стилът придобива функцията на своеобразно „алиби“ (тази констатация е направена за пръв път от Р. Барт), защото писателят, неспособен да си изгради ефективно социално призвание, прибегва към художествения език, за да бъде в дисхармония със своето индивидуално съществуване. Персонализирането на творческия акт става по такъв начин автентично на хуманното; автентичност, противопоставена на социалната неавтентичност.

Новият роман довежда до окончателно скъсване със стойностите; той клони към пълен отказ от всеотрасловото представяне на човека, отричайки докрай всички хуманистични и субективистични илюзии, той се очертава като своеобразен антисоциален изказ, като чисто естетически опит. Персонажите изчезват или се „реифицират“ в най-прекия смисъл на думата, а централната тема представлява не-комуникацията. И все пак, въпреки че е в рязко противоречие с вековната културна традиция, „новият роман“ не е извън историята. Зерафа го смята „фигуративен до крайност“: той представя „човек достоверно, но де-хуманизираща се човек“²⁰.

Новото в тази панорамна картина, която използва схемата на Лукач—Голдман, като смекчава прекаленото обобщение и държи повече сметка на романовата реалност, се състои в следното: постулира се мажорната роля на естетическото съзнание при превръщането на социалната форма в литературна. Как се обяснява парадоксът — пита се Зерафа, — често отбелязан от марксистическата критика, че значителни романи (на Джойс, Брой, Пруст), въпреки че са резултат на класово-идеологическа интерпретация, успяват все пак да ни предложат адекватна представа за социалните отношения в даден момент? Според Зерафа обяснението е просто („просто“, защото не го задълбочава): романистът коригира своята зависимост от стойностите и идеалите на собствената си социална среда посредством „естетическата рефлексия“. Заедно с общото в социалните отношения той присъединява с „фалшиво съзнание“ и „идеологическия“ вариант, зад който тези отношения са замаскирани. Колкото обаче и да игнорира реалните социално-идеологически схеми, които определят неговия мироглед, или вътрешните детерминанти на художествения език, писателят си дава ясна сметка за техническите императиви на творческия труд и, на първо място, съзнава необходимостта от абсолютното съвпадение между изложените факти и техния превод — художествената форма (композиционната структура, системата на персонажите, регистъра на писаното слово и др.). Естетическата възискателност диктува на писателя кои способности за работа подхождат на „опита“, който иска да съобщи, и до каква степен тези способности илюстрират или не „отдалечаването на „обществото“ (на романа) от „социалното“. Когато Вирджиния Уулф отбелязва, че способите на „едуардските“ романисти (Бенет, Голсуърти) са неадекватни за „джорджиевските“ (тя самата, Джойс, Лоурънс), тя не само изказва своето мнение, че на новата социална действителност трябва да отговарят нови изразни средства. По-скоро тя изразява своето убеждение, че е задължително да съществува логично и последователно отношение между възприетите факти от живота и съответната естетическа форма“²¹. Тази форма не е измислена, а само намерена от автора, тъй като тя съществува в латентно състояние в самата действителност. Това, което наричаме талант, е именно способността на твореца да извлече тази форма и да я организира структурно. Точно затова произведения, които по образцов начин фиксират

²⁰ Пак там, с. 32.

²¹ Пак там, с. 87.

състоянието на една цивилизация или налагат нови художествени средства (вътрешния монолог, романа-монтаж и др.), стават „моделни“, истински социално-естетически матрици. Романистът се формира, четейки големите майстори и работи под влияние на един или друг от тях.

Стремежът на Зерафа да поправи и подобри Голдмановата социология на литературата е твърде уместен и навременен. За съжаление обаче изследвачът не излага идеите си с необходимия апломб, а затъва в подробности, връщания, нюанси, уточнявания в скоби и в крайна сметка главните негови тези изглеждат недостатъчно аргументирани и понякога създават илюзията, че изпада в еkleктизъм. Един пример: идеята на Зерафа за „естетическото опосредуване“ остава тайнствена, докато не се изяснят нейните отношения с теорията на литературната продукция на P. Macherey (само привидно възприета от Зерафа), която поддържа мнението, че „романовата форма“ и по-специално композиционният ред представлява „фиктивно“ решение, своеобразен „камуфлаж“ на явните противоречия в идеологията, на която се позоваваме²². Особено ценни са наблюденията на Зерафа върху социологията на четенето (някои, основани на лични анкети), обаче те надхвърлят предмета на тази студия.

Ще спра вниманието си сега върху няколко изследвачи, които имат значителен принос в областта на романовата социология. Те обаче нямат за цел изработването на една стриктно оформена теория, а изследванията им се уплътняват в зависимост от избрания обект на проучването. Преди всичко тези изследвания са характерни с това, че не използват понятието „опосредуване“ като функция на стойността размяна (това е напълно естествено, тъй като те се занимават с предисторията на романа и по-точно с периода, който предшествува оформената в обобщен вид икономика на пазарните отношения).

Спирам се най-напред на Erich Köhler, автор на известната и често цитирана монография „Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epic (Tübingen, 1956). Хегелианец по мироглед (някъде цитира с разрешение известния афоризъм: „Es sind die Individuen, die Weltgeist die Kastanien aus dem Feuer holen“), ерудиран медиевист, убеден, че социологията на литературата не бива да пренебрегва художествената специфика, Köhler отхвърля като неоснователни или вулгаризаторски редица общи места на модните през 50-те години социологически теории. Между другото той опровергава със сигурни факти твърдението, че всяка промяна в инфраструктурата на обществото води автоматически до появата на нови теми и форми²³. Само преломните моменти от историята, когато стават големи изменения в икономическата и социалната строй, предизвикват революционизирането на литературната традиция, разцвета на нови форми, стилове, жанрове. Именно такъв кръстопътен момент, свързан с упадък на феодалната аристокрация и възхода на централизираната монархия, подкрепяна от буржоазията, заема централно място в изследванията на Köhler върху придворния роман. Неговата теза гласи: еволюцията на артурианския роман от приключението до мистичните търсения (Граал) изразява промяната в идеала на обедняващата дребна аристокрация (идеал, споделян и от едрата аристокрация) в същото време, когато е преодолян етапът на борбата против монархията, възцаряват се Капетингите и настъпва залезът на рицарския свят. Съществуването на нерицарски класи, които се съюзяват с короната и градовете против феодалите, от една страна; от друга, влиянието на кралските чиновници от плебейски произход — всичко това намира израз в една нова романова структура: многочислеността на героите замества линейната интрига, фикс-

²² P. Macherey. Pour une théorie de la production littéraire. Paris, 1967.

²³ Вж. в това отношение: E. Köhler. Les possibilités de l'interprétation sociologiques illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques. — In: Littérature et société. Bruxelles, 1967.

рана върху един-единствен герой; появява се напластяването на повече паралелни действия; прозата замества стиха и т. н.

Забележителен е и траен ефект (между другото и върху теорията на текста) е приносът на съветския литературовед М. Бахтин в изследванията му за Рабле и Достоевски. В първия труд, по-точно свързан с перспективите на тази студия, Бахтин прави опит да обясни романовия свят на Рабле посредством феномена карнавал²⁴. Роден от народната култура на Средновековието и Ренесанса, карнавалът представлява от само себе си полифонична структура в противовес на „монологичното сериозно“ на господстващите класи; той включва в себе си сатиричния смях, раздвояването на персонажите, патоса на промяната и обновлението, оригиналната логика на „обратното“ взаимодействие, взаимодействието на повече конкуриращи се типове повествование. Благодарение на рицарската романова структура (жива и влиятелна към края на XVI в.) можем да си обясним редица особености в творчеството на Рабле (давам почти случайни примери): пародийното разрушение на остарелите идеологически и семантични отношения между предметите и явленията, очертаване на историческата картина в нейното осъществяване чрез категориите на смеха, профанизиране на свещените числа, низходящата ориентировка (към земния и плътския ад) на всички епизоди, метафори и детайли в произведението и т. н. Прилагането на същия анализаторски принцип върху романите на Достоевски се оказва по-неплодотворно. Причината е проста: институцията на карнавала играе скромна роля в модерния социален живот. Затова понятието „карнавализиране“ може да помогне при изясняване на полифоничния характер на диалозите у Достоевски, но не е в състояние да даде социологическо обяснение (както става в случая Рабле). В най-добрия случай това понятие може да бъде историко-литературно обяснение, и то ако е възможно да се разкрие някакво евентуално влияние на ренесансовите автори върху великия романист.

Много интересни идеи във връзка с проблема за социологията на генезиса на романа намираме в анализа на Юлия Кръстева върху романа *Jehan de Saintré* от Antoine de la Salle (1456)²⁵. Заела се със „зората“ на един роман, роден в периода на едва очертаващия се жанр, авторката е принудена, както Лукач някога, да разграничи романовата от митологическата структура. И прави това, като въвежда с присъщата си непринуденост понятията „разделение“—„неразделение“ („disjonction — nondisjonction“). Епопеята като израз на една култура, доминирана от символичното мислене, е подвластна на антагонистични опозиции (разделителни): живот—смърт, добро—зло, истина—лъжа. Романът от своя страна като израз на знаковата култура съдържа противоречия, които не се изключват (неразделителни). Дисюнктивната структура на епопеята си остава застинала, манихеистична и извънвременна във функционално отношение, докато недисюнктивната структура на романа (аналогична на карнавалната амбивалетност) прави разбираема трансформацията на характеристиките в дългия повествователен маршрут.

Засега се намираме на семиотична почва. Конкретният социологически принос на Кръстева намираме в теорията на създаването на романовата фикция чрез „абсорбирането“ на нефиктивното. Освен карнавалните моменти, които романът усвоява от самата социална действителност на епохата (както позова Бахтин), жанрът си присвоява и редица реторични и епични структури. По-специално тук става дума за така нареченото „похвално слово-описание“ (произлязло от пазара, панаира, от „рекламата“ на търговеца, който хвали сто-

²⁴ M. B a h t i n. *François Rablais și cultura populară în evul mediu și în Renaștere*. Trad. S. Recevchi, Ed. Univers, 1974.

²⁵ J u l i a K r i s t e v a. *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*. Mouton, 1969.

ката си, или от речта на пътуващия актьор, който „пледира“ своето съвършенство преди представлението), или за „цитатите“, които възпроизвеждат някои текстове, заети от предходни латински писания. Ако „цитатът“ като интертекстуално явление се отнася към литературата, „похвалното описание“ води директно към речта (parole), към всекидневния говор. Според Кръстева следователно романът в по-голяма степен представлява изказ на едно устно съобщение, отколкото писание (писано слово); по такъв начин неговият социален характер е ясен, а при етапа на сътворяването на жанра — достатъчно прозрачно обясним. Що се отнася до „провокиращия“ характер на тази гледна точка по отношение на литература като румънската, в която устното народно творчество предоставя до късно, чак до XIX в., един от живите извори на творчество с нерелигиозно съдържание, не е необходимо да говорим. Така или иначе този проблем надхвърля хоризонтите на романовата социология и във всеки случай на социологията на румънския роман (между другото по причина, добре изтъкната от Н. Манолеску, че романът като жанр се появява в Румъния като последица от усвояване и прилагане на чужди модели, а не по пътя на трансформирането на някои традиционни епически произведения).

V

Читателят, който добре е проследил мисълта ми дотук, си спомня, че диференцирам социологията на романа в зависимост от акцентуването или върху социалния характер на текста, или върху характера на социалния елемент в текста. Тъй като вече представих социологите, принадлежащи към първия дял (на транзитивността), сега ми остава да мина към втория дял, където ще стане дума за изследвания, обединени под удобната, но двусмислена дума-формула „социокритика“. Прегледът обхваща една къса глава, понеже става дума за област, твърде слабо оформена като теория и засега няма своите „класици“ и авторитетни модели.

Клод Дюше, един от изследвачите, който се опитва по-наистинско да обобщи „закономерността“²⁶ на социокритиката, се пита, дали тя не е един прост „ономастичен кърпеш“ с цел възобновяването на позитивистичната критика (обясняване на дървото чрез гората); дали пък не представлява своеобразна „дегизирана“ форма на определена марксистска критика (диалектика на дървото и гората); или по-скоро това е не само интер-но и супердисциплинарен продукт, който съчетава различни школи (марксизъм, структурализъм, антропология, история на интелектуалните движения и т.н.). Истината не бива да търсим нито много нависоко, нито пък твърде ниско. Социокритиката не представлява никакъв нов етикет за старата практика, не е обаче и място за синтез от по-висш тип. Нейната поява като самостоятелна дейност отговаря на все по-остро почувствуваната необходимост, а именно: социокритиката заема място, останало празно или все пак ненапълно заето, което се намира между изчерпателното и подробно описание на текста, практикувано от структуралистичните школи, и обясняването на взаимовръзките между текста и историческия контекст (от генетична и функционална гледна точка), упражнявано от литературните социолози. Тя си поставя двойна задача: от една страна, да изяснява социалността на текста „на всички негови нива, в многобройните му изяви (лингвистични, транслингвистични), във всичките му компоненти, включително и идеологическия“²⁷; от друга страна, да анализира средствата, реторическа-

²⁶ Програмният манифест на социокритиката представлява статията на Claude Duchet. Pour une socio-critique ou variation sur un incipit. — In: Littérature, nr. 1, février, 1971.

²⁷ Claude Duchet. Le projet socio-critique: problèmes et perspectives. — In: La lecture sociologique du texte romanesque, éd. par Graham Falconer et H. Mitterand, Toronto, 1975.

та и поетическата техника, чрез която социалността е изявена и обличена в съответната теория.

Следователно социокритиката е социология на текста в противоречие с нарисцизма на „новата критика“ (в различните ѝ варианти), която свежда текста до „правилата на лексикалния идиомат“, скъсвайки връзките му с външната реалност. В същото време обаче и в еднаква степен „новата критика“ се противопоставя на социологиите на „съдържанието“, които смесват действителността с фикцията, отричайки относителната автономия и художествената специфика на литературата. И тъй като социалният изказ е отчасти и манифест, обаче неминуемо включен с по-голямата си част не само в художествените средства, но и в недомълквите на текста, социокритиката се изявява като критическа семиология на идеологията, старайки се да дешифрира това, което не е казано, да открие производствените и потребителските социокултурни механизми, кодифицирани и замаскирани в литературното произведение.

Доколкото можем да съдим от публикуваните досега изследвания, социокритическите трудове обръщат внимание предимно на контактните зони между фиктивната и „реалната“ действителност: на началните или финалните изрази (където се проявяват отношенията между литературното и нелитературното), на ефектите, които осъществяват „правдоподобността“ и чрез които произведението налага своята художествена истина, на кръстопътните моменти между „слово“ и „повествование“, между изложеното съдържание и изказа, между съобщената реч и нейната текстуална опора.

Митеран например проучва уводите на три романа от XIX в. (Балзаковия предговор към „Човешка комедия“, увода на Зола към „Тереза Ракен“ и увода към малко известното произведение „Anne Bigman“) с цел да установи характерните черти на този тип изказ. Неговият извод е, че правилата за излагане на „уводния“ изказ се различават от тези на романа. Оттук следва, че обичайната практика на критиката — да смесва отнасящите се едно към друго неща (практика, с която си служи и Лукач) — трябва да се смята за голяма грешка. Защото „аз“-ът на увода е подчинен на други лингвистични изисквания в сравнение с „аз“-а на романа. В романа „аз“-ът се предполага, че съществува, че авторът се идентифицира с разказвача и разказва за света; в увода „аз“-ът разказва за разказа му за света. Очевидно двата случая не са идентични²⁸.

Друг пример, на пръв поглед единствен по рода си. На един симпозиум в Торонто Дюше представя един интересен доклад, в който интерпретира... ръцете в романа „Мадам Бовари“ на Флобер! Не става дума за хиромантия, тъй като в споменатия доклад Дюше „чете“ по ръцете, а не „на“ ръка (да си припомним, че ръката като опора на жеста заедно с речта представляват своего рода критерий за човешкото присъствие в света!). Той прави сравнително семантично изследване на фрагменти от текста, в които фигурира думата „ръка“, имайки предвид тяхното разпределение в зависимост от системата на персонажите. Така ръцете осъществяват една истинска поетика на романа. „Те означават нещо — пише Дюше, — защото раздвижват екстра-текста: културни традиции, функции, роли, показатели, знаци, установени стойности. Но в същото време чрез техните позиции и опозиции, чрез целия създаден от тях ансамбъл мрежата на ръцете показва и различните цялостни стойности, в които те участвуват (жестикулацията, портретите, персонажите, цялото „общество“ на романа най-сетне). Защото външната социална действителност, въпреки че илюзорно се разрушава, нахлува във вътрешността на романа. „Мадам Бовари“ —

²⁸ H. Mitterand. Le Discours préfaciel. — In: La lecture socio-critique... 3—13.

казва Дюше — не подлага на ново обсъждане буржоазния мироглед, а разкрива неговите предпоставки²⁹.

Въобще социокритиката е в състояние да ползува всички модерни методи на изследване, включително и най-сложните. Тя засяга социалността от всички страни и на всички нива и е многолика в своето разнообразие. От тази гледна точка симпозиумът в Торонто от 1972 г. представи едно бляскаво съпоставяне и сравнение на мненията. В края на разискванията Митеран, опитвайки се да обобщи изказванията, изтъкна три главни тенденции: а) воюваща социокритика, характерна за някои изследвачи от третия свят, които проследяват откъсването на информацията, съдържаща се в творбите за масова полезна култура, и използването на текста като политическо оръжие; б) интерпретативна социокритика, чиято цел е да открие в текста не само казаното, но и премълчаваното от автора. Главната насока е към съпоставянето на литературната серия с нелитературните и невербалните серии (институции, обреди, икономически механизми), чрез които се изявява социалната структура; в) социокритика, свързана със съвременните философски системи (очевидно един ефемизъм на Митеран, за да детерминира иденте в духа на „tel-quel“). Всъщност тази социокритика е насочена по-скоро към хуманитарните науки, които упрекуват езикованието в „таксиномичен позитивизъм“ от буржоазен произход и смятат, че всеки дескриптивен модел блокира циркулацията на смисъла, възпрепятствува динамиката на неопределените изменения и на верижните отзвучи.

Ясно е, че социокритиката в настоящия момент търси своя собствен статут. И ако преследваните цели често изглеждат дисонантни, твърде ясно е това, което тя отрича: отхвърля с еднакво усърдие както практиката на литературния анализ, който пренебрегва социално-политическия и идеологическия смисъл на текста, така и социологическите интерпретации, които игнорират опосредованата роля на писаното слово и смесват текста с условията, осъществяващи неговото осъществяване. Както се очертават нещата, можем с пълно право да се запитаме дали ние (както Аuerбах например и мнозина преди нас) не правим социокритика, както „твореше“ проза господин Журден, без да съзнаваме това.

VI

В края на това кратко по необходимост критично изследване (намерение-то ми бе да осветля ориентировките на социологическите проучвания върху романа, а не да ги изчерпя изцяло) бих желал да уточня две положения:

Първото се отнася до съотношението между социологията на литературата и социологическата критика. Очевидно е, че и двата феномена взаимно се допълват и практиката често ги съчетава. Все пак не бива да забравяме, че обсегът на изследването в двата случая е различен, от което следва, че и страстиите за постигането на целта не са идентични. Така социологията на литературата се занимава с романа, за да определи и осветли неговия „общ знаменател“, докато социологическата критика разглежда *романите*, за да изтъкне тяхната „индивидуалност“, онези характерни черти, които ги отличават от други екземпляри на жанра. Първата дисциплина се базира върху анализа на един „корпус“ от произведения, като тушира особеностите; втората — напуска общия фон, за да акцентува върху специфичното. И в двата случая се проявява интерес към зависимостта (повече или по-малко непосредствена) от социално-историческия контекст, но при социологията на литературата перспективата е „далеч-

²⁹ Claude Duchet. Corps et société: le réseau des mains dans „Madame Bovary“. — In: La lecture socio-critique. . . , p. 234.

ното“; при социологическата критика — близкото; в първия случай се изследва „рода“; във втория — „видовете“. При това положение е ясно защо в тази студия акцентът пада повече върху социологията на литературата, отколкото върху социологическата критика: проследявайки взаимоотношенията между социалната и литературната серия от проблеми, съзнателно се ограничих в сферата на „множеството“, не на „единичното“.

Второто уточнение фактически повтаря първото под друга форма и от моя гледна точка е още по-важно, тъй като засяга самия въпрос за оперативната рентабилност на предмета. Имам предвид трудността, добре известна на всички, които се занимават със социология на литературата, обаче по-остро почувствувана от хората с предимно литературна чувствителност и предпочитание. Трудността се състои в помиряването на тотализаторските процедури на социологията с изискванията на литературната специфика. Всеки знае, че при опита да се типологизира винаги има едно „ресто“. При фиктивното творчество това „ресто“ може да се окаже твърде неприятно. Защото тогава се налага една деликатна дилема: ако имаме предвид особеностите, които обособяват литературата в рамките на другите дисциплини („литературността“), създава се рискът да се въведат класифицирани категории, твърде общи или твърде „отворени“; ако се пренебрегнат тези особености, съществува риск за създаване на един концептуален и солиден апарат, който обаче отстранява тъкмо това, което изучаваме — литературата. Очевидно много неудобно задължение е да изберем едната от двете злини. Обаче, ако все пак трябва да се вземе едно решение (а доколкото искаме да теоретизираме емпирично, не е необходимо да го вземем), няма да скрия факта, че се придържам към първата алтернатива. Струва ми се, че тя предлага по-големи шансове, тъй като действа вътре в литературата, не извън нея. Затова измежду различните видове социологии на романа, коментирани вече, предпочитам тези на „имплицитната транзитивност“ и на социокритиката, защото именно те държат сметка на факта, че социалността е интегрирана от литературата чрез „посредничеството“ на словесните структури. Въпреки че изследванията в това направление досега не са напълно задоволителни, мисля, че те имат правилна ориентация. Без съмнение романът е система от различни смислови ценности и същевременно цял резерв от въпроси, но и един въобразяем свят и една естетическа форма. Ако не обърнем достатъчно внимание на този двоен статут на жанра, означава да забравим, че задачата ни не е да обогатяваме литературната социология с нови приноси, а конкретно и възможно най-ефективно да осъществим социологията на литературата.

*Превели от румънски: Лаура Баз-Фотиаде
Страхил Попов*

ПОГЛЕД КЪМ ПРОБЛЕМИТЕ И ВЪЗМОЖНОСТИТЕ НА ЛИНГВОПОЕТИКАТА

ДОБРИН ДОБРЕВ

Засиленият интерес към разглеждането на художествената литература от лингвистични позиции е продукт на модерната филологическа наука. Той до голяма степен е определен от силното влияние на структуралния подход към езика, приложен от Ф. де Сосюр, и от духа на позитивизма, проникнал дълбоко в изследователската практика на учените от края на XIX и първата половина на XX в. Претенциите на лингвопоетиката обаче да бъде единственият продуктивен път за анализ на литературни обекти от художествен тип налагаат необходимостта от трезва преценка на евристичната ѝ стойност.

Още руските формалисти формулират тезата за наличието на своеобразен „поетичен език“, но те използват това определение твърде недиференцирано. В предложените теоретични конструкции липсва ясна представа за характера на този „език“ и по същество това е по-скоро една терминологична транспозиция, отколкото сериозна научна теза. Най-общо техните идеи могат да бъдат определени като опит да се създаде теория за функционалния характер на поетическия език. По-нататъшна разработка на тази идея е осъществена в рамките на Пражкия лингвистичен кръжок. Определена роля в случая играе представата на К. Бюлер за трите функции на езиковия знак в процеса на комуникация: експресивна (Ausdruck) — способността на знака да изразява преживяванията на говорещия, импесивна (Appel) — способността на знака да въздействува на получателя на изказването и съобщителна (Darstellung) — способността на знака да ориентира фактите от действителността (1). Тази лингвистична идея за знака се оказва решаваща за прехода от монофункционалната теория за поетическия език, създадена от руските формалисти, към така наречената „полифункционална теория“. Според новата теория на езика са присъщи няколко функции, които неизменно се реализират комплексно при всяка негова актуализация. Това обаче не значи, че при определено предназначение на езиковата актуализация всички имат равнопоставена реализация. Например в една поетическа творба доминираща е поетическата функция на езика, но заедно с нея се реализират и всички останали негови функции. Когато обаче езикът се използва в разговорната реч, на преден план излиза неговата комуникативна функция, а другите функционални предназначения на езика са изяви в по-малка степен. Според Мукаржовски например поетическата функция се изразява в самонасочеността (samoučelnost) на езиковия изказ. Тоест поетическият език се реализира с основната цел да привлече върху себе си вниманието на читателя, без да изпълнява конкретна функция на означаване (денотация), а ако се приеме, че все пак той изпълнява някаква денотативна функция, в случая денотатът е самият езиков изказ (2, 100—114).

Тези проблеми разработва в много по-широк план друг виден представител на Пражкия лингвистичен кръжок — Роман Якобсон. В едно свое изследване, писано през 1933/1934 г., той набелязва следните основни идеи за характера на поетическото творчество, които стават определящи в неговата по-нататъшна работа в областта на литературознанието: „Аз вече споменах, че съдържанието на термина „поезия“ е лабилно и понякога хипотетично, но поетическата функция, поетичността, както подчертават „формалистите“, е един елемент „sui generis“,

един елемент, който не може да се сведе механично до други елементи. Този елемент може да бъде изяснен и изолиран, както могат да бъдат разкрити и отделни изобразителни средства (например в кубистичните картини), но това е само един частен случай, случай, който от гледна точка на диалектиката на изкуството има своя *raison d'être* и който все пак остава един специфичен случай. *Най-често поетичността е само съставна част на една сложна структура, но такава съставна част, която по необходимост променя останалите елементи и съпорежда качеството на цялото.* По същия начин маслото не е основното ястие, нито пък е случайна добавка, механичен компонент — то променя вкуса на цялото ястие. . . “ (курс, м., Д. Д.) (3, 19—20).

Според Якобсон на „речевата комуникация“ са присъщи *шест основни функции*: комуникативна (реферативна), апелативна, поетическа, експресивна, фатическа и метаезикова (4). Развивайки идеите за полифункционалността на езика, Якобсон уточнява, че „различията между съобщенията се състоят не в монополните прояви на една от функциите, а в тяхната различна йерархия. *Словесната структура на съобщението зависи преди всичко от преобладаващата функция*“ (курс, м., Д. Д.) (4). В хода на своите разсъждения, реализирайки идеите, изложени в „Тезиси на Пражкия лингвистичен кръжок“ (1929), той определя поетическата функция на езика като „съобщение заради самото него“ (4). По същество тези мисли Якобсон излага още в 1933/1934 г. „Всеки вербален израз стилизира и трансформира в известен смисъл даденостите, които описва. Решаваща е тенденцията, патосът, адресатът, „предварителната оценка, запасът от готови схеми“. Поради това поетичността насочва вербалния израз подчертано към това, че в същност не става въпрос за комуникация. . . “ (3, 16).

Якобсон определя механизма на „словесната структура“, който реализира поетическата функция като „проекция на принципа на еквивалентността от оста на селекция върху оста на комбинация“. Според него „еквивалентността става конституиращ принцип в последователността“ (4). Основание за това заключение му дава наблюдението, че „измерването на последователността“ е прием, който се реализира само при използването на езика в неговата поетическа функция. По такъв начин Якобсон определя и основния път за анализ на поетическите творби. Според него изолирането на еквивалентните елементи и разкриването на тяхната семантична връзка е достатъчна операция за един точен анализ. Във връзка с това той отбелязва, че „... еквивалентността в областта на звученето, проектирана върху последователността в качеството на конституиращ принцип, неизбежно води след себе си и семантична еквивалентност“. Тази еквивалентност според него има два варианта на семантична корелация: „сравнение на база на сходство“ и „сравнение на база на несходство“ на елементите (4). Освен еквивалентност на базата на звученето американският учен извежда и еквивалентност на базата на граматическите значения. Този широк диапазон от възможни съпоставявания позволява да се реализират най-разнообразни семантични фигури.

Предложения аналитичен способ Якобсон реализира заедно с Леви-Строс в добре известната статия „Котките“ на Шарл Бодлер“, отпечатана в списание „L'Homme“, 1962, 2, 1. В тази своя работа те разглеждат сонета на Бодлер като система от еквивалентности, при което достигат до много интересни резултати. Работата на двамата изследователи обаче предизвиква сериозни възражения по отношение на принципите на дискретизация на текста. Те членят сонета по няколко способа, като обявяват всеки един от тях за равностоеен на останалите и получените резултати сумират механично. Този подход противоречи на системния характер на творбата и създава реална възможност част от релационните връзки, които имат неустойчив характер и не принадлежат към структурата на сонета, да бъдат обявени за семантично определящи и да доведат до неадекватни резултати от анализа. Това е естествена последица от недостатъците в общотеоретичната постановка на Якобсон. Явно Хард има право, когато отбелязва, че „моделът на Якобсон не предлага критерии за това, как поетическите еквивалентности се отличават от непоетическите или как в твърде високия брой еквивалентности на един поетичен текст могат да бъдат открити значимите“ (5, 8). Според него това се дължи до голяма степен на неточно дефинираното понятие за еквивалентност, „което е негодно като дистинктивен критерий за определяне на поетичността“. Основания за този извод му дава фактът, че еквивалентности могат да бъдат установени „в не по-малък брой непоетически текстове“ и „в ежедневиия език“. Освен това за Хард е очевидно,

„че в поезията има голям брой функции, които въобще не могат да се подведат под схемата на еквивалентността“ (5, 8).

Като цяло теорията на Якобсон не издържа критика по няколко пункта. Очевидно е, че опитът да бъдат решени проблемите на литературната наука от чисто лингвистични позиции е неуспешен. Както отбелязва унгарският литературовед М. Петер, „... такъв подход не може да обхване и обясни цялото многообразие на изучавания предмет нито в синхрония, нито в исторически план на неговото съществуване“ (6). Подобни мисли изказва и В. Шкловски: „Погрешна е инерцията на неверния тезис, че поетиката е раздел от лингвистиката“ (7). Резерв предизвиква и схемата, предложена от Якобсон за реализиране на функционалните характеристики на езика. Редица лингвисти отбелязват недиференциран подход на американския учен към предложените от него шест основни функции на езика. По повод на това се сочи и смесване на функциите на езиковия знак с функциите на езика като цяло (8), което води впоследствие и до неправилни обобщения в теоретичен план. Смушава и противопоставянето, което извършва Якобсон в рамките на опозицията поезия—непоезия. Според него „безстиховата композиция... където паралелизмите не са така ярко изразени...“, поставя пред поетиката много по-сложни проблеми, както това се случва във всяка преходна зона на езика. *В този случай става дума за преходна зона между строго поетически и строго референциален език*“ (курс. м., Д. Д.) (4, 225). Това твърдение на Якобсон предлага чисто формални критерии при определянето на стойностите в границите на литературното изкуство, като всъщност неговият подход не е нищо друго освен фаворизиране на поезията и обявяване на прозаическите форми за по-малко художествени, за явления, които са на границата между истинското изкуство и обикновения комуникативен език. Очевидни са в случая формалистичните изходни позиции на цялостната концепция на Якобсон. Неговата теза е по същество антисъдържателна и представлява нова версия на добре известната доктрина — „изкуството като прийом“. В тези изходни позиции Г. Винолд локализира и причините за някои теоретични неуспехи на американския учен: „Ако Якобсон вижда „поетическата функция“ на езика именно в това, че вниманието на реципиента се насочва към формулирането на един текст, семантиката се изключва без остатък (*bis auf Reste*); чрез това интересът на реципиента към определена група от текстове, традиционно наричани литература, се характеризира твърде ограничено“ (9, 66).

С цел да бъде уравновесена „редукцията на поетичността в някои постановки на лингвистичната поетика“ редица изследователи внасят корекции в теоретичната схема на Якобсон, като използват услугите на прагматичния аспект на естетическия семиозис. Според Винолд полезен е опитът на „... литературно-историческата традиция, която се опитва да възстанови съответните условия на прочитане (*Lektüre*) на определени текстове в определено време и се явява като „рецептивна естетика“ или „история на въздействието“ (9, 66). Подобни са мотивите и на С. Уитиг, но тя е значително по-непоследователна в своето разграничаване от тезата на Якобсон. Според нея „художествената система става, както твърди Йелмслев, конотативна, а не толкова денотативна“ (12). Това е едно продуктивно уточняване, което сменя антисъдържателните параметри на лингвопоетиката и я обвързва с проблемите на „рецепцията“ и прагматичния контекст. За съжаление Уитиг има твърде специфична представа за конотацията: „Това, което поетическият знак конотира, е неговият собствен характер като поетически знак“ (12). Явно е, че оттласкването от непродуктивните идеи на лингвопоетиката е само привидно. Това определение на поетическата конотация е всъщност своеобразно повторение на тезата на Якобсон и неговите колеги от Пражкия лингвистичен кръжок за самонасочеността на езиковия изказ при реализирането на поетическата функция.

Обективната преценка на стойностите в аналитичната методология на Якобсон налага да бъде отбелязано значението на „теорията за еквивалентните фигури“. Тази идея се оказва много продуктивна и дава мощен тласък в развитието на структурално-семиотичния анализ на поетическото творчество. По-нататъшно усъвършенстване и преосмисляне тя получава най-вече в работите на Ю. Лотман (10 и 11) и в някои изследвания на френски, английски и американски учени (12). Въпреки точните наблюдения и верните констатации все пак тя е една лингвистична теза, която характеризира функционирането на денотативния език в художествените текстове, без да засегне спецификата на естетическата комуникация. В крайна сметка резултатите от прилагането на теорията на Якобсон са по същество описание на формата на художествените обекти

с помощта на структурния анализ. А както много точно подчертава Ю. Трабант, „структуралните анализи остават — с изключение на някои уточнения за интерпретацията — строго иманентни, ограничени върху естетическата форма на изразяване, текста. Те показват само как е направен текстът, обаче не дават отговор на въпроса *какво* иска да каже текстът“ (13, 234). Именно поради тази причина са неприемливи и претенциите на лингвопоетиката за самостоятелност и пълноценност по отношение на задачите, стоящи пред едно литературоведско изследване. Във връзка с това е показателно мнението на Н. Рювет: „Аз смятам, че статусът на лингвистиката по отношение на поетиката и към литературознанието изобщо трябва да бъде ограничен до ролята на спомагателна дисциплина, *както например ролята на фонетиката по отношение на самото езикознание*“ (курс. м., Д. Д.) (14). Предложената формулировка отразява в максимална степен действителното състояние на нещата и много точно определя мястото на методологията на Якобсон по отношение на литературната наука.

Рювет с основание отбелязва, че познанието на света безусловно играе първостепенна роля в литературата и за неговото изучаване литературознанието трябва да използва услугите на нефилологическите дисциплини (социология, психология и др.). Същевременно възможностите, които предоставя лингвистиката при изследването на естетическите обекти от литературен тип, са ограничени. Точно тази особеност в тезата на Якобсон и неговите последователи е останала без внимание. Многозначителен във връзка с това според Рювет е фактът, че те не използват термина „естетическа функция на езика“. В резултат на въвеждането на чисто формални критерии при описанието на изследвания обект се ограничават възможностите за теоретично обобщение: „Съществуването на художествената проза, от една страна — подчертава Рювет — и „прозаическото“ стихосложение (римувани завършени и т. н.), от друга, сочат, че проекцията на отношението на еквивалентност (селекция) на оста на комбинация не е нито необходимо, нито достатъчно условие за естетическата функция на езика“ (14). Освен това, позовавайки се на изследванията на Харис (15 и 16), Рювет сочи, че структурата на всеки свързан текст (не само художествен, но и диалог, публицистична статия, рекламно обявление, научна статия) може да бъде описана като система от еквивалентности и представена в таблица с две измерения. Очевидно е в такъв случай, че еквивалентностите, характерни само за поезията, трябва да бъдат разграничени с допълнителни различителни признаци. В хода на своите разсъждения Рювет набелязва и двата основни пътя за развитие на тезата на Якобсон и излизане от тесните рамки на лингвопоетиката. Първият според него е демонстриран в анализа на „Котките“ на Бодлер от самия Якобсон и Леви-Строс. Чрез отчитане на всички възможни еквивалентности изследователят натрупва голям обем наблюдения и в резултат на това в окончателния етап от работата си оформя някакъв „модел“ на изследвания текст. В случая обаче възниква сериозното съмнение относно възможността да се отличат задължителните от факултативните езикови елементи, т. е. трудно е да се разграничат еквивалентностите, породени от спазване на граматическите правила, необходими за построяване на нормативни фрази, от еквивалентностите, получени при по-свободно конструиране на фразите. Поради тази причина Рювет отдава предпочитание на втория път за развитие на началната теза: изследователят да си избере определено ниво на текста, да изследва еквивалентностите в него и след това да предложи хипотеза за други възможни еквивалентности, която да провери на различни текстологични нива. Най-стойностна е обаче идеята на Рювет предложената хипотеза да се проверява и коригира извън пределите на лингвистиката, като се използват възможностите на другите науки (филологически и нефилологически). Това предложение потвърждава неговата последователност и коректност при търсенето на продуктивни теоретични решения.

Опит да очертае нов зрителен ъгъл към проблемите на художествената литература прави и един от най-последователните структуралисти във френската филологическа школа — А. -Ж. Гремас. Въпреки че неговата теза е изцяло ориентирана към изследването на семантиката на литературните текстове, тя все пак си остава по същество ограничена в рамките на лингвистичната теория. За това способствува преди всичко изходният постулат на предложената теоретична схема. Според Гремас „поезията — това е езикът; поезията се реализира в езика и всяко нелингвистично описание на поезията ще бъде безполезен, ако не е невъзможен превод“ (17, 59). То-й се опитва да реши проблемите на художественото творчество с помощта на структуралната се

мантика и определя смисъла като „линейно и еднопланово сцепление на значенията в текста и речта“ (18, 17). За него елементарен носител на значение е „семата“, като това значение възниква при противопоставянето на две семи на семантичната ос. Възможно е възникването на значение и при противопоставянето на семи, разположени на различни семантични оси. В този случай Гремас използва термина „лексема“. Според неговата структурална семантика семата може да бъде в основата на „семема“ (семантичен възел, ядрена фигура), а тези основни „семи“, които изграждат „семемите“, Гремас нарича „класеми“. Във връзка с това той предлага да бъдат създадени „митологични речници“ или „списъци на значими думи и изрази в далена култура“. Тези речници или списъци според него трябва да бъдат използвани като семантически кодове на определени културен универсум. С помощта на тези кодове се пристъпва и към изследването на конкретните произведения (19). По същество тази идея е продължение на мислите, изложени в „Структурална семантика“ (17), където Гремас предлага чисто таксономичен подход към художествената литература (използването на таблици и инвентаризация на семите, създаване на речници „тезауруси“ и т. н.).

В рамките на цялостната теория на Гремас определен интерес представлява идеята за съществуването на така наречените „семантични изотопи на текста“. С въвеждането на работния термин „изотопия“ той насочва своята операционална методология към дълбочинен анализ на литературния обект и благодарение на това преодолява, макар и частично, опасността от постулирането на неограничен брой варианти на прочитане на текста. Гремас дава следното определение за изотопия: „Под изотопия обикновено се разбира сноп от редундантни семантични категории, съставлящи низшестоящия слой на разглеждания текст“ (18, 10). Той неколкотократно се опитва да изложи основните характеристики на предложеното понятие и като че ли тази дефиниция, формулирана в книгата му „За смисъла“, е най-близко до неговите теоретични представи. Гремас набелязва и два основни проблема, които са поставени за решаване в рамките на неговата теза. Първият от тях е насочен към изясняването на вътрешната взаимовръзка между различните възможни прочитания на текста — тяхната неутралност или наличието на зависимост между тях. Според него между различните изотопии съществува отношение на „допускане“, т. е. откриването на една изотопия е задължително условие за откриването и на друга. Разбира се, това решение е доста спорно поради липса на указания, налага ли текстът ограничения върху това отношение и няма ли опасност то да се превърне в безкрайна верига от трансформации. Частичен отговор на този въпрос дава решението на втория проблем, който е свързан с изясняването на текстологичните механизми, обуславящи прехода от една изотопия в друга. Гремас отбелязва, че е особено важно да се изследват ония елементи от текста, които са „запепващо звено“ (*l'embraueur*) между различните изотопии. По този начин преходът от един смислов аспект към друг вече е регламентиран от необходимостта да се търси в плана на изразяване на текста обединяващото звено.

Тезата на Гремас доразвиват Ф. Растие, Ж. Коке и други изследователи. Растие в своята статия „Систематика на изотопиите“ излага някои идеи, които по същество са нов елемент в разглежданата теория. Според него „всяка повторна поява на езикова единица (в текста) наричаме изотопия“ (20). Той смята, че изотопията има синтагматична, а не синтактична дефиниция. Естествен резултат от това по-свободно тълкуване е допускането, че изотопиите се проявяват не само на семантично равнище, но и на фонологично и синтактично ниво. Оттук произтича и предположението, че е възможно да се построи и една стилистика на изотопиите. За съжаление това по-широко тълкуване на теорията за изотопиите при предположения в статията анализ на текста (сонет на Маларме) е слабо представено. Ж. Коке от своя страна насочва вниманието си преди всичко към изясняване на свързващите механизми между изотопиите (21). Той изследва текстологичните прояви на тези връзки и посочва тяхната функционалност в текста. В резултат на неговите наблюдения се открива възможност за систематизация на различните средства за сцепление между изотопиите.

Рационалните елементи в теорията на Гремас все пак не са в състояние да компенсират основните недостатъци на лингвистичния подход към литературното творчество. Особено силно се проявяват негативните страни на неговата методология по отношение на художествената проза. В процеса на превеждане на „корпуса“, подлежащ на изследване, в редуциран текст, удо-

бен за структурално-семиотична обработка (тази операция Гремас нарича „нормализация на текста“) (24), се стига до пълен субективизъм. Няма обективен критерий за определяне на така наречените „паразитарни елементи на комуникацията“, а това естествено води при тяхното съкращаване до непоправимо осакатяване на текста и до недопустима редукция на художествената система. Естествено е при тази операция да се наруши цялостността на творбата и същевременно да се изменят нейните естетически параметри. *Свиването на текста води до разрушаване на художествената система, а това от своя страна — до неточни резултати при анализа на литературната творба.*

Сериозни недостатъци има и автономният текстолингвистичен подход към художествената литература. С. Сапорта, един от най-авторитетните представители на генеративистското направление в текстолингвистиката и стилистиката, смята, че съществуват само три възможности за определяне на статуса на поезията по отношение на лингвистиката:

„1) Поезията е език, т. е. това, което наричаме поезия, изцяло спада към класа от явления, които наричаме език, и е един подклас на този клас. По този начин поезията лежи в рамките на същинската област на лингвистиката.

2) Поезията не е език, а изкуство, т. е. нищо от това, което обозначаваме като поезия, не е език. Това, което разбираме под поезия, следователно спада по-скоро към класа от явления, които наричаме изкуство, и е един подклас на този клас. По този начин поезията лежи извън рамките на същинската област на лингвистиката.

3) Поезията е област на съвместното действие на езика и изкуството, т. е. има определени явления, които едновременно принадлежат към класовете, обозначени от нас като език и изкуство. Именно това двойно членство е показателно за поезията“ (25). В същото време Сапорта смята, че лингвистът не може да се занимава с поезията като с изкуство и да запази позицията си на изследовател на езика. Поради тази причина според него единственият възможен подход на езиковеда спрямо поезията е лингвистичният, т. е. ориентация към тип 1: „Прилагането на лингвистиката спрямо поезията трябва да изхожда от допускането, че поезията е език и може да остане неотбелязано всичко друго, което поезията може да бъде освен това“ (25). В позицията на Сапорта обаче се чувства остро противоречие, понеже той създава, че лингвистичният подход е неадекватен на изследвания обект — поезията. В неговите разсъждения фигурира следната формулировка: „Той (лингвистът — Д. Д.) трябва да се ориентира към тип 1, макар че в крайна сметка може да го отхвърли като неадекватен в редица отношения“ (25). Явни са непреодолимите противоречия, които съществуват в логическата схема, изложена от Сапорта. В основата на тези противоречия е преди всичко традиционният за лингвопоетиката лингвистичен редукционизъм, който свежда проблема за поетичността до компетенциите на езикознанието. „Чрез това в крайна сметка — както отбелязва Хард — всичко, което в поетичното произведение е с художествена природа, бива отхвърлено. . . Причината за „опростяването“ на обекта на анализ в този случай не е в стремежа да се доближим колкото е възможно до него, а изключително в ограничената компетентност на лингвистиката“ (5, 2).

Лингвопоетиката има далеч по-ограничени възможности в сравнение с претенциите, заявени от привържениците на това направление. Тя не е нито единствена, нито основна база за научно изследване в областта на литературознанието. Успехите и положителните резултати, които реализира този дял от съвременната филология, са принос на една междудисциплинарна област, но в никакъв случай те не могат да заместят или заменят научната стойност на литературоведските изследвания. Лингвопоетиката е помощно направление във филологическата наука и претенциите за универсалност и всеобхватност в разработките на някои нейни представители водят до ненаучни общотеоретични изводи и до неточен анализ на художествените текстове.

ЛИТЕРАТУРА

1. K. Bühler. Sprachtheorie. Jena, 1934.
2. J. Mukařovský. Cestami poetiky a estetiky. Praha, 1971.
3. R. Jakobson. Poesie und Sprachstruktur. Zürich, 1970.

4. Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика. „Структурализм: „за“ и „против“. М., 1975.
5. M. Hardt. Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung. Tübingen, 1976.
6. М. Петер. К вопросам семантики поэтического языка. — In: The Structure and Semantics of the Literary Text. Budapest, 1977.
7. В. Шкловский. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — Иностранная литература, кн. 6, 1969.
8. З. Хованска. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саратов, 1975.
9. G. Winold. Semiotik der Literatur. Frankfurt am Main, 1972.
10. Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
11. Ю. Лотман. Анализ поэтического текста. Ленинград, 1972.
12. S. Wittig. Semiology and Literary Theory. — In: Phenomenology, Structuralism, Semiology. London, 1976.
13. J. Trabant. Zur Semiotik des Literarischen Kunstwerks. — In: Glossematik und Literaturtheorie. München, 1970.
14. Н. Рювет. Границы применения лингвистического анализа в поэтике. — В: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX, М., 1980.
15. Z. Harris. Discourse Analysis. — In: Language, 28, 1—30, 1952.
16. Z. Harris. Discourse Analysis Reprints. — In: The Hague, 1963.
17. A. J. Greimas. Sémantique structurale. Paris, 1966.
18. A. J. Greimas. Du sens. Essais sémiotiques. Paris, 1970.
19. A. J. Greimas. Sémiotique et sciences sociales. Paris, 1976.
20. F. Rastier. Systematik der Isotopien. — In: Lektürekolleg zur Textlinguistik, Bd. 2: Reader, Frankfurt am Main, 1974.
21. J. Coquet. Sémiotique littéraire. Paris, 1973.
22. F. R. Jameson. The Prison-House of Language: Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton, 1972.
23. L. Kritzman. A. J. Greimas and Narrative Semiotics. — In: The Sign. Semiotics around the World, Ann Arbor, 1980.
24. A. J. Greimas. Maupassant. Paris, 1976.
25. S. Saporita. Die Bedeutung der Linguistik beim Studium dichterischer Sprache. — In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt am Main, Bd. II, 1972.

НОВООТКРИТИ ПИСМА НА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ ДО ХРИСТО ГЕРЧЕВ

РУМЯНА ПАШАЛИЙСКА

Писмата на Николай Лилиев до Христо Герчев, които публикуваме тук, са писани в периода от 1906 до 1909 г. Неизвестни досега, те бяха предадени в Националния музей на българската литература от дъщерята на Христо Герчев заедно с голяма част от неговия архив. Запазени са общо 12 писма и пощенски картички: десет от тях са писани в Лозана, Швейцария, през юли—август 1906 г., едно писмо е изпратено от Йена, на път за България, а последното — от 1909 г. — Лилиев пише вече като студент от Париж.

Името на Христо Герчев не се среща често в широко известния кръг от приятели, за които така подробно пише Георги Константинов в книгите си „Едно необикновено приятелство“ и „Николай Лилиев сред своите приятели“.

Самият Лилиев в по-късните си спомени и разговори също не споменава за този свой другар от ранните студентски години, с когото, ако се съди по изповедния тон на писмата, го е свързвало не само литературно приятелство.

До началото на 1906 г., когато заминава да следва в гр. Йена, Германия, Христо Герчев е основен учител в Шумен. В ръкописния му спомен „Моята скромна книжовна работа“ (1965 г.)¹ намираме данни за тогавашната му литературна дейност, включваща твърде разно-

¹ Ръкописът се съхранява в ОДА — гр. Шумен, фонд 683-к, оп. 1.

посочни творчески изяви — от стихотворни опити, критически бележки и преводи до сериозни монографични трудове, предимно в областта на диалектологията. Едва 23-годишен, Герчев е автор на немалък брой публикации: за първи път името му се появява в печата през 1903 г. като преводач от руски език; на следващата година списанията „Българан“ и „Пролетна заря“ поместват няколко негови стихотворения и стихотворни преводи на Скиталец. През 1905 г. Герчев е вече активен сътрудник на сп. „Българска сбирка“, „Учителска мисъл“ и в „Общо дело“, които печатат негови литературни бележки и рецензии за наши и руски писатели. По същото време във Варна с псевдонима Немил-Недраг са издадени преводите му на Чеховите пиеси „Вишнева градина“, „Три сестри“, „Чайка“ и „Вуйчо Ваньо“.

Христо Герчев се запознава и сближава с Николай Лилиев чрез Димитър Подвързачов, който в края на 1903 г. напуска Стара Загора и започва работа в Шумен като секретар в Инспекцията на шуменския учебен окръг. Подвързачов вече си е създал име на многообещаващ млад поет. Много скоро около него се събират и други млади хора, току-що навлезли в литературния живот и поезията, и стимулирайки творческата им активност, той се превръща в обединителен център за цял кръг от съмишленици в изкуството на словото: „Когато ставаше дума за поезия и за старозагорски поети — спомня си Христо Герчев, — Подвързачов не изпускаше случай да ни предаде възторга и удивлението си от един свой сродник, който имал изключителен поетичен дар, следял цялата наша и европейска поезия и сам пишел стихове, но никому не ги доверявал. Този младеж, който бил всякак поощряван и подтикван в своята склонност към поетическо творчество от Подвързачова, бил Николай Михайлов, по-късно Лилиев, чието появяване и разрастване в нашата литература... се дължи до голяма степен именно на Подвързачова“².

Съвсем близки по възраст (Хр. Герчев е роден през 1883 г.), тези млади хора се чувствуват напълно сродни и в общата си любов към книгите, поезията, музиката и театралните представления. Писмата на Подвързачов до Герчев, писани през същия период³, както и споменът на д-р Анна Подвързачова за Николай Лилиев⁴ разкриват общите им културни интереси и литературни предпочитания.

Известно е, че Николай Лилиев заминава за Швейцария през есента на 1905 г. и се записва да следва литература в Лозанския университет. Там той има възможност да се отдаде изцяло на вселеното си към френските и руските поети символисти, чиято поезия е опознал и обикнал още в България; усилено чете Ибсен, Ницше, Щирнер, грижливо прешисва цели стихосбирки и пълни тетрадка след тетрадка с образци от немската, френската и руската поезия, с критически и есеистични текстове: „В Лозана живеех скромно, само с парите, които ми изпращаха сестра ми и зет ми Минчо Чакров — споделя по-късно Лилиев пред Петко Тихолов. — ... Там се запознах с произведенията на поети, които ми станаха близки: Верлен, Маларме, Бодлер. Когато през лятото на 1906 г. потеглих за България през Йена. ... в Германия ме чакаха стихотворенията на поетите, чиито произведения Пенчо Славейков беше вече предложил на българските читатели чрез „Мисъл“ — Демел, Лилиенкрон и преди всичко Гюте“⁵.

С Лозана е свързана първата самостоятелна поетическа изява на Николай Михайлов⁶ по страниците на българския периодичен печат. Оттам през 1906 г. той изпраща свои оригинални и преводни лирически творби, които излизат в сп. „Ново общество“ и „Демократически преглед“, след като вече е отпечатал анонимно две пародии по Надсон в сп. „Българан“.

Интензивният духовен живот е присъщата за Лилиев потребност от покой и съзерцание, влизат в трагическо противоречие със заобикалящата го действителност: мисълта мъчително се лута из безкрайните лабиринти на съмнението, разочарованието от всичко земно стига до отчаяние. Неудържимо става желанието на Лилиев да общува със сродна душа, на която да из-

² Христо Герчев. Димитър Подвързачов в Шумен. Ръкопис, 49 л., 1957 г., НМБЛ: фонд „Христо Герчев“, Инв. № а 824/80.

³ НМБЛ: фонд „Христо Герчев“, Инв. № а 817/80 и 826/80.

⁴ Сб. „Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Г. Райчев в спомените на съвременниците си“. С., 1967, 208—216.

⁵ Петко Тихолов. Николай Лилиев. Срещи и разговори. С., 1962, с. 17.

⁶ Едва две години по-късно в сп. „Съвременник“, кн. 2 от 1908 г. е отпечатано стихотворението „Към природата“, за първи път подписано Лилиев.

плаче болезненото си състояние: „Всичко наоколо се движи и губи в шумолевицата на градския живот — пише той в писмото си от 18 юли 1906 г., — а ти скрит, кой знае де, глупаво стоиш и си готов до безкрай да повтаряш случайно съхранена от паметта стихка. . . Сериозните занимания остават мечта. Самоанализите на някаква безплодна душа не престават и всяка една минута ти се струва, че една по една се късат струните на безнадеждното сърце.“

Подобни са настроенията и в останалите писма (понякога по две в един и същи ден), които свидетелствуват за особената чувствителност на Лилиев и изкупителната му борба със себе си по пътя към духовното и творческото самоусъвършенстване.

В края на 1906 г., без да може да се яви на изпит, Лилиев се връща в България, последван наскоро и от Христо Герчев. Както е известно, през 1907 г. Лилиев постъпва на работа в с. Долна баня, където — по спомена на Петко Стайнов — „цял ден надвесен над тефтери и сметки“ продължава да чете и допълва любимите си „черни тетрадки“.

По същото време Христо Герчев се записва да следва славянска филология в Софийския университет, като работи едновременно и в редакцията на в. „Ден“. Журналистическата му работа го среща и с други „пишещи братя“ с по-големи и по-малки творчески заложби: Рачо Стоянов, Стоян Дринов, Христо Цанков-Дерижан, Страшимир Кринчев, Д. Бабев и др.⁷

През 1908 г. по настояване на Димитър Подвързачов Лилиев е назначен за преподавател в III софийска мъжка гимназия. Около тях отново се оформя едно другарско и литературно кръжение, в което влизат Димчо Дебелянов, Георги Райчев, К. Константинов, Коста Кнаур и др. Споделят се творчески планове, замислят се нови издания. . .

Съвсем скоро Лилиев отново ги напуска. Спечелил конкурс за висше търговско образование, през есента на 1909 г. той заминава за Париж и въпреки ненавистта си към счетоводните науки, упорито ги изучава: „ . . . По цели нощи четях и пишех в специални тетрадки, които трябваше да представя и от които зависеше успехът ми. . . — разказва Лилиев на Г. Константинов. — А когато излизях от изпита, навеждах на една страна главата си, после на другата и разтърсвах ухото, за да изпадна оттам тия ненужни знания“⁸.

Училището за висши търговски науки на бул. „Малерб“ поглъща почти цялото време на Лилиев. Отчужден и самотен, той отново е обхванат от трагичното съзнание за разминаването с истинските духовни идеали. От Париж — „убиец и баша“ на неговите „надежди тиховеини“ — Лилиев изпраща до Христо Герчев писмо, написано в ритмувана проза, което красноречиво говори за счетоводните му притеснения, но и за трайните му литературни интереси. Тригодишният престой в Париж с многостранните проявления на културния му живот оставя дълбоки следи в творческото развитие на Николай Лилиев. Там — по неговото твърдение — той е написал най-много. . .

Писмата на Николай Лилиев до Христо Герчев документират отделни моменти от житейската и творческата биография на Лилиев и в този смисъл имат определена литературно-историческа стойност. Те ни дават възможност да проникнем във вътрешния свят на твореца, разпъван от тревоги и противоречия, да почувстваме многостранната му култура, да усетим духовната атмосфера на времето, в което живее. Много от тези писма сами по себе си са литературни произведения, разкриващи онзи стремеж към чиста духовност и вътрешна хармония, грубо нарушаван от реалния живот, който е основен мотив и в поетическото творчество на Николай Лилиев, и в епистоларната практика от началото на нашия век. И тук е валидна оценката на Г. Константинов по повод кореспонденцията на поетите символисти: „От тия писма лъха пареша тревога, смут, усилие да се излезе от една безпътница. . . много повече, отколкото в стихотворенията им, където по повелята на поетическия канон на символизма избягваха темите и тревогите от обществената действителност“⁹.

⁷ Придобитата тогава журналистическа опитност Хр. Герчев използва след години като редактор и издател на в. „Шуменски вестник“ (1919—1934), в който сътрудничат видни наши писатели.

⁸ Г. Константинов, Николай Лилиев сред своите приятели. С., 1971, с. 69.

⁹ Георги Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, с. 5.

Писмата, включени в настоящата публикация, са подредени в хронологичен ред—авторът навсякъде е поставил дати по стар и нов стил. Документите, означени с III, IV и VI, са писма, останалите са написани на открити пощенски картички, някои — илюстрирани. Всички писма са написани с черно мастило. Публикуваме ги на съвременен правопис, без да правим никакви промени в езиковите особености и стила на автора.

Оригиналите се съхраняват в Националния музей на българската литература— фонд „Христо Герчев“, Инв. № а 815/80.

I.

Лозана,¹ 26/VI — 9. VII. 906 г.

Гришка, Гришка, бедная — в запад как допадна ти? Ей богу, тъкмо вчера си мислех, че не ще бъде зле, ако се отзовеш в тия европейски краища, хем да се освободиш за известно време поне, от солдатлъка, хем да поскиташ малко. Кой да подозира, че сме били почти съседи?

Ами, бих желал да зная, в Шумен ли остави Митя²? Санким от дълги времена не съм го разбирал как е. Той ме канеше да му отида на гости, а то изглежда, че тука ще прекарам лялото. Поздрав на Жечкова.

Ник.[олай]

II.

Първо и първо, мили Гришка, портрет няма и кой знае дали в едно близко бъдеще ще успея да се подложам на тази операция. Виж ти, ако разполагаш с подобни работи, можеш да ми пратиш — бих ти бил особено благодарен.

А второ, дорогой, — хептен ме погубва тази твоя лаконичност в писмата. Аз бих желал да зная, например, със студентски ли намерения си се отзовал в Германия или само за езика, сетне, до кога мислиш да дишаш въздуха на „културния“ запад и в края на краищата ще се има ли възможност да изпитвам невъобразимото блаженство, ако в един намръщен или слънчев (не важи) юлски ден, нашата среща стане тъй възможна, че аз трепетно да стоя и чакам на Лозанската гара пристигането на трена от Basel, който ще ми донесе тебе, да кажем.

От всичко това ти виждаш, какво диване съм аз и би ми простил навярно, ако без твое позволение се реша да те целуна.

Лозана, 30. VI./13. VII. 906 г.

Николай

И за „глупавата“ карта — благодаря

III.

Лозана, 5/18 юли 1906 г.

Гришка, голубчик, — ако сам не си успял да забъркаш всичките си сметки в живота — оставяй и чуждите хора да направят това! Ти малко внимание обръщай на тях! Те са готови да те

¹ При всички писма, изпратени от Лозана, адресът на подателя е един и същ:

Exp: N. Mikhailow
Villa Pervenche, Bellevaux
Dessus — Lausanne
Suisse

Адресът на получателя в писма I—VII е:

Allemagne
Jena
Herrn Chr. Guerschow
Jakobstr., 5 II.

² Митя, Димитър, Димитра — навсякъде става дума за Димитър Подвързачов.

лишат от най-свещеното, което носиш в себе, но никога, никога. . . не са в състояние даже, да вдъхнат живот в една умъртвена душа. Пък и техните нравствени проповеди — изцедени от всевъзможни школки учебници — могат ли да дадат тон на един чужд живот, щом те срещат силна съпротива от разумно мислещият носител на този живот?

А и тука не мисля, че весело се живее. . . Всичко наоколо се движи и губи в шумолевещата на градския живот, а ти скрит, кой знае де, глупаво стоиш и си готов до безкрай да повтаряш случайно съхранена от паметта стишка „Die Jahre kommen und gehen“³. . . Сериозните занимания остават мечта. Самоанализите на някаква безплодна душа не престават и всяка една минута ти се струва, че една по една се късат струните на безнадеждното сърце. . . Следват закръпките, утехите. . . и живота се начева с нов безживотен устрем — до още някой ден, когато пак самотно ще се озеърнеш около себе и лакомо затърсиш някоя близка душа, на която противно да се оплачеш. . . И вярвай, мили мой, че ако не бяха тия нещастни, макар и делнични зальгалки—живота почти на никой човек не би бил възможен. . .

Тука аз неволно се разхленцвам и съм готов да оплача злополучната съдба на твоя миличък брат, защото зная много добре, че не от някакво щастливо самочувствие се е решил той на този геройски опит. . .⁴ „Причините трябва да се намерят“, би казал велемъдрено психолога; „самоубийствата започват да стават едно обществено зло в съвременния непоносим строй“, би се откликнал авторитетно социолога; белетриста би се заловил за нов разказ, който ще му донесе повече слава след един по-художествен възпроизвод, но кой би спасил живия живот?

След всички тези глупави брътвежи, аз съм наклонен да прекъсна писането си, защото се страхувам да не би да съм станал отегчителен. Прощавай, ако е тъй! . .

На края, с твое позволение, бих се решил да ти задам следните дребни въпросчета — по що следваш ти; с какво се занимаваш сега; Димитър обажда ли ти се често и как се чувствава той?

С пълното съзнание, че са безполезни всякакви благопожелания, аз пак се спирам на тези излишности и ти заявявам, че особено ми би било приятно, ако бих видял за в бъдеще, поне тебе, да стъпяш по-самоуверено в живота — от безпочвениците няма никаква нужда, нали?

Ако не мислиш да ме оставиш без отговор—пиши ми по-надълго. Чувствал се бих особено радостен.

Целувам те
Николай

IV.

Лозана, 10/23 юли 1906 г.

Голубчик, — в безпросветния мрак на живота ние дълго скитахме самотни, като оставяме зад себе си минало изтъкано от сълзи и въздишки; по нашия земен път в безредица се търкалят рухнали блянове, съкрушени желания и умрели надежди. . . душата ни прилича на вероломна алея, която никога няма да почувствува свежестта на розовото утро, — по нея безпрепятствено се разхождат събираните недоволства на цял свят и трудно е да се определи, дали горчивото отчаяние дава тон на нашето „светочувствие“ или нашето „светочувствие“ — спечелено от Ницше, Бальмонта, Андреева, Чехова, Горки и др. — диктува неудовлетвореността ни от този живот? Неволно се изстъписа този въпрос в главата ми, макар че в същност не мисля така. Ще ми се да вярвам, че страстното желание да извикаме на живота — „твой бег наскучил мене, мене надоело жить! . .“⁵ е въкърмено в нашата клетнишка душа още от най-ранно детство и сега вече не ние, а някакви съдбовни сили определят — и желания, и чувства, и всичко. . . А и смъртта на безволевия човек не се удава тъй лесно. Ние можем само, като Сергей Петровича⁵, да повтаряме „если жизнь

³ Годините долитат, отминават. . . (нем.).

⁴ Става дума за брата на Хр. Герчев — Николай, който по това време направил опит да се самоубие.

⁵ Сергей Петрович — герой от романа на Чехов „Драма по време на лов“; типичен представител на руската дворянска интелигенция от 80-те години.

не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, — знай, что удастся смерть“, но никога да не предприемеш решителни мерки за действие и, може би, по-добре! Защото „Sterben — schlafen — schlafen! Vielleicht auch träumen!...“⁶ Да, ето голямата пречка — Тъй говори Хамлет в своя знаменит монолог.

Но да оставя това настрана! Както знаеш, Жечков е вече тука, успяхме да се видим с него и едва ли не му станах отгчителен с безчислените въпросчета, с които го обсипах за тебе. Натъжи ме малко обстоятелството, че след малко размисъл не си се решил да му дадеш за предаване едно от портретчетата стоящи на масата ти. Кой знае, може би не съм заслужил още това!

Аз пак дадох воля на езика си, pardon, перото си, но ти малко внимание обръщай! Тъй не скъпя аз ни книга, ни мастило, за човек, когото...

Жму ручку и целуя

Николай

P. S. Завърших писмото си, а ми се ще да изпълня поне и последната страничка, освен това да ти съобща, че ме преследва страхът да не би в тази твоя фраза „опротивя ми всичко“ да се вмистам и аз със своите чести, непотребни, може би, писма. Дано се лъжа! Сега поне ме сгрява мисълчицата, че след няколко дни ще получа, макар и отвореното ти писъмце, а тогава...

„Я боюсь рассказать“

Я боюсь рассказать, как тебя я люблю.

Я боюсь, что подслушавши повесть мою,
Легкий ветер в кустах вдруг веселый пьяном
Пролетит над землей ураганом...

Я боюсь рассказать, как тебя я люблю,
Я боюсь, что подслушавши повесть мою,
Звезды станут недвижно средь темного свода,
И висеть будет ночь без исхода...

Я боюсь рассказать как тебя я люблю.
Я боюсь, что подслушавши повесть мою,
Мое сердце безумья любви ужаснется
И от счастья и муки... порвется!...

• • •

Она, как полдень, хороша,
Она загадочней полночи.
У ней не плакавший очи
И не страдавшая душа.

И мне, чья жизнь-борьба и горе,
По ней томиться суждено...
Так вечно плачущее море
В безмолвный берег влюблено.

Н. Минский⁷

Навярно ти са известни тези 2 стихотвор. на Минский, но аз ти ги преписвам, защото не ми се искаше да оставя страницата празна. — Жду ответа!

Н.

⁶ „Умираш, заспиваш, заспиваш... Сънуваш може би! (нем.). Шекспир. Из монолога на Хамлет.

⁷ Николай Максимович Минский (1855—1937). Поет, един от представителите на ранния руски символизъм.

Миля Гришка,

Не се чуди, че нямам търпение да дочакам отговора ти! — Когато душевната система на човека е развита до септа степен — „злите духове“ напълно го владеят. Той не е господар на себе си и всяка една негова постъпка, на която извора е безизвешен, добива оправдание само, като плод на един... (Как болно е сам да си теглиш смелите, но правдиви заключения!...) Но, ... пускай!... „Будь, что будет все равно!“ — „Пусть будет завтра и мрак, и холод, сегодня сердце отдам лучу“, затуй и сред безпрекъснатия напиз от доволници, които може да се срещат на всяка крачка в живота, аз спирам поглед на тебе, мил безпочвенико, и най-горещо те целувам.

Лозана, 10/23 юли, 1906 г.

Николай

П. П. За по-голямо спокойство, нали мога да попитам, дали писмата ми не се четат и от трето лице? — Виж, голубчик, — обладавам тази чертица и твърде често си патя от своето болно, неудовлетворено и наранено, ако искаш самолюбие. — Човешка слабост! Ти ще пишеш, нали? Аз чакам напрегнато всеки ден, всеки час, всяка минута. ... Половината от живота ми се погълна безвъзвратно от туй очакване, което ме преследва. ...

VI.

Лозана,
14/27 юли 1906 г.

Ти вече разполагаш, мили Гришка, с моите две нещастни карти — плод на една душевна разкашканост, сред която могат да се родят хиляди непристойни постъпки и ни една свясна и навърно отгатваш какво е ставало с мене в този злополучен юлски ден. Физиономията на един достоен „нищанец“ се рисува пред тебе с цялата си красота и сила, и ти чувствуваш, че още една чертица, и сформирания в съзнанието портрет изгубва прежната си привлекателност. ...

А и днешния ден е ден на всичко друго, но не и на весели мисли. Дъжд, безнадеждно сиво небе, като живак натежала глава, уморена от безредици и опустошения душа и, като венец на всичко, гробовна самота. ... Както всякога в такива дни, аз съм готов да вися по цели часове на прозореца, да мисля за нещо далечно и неуловимо, да строя хиляди планове и, като картонени къщици сам да ги руша, да мечтая за едно най-скорошно бягство от тукашния красив, но пуст край и най-сетне, упит от еднозвучния напев на дъждовните капки, да зяпам безцелно из бездънния ефир и да завиждам на телеграфните стълбове, които се редят един след друг, като траурно облечените мъже и жени на някое погребално шествие и опасват целия свят, равнодушни и безстрашни сред шума и тишината. ... Те живеят приблизително като нас — вън от живота — и само в белоснежните зимни дни, когато по надвисналия небосвод заплаче, с гърдите на целия свят урагана, и с вихрен танец се понесат една след друга ледените преспи — еднички те — телеграфните жици — отгласят на неговия страхотен рев, меланхолно и печално. ...

Напразно правиш уговорки, че ми е омръзнало да чета писмата ти, а още по-напразно кърмиш в душата си страхът, като следствие на някаква „незаслужена чест“, толкоз повече, че аз не съм против самоизмамата, стига само в тази самоизмама да има нещо приятно, утешно. ... (Неволно ми иде на ума „Болес“⁸ със своите мними любовни писма. Ех, нека Луначарски⁹ хора

⁸ „Болес“. Разказ от Максим Горки, за първи път печатан през 1894 г. под заглавието „Писма“. Героинята, неграмотна блудница, моли да ѝ напишат любовни писма до въображаем годеник.

⁹ Анатолий Василевич Луначарски (1875—1933). Виден съветски критик, публицист и драматург.

ругателно Горки за тази негова творба! — Туй не ми пречи често да си припомням с известна наслада за туй сполучено и мило Максимово произведение.)

А съжалявам, че за сега нямам никакъв портрет при себе си. Мисля, че би могъл да изпратиш и изработения от фотографа портрет по същия начин. Тука му е мястото да изкажа задоволството си от портретчето. Прощавай, че съм можал по-рано тъй да се лъжа!

Кроя един малък план — не зная само дали би могъл да се осъществи. Именно да прескоча за идния семестър, ако изобщо бъда студент, в Германия. Ти нали за през зимата ще бъдеш в Йена? Може да дойда при тебе, стига само да ми се признаят прекараните тукашни 2 семестра и стига само 80 лв. зл. месечно да ми са достатъчни и в Йена.

Чакам отговора ти.

Целувам те

Николай

П. П. Смятам, че писмото ми ще те заvari в старата квартира, затова ти пиша на стар адрес.

Н.

VII.

Лозана,

18/31 юли 1906 г.¹⁰

Мил мой Гришка,

Не искам да разпитвам и узнавам дали е възможно моето студентство в Йена. След месец най-много замислявам и напускам Лозана. Може би туй да е необмислено от моя страна, но не е ли все едно? Пък и едва ли аслъ, ще мога повече да зяпам из запада. Всичко около мене е тъй неопределено и неясно, че и аз сам не зная, какво ще става даже утре. . . Влеча се като недобито куче и само повтарям случайно запазените от болнавата ми памет „стишки“. Когато човек загуби своята мисъл, той живее с чуждата. В себе си забелязвам същото, но това помага ли нещо?..

За сега ме рѣдва мисълта, че ще се видим може би. . . Това ще бъде тъй хубево, дявол да го вземе, че мене ме е страх да мисля върху него, за да не би моята мисъл да отнеме част от приливната му красота. Тука се живее тъй посно. . . С какво ли човек да подслажда живота си? . . . Ленив съм аз и ти не ми се смей, а размисли дали не ще попреча на твоите занимания със своето идване! „Мечта моя, зачем опять в души больно“. . . Прощавай! Целувам те, хубаво и умно дете.

Николай

VIII.

Лозана,

18/31. VII. 906 г.¹¹

Братец мой, обхващат ме старите мисли и съмнения и аз не смятам за излишно да ти се оплача. Не знам защо, но мене ми се струва, че нашето виждане не ще може тъй лесно стана, че може би още утре да се извърши нещо сериозно, което със светкавична бързина да ме откара

¹⁰ Написано на илюстрирана пощенска картичка с рисунка от Шарл Брьотон — „Изгубените илюзии“, 1904 г.

¹¹ Написано на илюстрирана картичка — „Краят на деня при облачно време в Сен-Жорж дьо Дидон“ от П. Мьорие, 1906 г. В писма VIII—X адресът на получателя е променен:

Deutschland

Jena

Monsieur Chr. Guertschow

Wörthstr., 1411.

далече от запада и тебе. Грозни предчувствия, мили мой, които намират прием в моята пълга с „унылаго испуга“ душа и в резултат само ме безпокоят и мъчат. . . Ако ти ставам противен, не скривай, а ми кажи откровенично! Нали ще направиш това? Чакам да пишеш.

Амер.[икански] милион.[ер]

Ами целувките — те се разбират

IX.

Душите на метежа, нямало е никакво „сериозно“, никакви „предчувствия“ — имало е само лутаници, имало е само незнание какво да се прави. . . И от тях — аз вярвам, че ще се освободя само когато почувствувам, че трена ме понася към тебе. Вярвай и се надявай? . . И ако мисълта за моето идване ти доставя някакво приятно чувство — живеи с нея! — А аз?
„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin“ Verstehst Du, Geliebter? So lebe ich. . .¹²
Ами ти? Нима ти нямаш „други приятели“? Глупав съм аз, Гришка, глупав! А на живите хора позволено ли е да целуват? При все това целувам те.

Николай

Пиши, а то — „я не могу не думать о тебе“, ни в ароматна нощ, ни в скърбен ден. — Понял?

(Написано встрани около картичката:)

„Ужасные, без пощады слова! Они не жимались (?), все яснее, глубже проникали в мое сознание, пронизывали меня“ — „Тик-так!“ „Всякому свое; тебе — так.“ — „Я зарыдал.“
„Так было, так будет!“ — „Так было, так будет!“
Лозана, 21. VII./3. VIII. 1906 г.

X.

Лозана, 31. VII./31. VIII. 1906 г.

В същото положение бях и аз, мили Гришка, когато се реших да ти драсна оная злополучна карта, която издаде цялото мое нетърпение. Сега съм сравнително поуспокоен и виждам доколко неоснователен е бил моя болен страх, който е готов всякога да ме плаши. Ех, и аз бих желал да се отзова по-скоро при тебе, но нали знаеш, че всичко туй не зависи от нашите желания... Тука, разбира се, нищо не ме свързва и аз бих могъл лесно да се освободя от швейцарската задушна атмосфера, ако да беше решен поне въпроса с моето по-нататъшно следване, а тъй живее се хептен както в мъгла, без да се сеща някаква охота към нещо. Пък и няма с кого да размениш дума. Сам, всякога сам. Понякогаш се решавам за разнообразие да прескоча в познатата и за тебе „maison Russe“; само за малко се изгубиш във веселото й брожение и после пак се свреш в черупката си, за да се мъчиш и изстискваш. Заприличал съм на тесто, което всеки може да machа и от което едва ли някой би получил нещо. Малодушен и слъзлив, аз отдавна съм изгубил своето „аз“ и сега никакъв Nietzsche¹³, нито пък Stirner¹⁴, може да ме спаси. Ти започна, а аз ще довърша — „Сердце мое, как тебе — пак больной, плачешь и бьется и стонет в бреду: где ты? Прийди, успокой!..“ и потом „милый мой, скорь ль ты будешь со мной?“ Прощай и пиши! Целува,

Ник.[олай]

¹² „На какво ли се дължи, че така съм тъжен?“ — Х. Хайне. Из „Лорелей“. — Разбираш ли, любими? Така живея аз! (нем.).

¹³ Фридрих Ницше (1844—1900). Немски философ идеалист, проповядващ индивидуализъм и волунтаризъм.

¹⁴ Макс Шtirner (1806—1856). Псевдоним на Каспар Шмит, немски философ идеалист, основател на анархистичния индивидуализъм.

Не обръщай внимание на моите безсъвързани и глупави писма!

Целувки

(Добавено отстрани:) От Димитра получавал ли си нещо?

XI.

Йена, 24. X./6. XI. 1906 г.¹⁵

„Wartet nur!“¹⁶ и аз пристигам. След някой и друг ден напушам Йена. За сега чакам само писмо от нашите, а пари получих. Ако до тогава не ти се чака — пиши да ти пратя, ако искаш даже „телеграфно“, моята сума. Съобщих на Вел. да побърза — не зная какво ще направи той.

Тука е „се тъй противно и глупаво“ (цитат из чуждо писмо). По цели дни се лутам с новите българци — ту за квартири, ту за покупки.

За сега толкоз
До нового свидания
Николай

Навярно ще ти се обадя, щом се реша да тръгна.

Същия

Утре, ако не се изпречи нещо, от 11—12 часа съм в VIII аудитория, на „Übung'ите“¹⁷.
За тебе до Вел. не се получавало сякаш още нищо.

Lebe wohl!¹⁸

XII.

Христо Герчев, Христо Герчев, пак накупих чаши разни и загризах, и загризах белий, белий хляб. Мойта мъка ти разбираш: чужд за всички аз се скитам, и глупея, и глупея, в тъмний, тъмний град. А пред мене, а над мене, отомобили, трамваи, и тетрадки, и тетрадки — цифри, цифри пак.

„В нашта мила татковина“ — новини какви ли има — сборка кой издаде още — боже, хич не знам!

Загова пиши ми нещо и кажи на Митя, Димча¹⁹, че подобна магартия „нема“ понеса. Ще да грабна къс хартия и ще кастря и ще кастря, за да знаят, че не трябва друг път да мъчат..

Много глупости ти писах.

Стига, стига!

Много здраве.
Н. . .

Париж,
срещу 27 ноем. 1909 г.²⁰

¹⁵ Това писмо Лилив пише от Йена до Лайпциг. Подател:
Abs: N. Mikhailow
Tornburgerstr., 16¹
Jena;

Получател: Do Herrn
Assen Georgiew

Leipzig
Sidonienstr., 35 11e

¹⁶ „Почакайте само!“ — (нем.). Стих от известно стихотворение на Гьоте.

¹⁷ „Упражненията“ (нем.).

¹⁸ Сбогом! — (нем.).

¹⁹ Димчо Дебелянов.

²⁰ Тази картичка е изпратена до София за студента по филология Христо Герчев, Bulgarie. Адресът на подателя е:

M. N. Mikhailov
Paris (17^e)
Rue Barye № 10.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 11, 1984

На уводно място е поместена речта на генералния секретар на КПСС К. У. Черненко „Да утвърждаваме правдата на живота, високите идеали на социализма“, произнесена на 25 септември 1984 г. на юбилейния пленум на Управлението на Съюза на съветските писатели, посветен на 50-годишнината на Първия всесъюзен конгрес на съветските писатели.

Със статията на Вера Фортунатова „Динамичността на метода на социалистическия реализъм“ редакцията на списанието продължава обсъждането на теоретически проблеми на социалистическия реализъм, започнало в началото на 1983 г.

Във връзка със статите на участващите в дискусиата Ю. Андреев („Для чего литература?“ — бр. 9 /1983) и на Л. Полякова („Споры о методе — спор о человеке“ — бр. 10 /1984) В. Фортунатова се противопоставя решително на известни техни гледища, оппортунизма някои твърдения и изказва свои съображения и размисли, като главно го и внимание е насочено, както това личи и от заглавието на статията ѝ, към динамичността на метода на социалистическия реализъм.

Авторката взема за пример изминатия път на зараждане, формиране и разцвет на една нова литература — литературата на Германската демократична република — и изтъква огромните преимущества, които притежава методът на социалистическия реализъм: тя отбелязва неговата универсалност, голямата му продуктивност както в отношението му към класическото наследство, така и към опита на съвременното изкуство, посочва необикновеното богатство от изобразителни и стилови възможности, отделя внимание на поддържаната в светското литературознание теза за социалистическия реализъм като „отворена система“, която според Фортунатова е намерила ярък израз в развитието на литературата на ГДР.

Литературата на младата социалистическа република — пише авторката — за кратък исторически период успя да усвои и преработи богатото хуманистично наследство на своята страна, изпитва върху себе си огромното идейно-естетическо въздействие на съветската култура и с интерес и внимание следи духовния

живот на много чужди страни. Литературата на ГДР днес владее голям и разнообразен арсенал от средства за художествено изображение.

Като се спира на литературни произведения на Х. Кант, Ю. Брезан, Б. Райман, Ф. Фюман, Д. Нол, У. Пленцдорф и др., Фортунатова отбелязва богатството на художествените похвати, използвани от писателите социалистически реалисти. Заличаването на жанровите граници, взаимното проникване и взаимното обуславяне на различни стилови похвати, насочването към индустриални форми, използването на асоциативността (но лишена от абсурдност, както е у модернистите) — всичко това свидетелствува за динамичните процеси в развитието на новата социалистическа литература. Отбелязани са и творби, които представляват своеобразен литературен колаж — като пример тук е посочен романът на У. Пленцдорф „Новите страдания на младия В.“, в който, насочвайки се към класическото наследство, авторът разрешава съвременни идейно-художествени задачи и в това няма никаква еkleктика.

Романите на Х. Кант — пише Фортунатова — представляват нов жанр, който синтезира на нова художествена основа немските национални литературни традиции от Гримелсхаузен до Клайст, от Флеминг до Хайне. Същевременно романите на Х. Кант са романи изповеди, които разкриват потока на съзнанието. Повествованието в тях е изградено върху някакъв причудлив ритъм, движи се с неочаквани скокове, композицията създава впечатление за разкъсаност, липсва последователност на събитията, но писателят изкусно скрива добре промислената си идея зад привидно свободна композиция, зад преднамерена фрагментарност.

Методът на социалистическия реализъм е дълбоко демократичен. За художника, възприел неговата естетика — пише Фортунатова, — не съществува такъв въпрос: може ли да използва един или друг похват на художествено изображение? Главно се състои в това — мисълта, заради която писателят се е заловил за перото, да стигне до сърцето и ума на читателя, да бъде осмислена и преживяна от него така, както я е замислил писателят.

Методът на социалистическия реализъм не само не отстъпва на търсенията на западните автори в областта на художественото

изображение, но в най-същественото ги изпреварва: в задълбоченото поставяне на проблема за отговорността, в разбирането си за историята, в отричането на сухия, рационалистичен маниер, когато често, както това изтъква съветският литературовед Д. Уриов, литературното моделиране подменя самата литература.

В последната част на статията си Фортунатова се спира на мита и притчата — методът на социалистическия реализъм предлага свой подход към митологията като система от устойчиви идеи и художествени форми. Това е принципът на историзма — писателят социалистически реалист не приспособява мита за свои цели, не го фалшифицира, не го прекроява, той го прави компонент на нова художествена система.

Фортунатова възразява на твърдението, че интелектуализацията на прозата води до утвърждаване на философското и рационалното начало за сметка на отслабване на емоционалното. Но като прави свои наблюдения върху художествения опит на литературата на ГДР, тя счита, че наред със засилването на обобщено-философското си звучене литературните творби на писатели от ГДР (тук са посочени Х. Кант, Ю. Брезан, Ф. Юман и др.) съдържат страстна авторска позиция, изразителна експресия, заложена и в общата концепция на произведението, и в неговите детайли. В интелектуалната проза емоционалното не е прогнозирано, то сгрява със своята топлина мисълта на художника и това не е едностранич, а двустранен процес.

В рубриката „Дискуссионна трибуна“ привлича вниманието статията на Бенедикт Сарнов „Плодовете на изнурението“ (с подзаглавие „Литературната пародия вчера и днес“). Повод за написването ѝ е излязлата през 1983 г. книга на Александър Иванов „Плодовете на вдъхновението. Литературни пародии“.

Б. Сарнов започва с преглед на направеното в тази област в руската и съветската литература и посочва, че докато в миналото в книгите, посветени на литературни пародии, броят на пародирания автори се движи между девет и двадесет и осем (между споменатите автори на литературни пародии са Арг, Ал. Флит, А. Раскин и М. Слободски, А. Архангелски, С. Василев, Ян Сашин, Ю. Левитански), в книгата на Ал. Иванов броят на пародирания поети достига внушителната цифра сто и петдесет.

Б. Сарнов привежда определенията на Л. Гросман за литературната пародия: „Пародията на едно литературно произведение е почти винаги оценка за него. Като разкрива или хипертрофира някои комични, странни или своеобразни черти на оригинала, чрез това пародията характеризира даден текст, отразява го в своето „криво огледало“ под определен зрителен ъгъл, съди го и го преценява.

Независимо от сатирическия си характер пародията нерядко разкрива общия стил и

характер на дадено произведение много поизразително, отколкото една обстоятелствена критическа статия...

Ето защо независимо от своеобразието на този жанр имаме всички основания да го причислим към литературната критика: пародията без съмнение е *творческа оценка на словесното изкуство*.“ (Цитатът е от статията на Л. Гросман „Пародия как жанр литературной критики“ — в кн. „Русская литературная пародия“, М.—Л., 1930.)

Следователно — потвърждава Б. Сарнов — пародията е форма на литературна критика и добавя, че тя е нейна извънредно действителна и удивителна форма. Разбира се, авторът подчертава, че когато се говори за съперничество между пародията и критиката, има се предвид само насоката на мисълта, а не стилът на изказването: едва ли някому ще хрумне да търси в литературната пародия за който и да било поет спокойна, обективна оценка на неговото творчество. Пародията има други задачи — пак като се позовава на Л. Гросман, Б. Сарнов напомня, че чрез своеобразен похват и бегла откъслечна скица тя дава „силует“, изразителен контур на неговия литературен маниер, макар и под знака на иронията. В съкратена и кондензирана форма в пародията се дава характеристика на писателския стил, негово хумористично изображение, като ироничният разрез на целия текст е особено склонен да покаже дефектите на произведението и изпълнява ролята на отрицателен, памфлетен разбор.

Авторът се спира на различията между критическата статия и литературната пародия. Критическата статия също може да има памфлетен характер, но тя не може да се ограничи само с това, тя трябва да съдържа и аргументация. А що се отнася до пародиста, той не е длъжен да се затруднява с доказателства — така поне изглежда на пръв поглед. Но всъщност не е така. Б. Сарнов счита, че пародистът използва доказателства от художествено естество. И най-неопровержимото негово доказателство е разпознаването — шом читателят познае веднага в дадена пародия автора, към който са отпратени стрелите ѝ, това означава, че пародистът е сполучил. Следователно — пише Сарнов — необходимо условие за изкуството на пародиста е способността му да имитира, умението му да възпроизведе особеностите на художественото мислене на поета, да хипертрофира, да засили, да заостри тези черти от неговия художествен маниер, които според пародиста заслужават осмиване.

Но книгата на Ал. Иванов — пише Б. Сарнов — е обърнала наопаки всичките му гледища и размисли относно литературната пародия, не е оставила от тях камък върху камък. Ал. Иванов е тръгнал по принципно друг път, открива съвсем нов художествен метод. Забележителното изобретение на Ал. Иванов се заключава в това, че откъсвайки произволно от живото тяло на стихотворе-

нието два-три реда и изхождайки от тях, той разгръща съвсем самостоятелен хумористичен сюжет, който няма нищо общо не само с творчеството на пародирания автор, но и с тези отделно взети няколко реда.

От своя страна (цитира Б. Сарнов) Ал. Иванов заявява, че пародистът днес е *припуден* да плава в океан от стихотворчество и главната си задача като пародист той вижда в *санитарната* си мисия. Той и неговите последователи се стремят да изчистят атмосферата на литературния живот от сивотата и посредствеността. Но бедата е там — пише Сарнов, — че в стремежа си да изчистят атмосферата на литературния живот, съвременните пародисти *сами* я заразяват с микробите на пошлостта, безцеремонността, лошият тон.

Известно е, се изтъква в статията, че най-лесно се пародира поет, чийто маниер се отличава с ярка характерност, дори екстравагантност. Неслучайно пародистите изпитват особена склонност към такива стихотворци като И. Северянин, Вертински, Ахматулина. Но и досега не се е удало на някой пародист да съчини смешна пародия върху стих от Пушкин — защото Пушкин е еталон на норма: норма на чувство, норма на естественост, норма на поетичен език. А как да се пародира нормата? Но ако се възползуваме от метода на Ал. Иванов — пише Сарнов, — не е трудно да се напише пародия и за Пушкин. Странно е, че парадоксът се крие тъкмо там — изтъква Сарнов, — че най-уязвимата черта на пародиите на Ал. Иванов се оказва едва ли не главна черта на неговия успех — тя именно е подсигурила на неговите съчинения небивала популярност.

В статията си Сарнов се спира на литературната пародия като жанр. Според него тя е елитарен жанр. По своя характер пародиите е отправена ако не към много изкусения читател, то най-малко към четящия човек. Художествената наслада, която изпитва читателят от една удачна, талантлива литературна пародия, задължително включва радостта от разпознаването на пародирания автор. Ето защо всеки пародист предпочита да се срещне с читател, запознат с обекта на пародията.

Б. Сарнов посочва, че на времето е бил правен опит да се даде известна класификация, схема, според която пародиите биват:

1. Пародия на литературното направление;
 2. Пародия на творчеството на поета като цяло;
 3. Пародия на отделно стихотворение.
- Според Ал. Иванов обаче — както изтъква Сарнов — пародия заслужава всеки, удостоен с публикация. При такова виждане на нещата дейността на пародиста се разширява неимоверно.

Но Б. Сарнов е дълбоко убеден, че работата на истинския пародист изключва всеядността, а, напротив — предполага строга избирателност. Хуморът изисква вдъхновение, и то по-голямо от какъвто и да било

друг литературен род. Задачата да разсмишаваш по заповед, по поръчка изморява мозъка, както излишъкът от захар в кръвта изтощава организма.

Мария Блажева

Ф Р Г

„MERKUR“, Мюнхен, 1984, кн. 2

Рецензираната книжка на сп. „Меркур“ предлага студията на проф. В. Г. Зебалд от университета в Норич, озаглавена „Литературна порнография? За романа „Зимно пътуване“ от Герхард Рот“.

Студията предизвиква интерес поради това, че Герхард Рот е един от най-изявените австрийски писатели от съвременното средно творческо поколение, а неговата творба е симптоматична за тенденциите на развитие в днешната австрийска белетристика. Романът „Зимно пътуване“ на Герхард Рот (р. 1942) бе публикуван през 1979 г. и предизвика силен интерес сред читателите и критиката. Тогава тридесет и седем годишният писател, един от видните представители на творческото обединение „Грацки автори“, получи твърде висока оценка за това си произведение. Сега в своето изследване проф. Зебалд прави опит да осмисли критично онези пасаж в романа, които обрисуват интимния живот на героя.

Учителят Нагл обича да седи сам в празната класна стая, когато навън притъмнява, обича „зелената изтрита дъска, изострените тебешери, гъбата и вкоравения изсъхнал парцал“. Наближава Нова година, през прозореца се вижда как по замръзналите езера децата карат кънки. Нагл обича децата заради тяхната невинност и непредубеденост — нещата, които му липсват, тъй като той изпитва постоянен страх от нещо неясно. Героят често се предава на мисълта да изчезне някъде или „да се хвърли във вулкана Везувий“. Сроктъ на неговия живот почти е изтекъл, тиктакането на старинния часовник в стаята му напомня за отминаващите часове, а „последният донася смъртта“, както твърди една католическа мъдрост. Учителят Нагл си мисли, че може би е най-разумно „да се остави на живота, както човек се оставя на смъртта, макар близостта до живота да означава близост до ужасите на живота“. В това изречение — смята авторът на студията — вече прозира — основната тема на романа. Героят изживява особен преход от нещо, което е било, към нещо, което още не е настъпило.

Бягството от теснотата на родната страна, свързано с преминаване на границите в психологически смисъл, е централна тема в съвременната австрийска литература, отбелязва авторът. От решението да изпрати героя си в чужбина произтичат за писателя някои от

раничения. Съзнателният отказ от социалното обкръжение трябва да бъде компенсиран от повишена прецизност в наблюденията и от изнамирането на езикови средства, подходящи за изразяването на тази прецизност. В новелата си „Страхът на вратаря от дузпата“ Петер Хандке е направил първи стъпки в това отношение; а и публикуването през последните години негови произведения демонстрират последователен стремеж към дематериализиране на повествователните обекти — продължава авторът на студията. Подобни инвенции съдържат и предишните романи на Герхард Рот „Ново утро“ и „Тихият океан“.

Авторът смята, че именно изнамирането на подходящи изразни средства за предаване на тънки отсенки в наблюденията и визуалните възприятия на героя не се е удало на Герхард Рот в романа му „Зимно пътуване“. Това важи в особена степен за ония пасаж, които са написани по образеца на порнографската литература и имат за цел да въведат читателя в интимния живот на героя. Според автора порнографските четива имат предназначението да заинтригуват читателя, като го поставят в положението на воайор — на скрит наблюдател на чужди сексуални отношения. При това се разчита, че читателят ще изпита удоволствие поради психическа идентификация. Този книжка си служи с една уловка, която е присъща за литературата изобщо: изповедта на писателя и съучастие на читателя спадат към неизменните основни структури на белетристиката, посочва авторът на студията. От друга страна обаче, подобни разкази могат да надхвърлят конвенциите на този съмнителен жанр само когато съумеят да се установят като самостоятелен модел между фантазията на писателя и тази на читателя. Френският „нов роман“ показва, че криминалният разказ, освободен от иначе определящите го измерения на тривиалното напрежение, може да се използва като основа за конструкцията и развитието на литературни функции. Подобно нещо се е опитал направи и Герхард Рот в романа си „Ново утро“, отбелязва авторът. Но творбата му „Зимно пътуване“ поставя под съмнение, дали с порнографски разказ може да се постигне аналогичен резултат, дали порнографията изобщо е съвместима с внушенията на художествената проза.

Сцените в романа, които представят учителя Нагл като сексуален партньор на момичето Ана, добиват известна комичност поради липсата на емоционално напрежение и представянето на еротичната връзка като механичен акт. Опитите на Рот да свърже порнографски пасаж с определени мотиви на героя си остават неубедителни — продължава авторът, — защото след тях трудно се постига отново равнището на художествената литература. Причината е в обстоятелството, че порнографията — подобно на комедийния филм — показва героите на повествованието само външно, откъм тяхното поведение,

а това изключва или прави неуместен всякакъв диалог или вътрешен монолог.

Друг проблематичен аспект в порнографските разкази е образът на жената. В книгата си „Начини на гледане“ (1978) Джон Бърджър посочва, че в изобразителното изкуство голото женско тяло предполага винаги мъжки наблюдател — или в границите на картината (както при мотивите „Присъдата на Парис“ или „Сузана в банята“), или извън нея (както при „Урбинската Венера“ от Тициано или „Олимпия“ от Мане). Дори в картини, където мъжки фигури като Бахкус играят активна еротична роля, погледът на централния женски „обект“ е насочен извън картината към предполагаем мъжки наблюдател. По същия начин конвенцията на порнографската книжка изисква мъжки читател, който да приеме предвидената в конструкцията воайорска гледна точка. Порнографските пасаж в романа „Зимно пътуване“ се подчиняват изцяло на тази схема — смята авторът. В тях жената е представена като лишен от душевност сексуален обект, предоставен изцяло на мъжките желания. По този начин този образ „обслужва“ една изключително мъжка читателска публика и поради това е лишен от художественост. Авторът посочва, че възникването на романа в Англия и Франция е тясно свързано с психическата еманципация на женската читателска публика. Белетристичното развитие е неотделимо от развитието на понятието „женска чувствителност“ — от Ричардсън през английските писатели от XIX в. до „Мадам Бовари“ от Флобер, „Ана Каренина“ от Толстой, „Ефи Брист“ от Фонтане — този продължителен литературен процес обрисова с голяма точност еротичните бури, в които отдадените на чувствата си жени попадат и дори загиват. При това се наблюдава особен повествователен метод — този на символната репрезентация, на импликацията, на скриването на самия сексуален акт в каденците и орнаментите на прозата. Този метод има за цел да предостави на четящата жена същата свобода на фантазията, както и на четящия мъж. Така именно естетическият такт подпомага трансцендирането на разрушителната диалектика между ерос и цивилизация — заключава авторът.

За разлика от тези творби, разчитащи на определена способност за сублимация у читателя, след натурализма на Зола, след Луотърн и Джойс и особено в литературата на последните десетилетия се забелязва особен еротичен веризъм в романа, който се интересува по-малко от душевните преживявания, а повече от процесите на половото общуване. Това насрещно течение, което в нарастваща степен би могло да прави заемки от отхвърлената в официалната буржоазна система порнография, схваща себе си като особена революционна изява и бива нерядко интерпретирано като белег на авангардизъм — смята авторът. Това положение, при което романи

се пишат „само за мъже“, се компенсира от особен тип „женска литература“, където се отдава преобладаващо значение на „истинските“ чувства, дълбоките страсти и сантименталните изживявания. Това според автора е „порнографията“ на жените, които остават неудовлетворени от клиничните описания на полови актове в книжнината на „мъжката“ порнография.

При всички случаи — и тук романът на Герхард Рот „Зимно пътуване“ не прави изключение — порнографските екскурси в една задълбочена и претендираща за художествено литературна творба остават най-малко във формално отношение: консервативни и недоразвити; понеже техният медиум — професионалният език на порнографията — не може да изведе извън описанието на физиологични процеси. За да се компенсира тази бедност, порнографските разкази с по-високи претенции винаги си служат с безкрайно усложнена „хореография“, с виртуозна „оркестрация“ на цял арсенал от положения и особено „вещи на интимността“ като маси, столове, бидета, вани, чадъри, вдовишки воали, цигари, бутилки и пр., а подобни не липсват в романа на Герхард Рот. Към това по правило се прибавя изумителната и бездушна полово потенциалност на героя. Системата на порнографията, подобно на трудовия процес, не познава разликата между мъжа и жената. Жената реагира и функционира без уговорки точно така, както си го представя мъжът, превръща се в съставна част от неговото възбуждане под формата на редуциран до механични действия и лишен от слово модел. Героят на Рот смята, че Ана изпитва същото като него, че неговата наслада е и нейна наслада. Така спътничката на учителя Нагл по пътя му към „вечния студ“ е снабдена само с крайно необходимия минимум от индивидуални черти.

Авторът обаче смята, че опитът на Герхард Рот да изобрази безмълвната връзка между двама души, антагонизма между привличане и отчужденост чрез жалката картина на „чистата“ сексуалност, в основата си е легитимна. Несъмнени тук се оказват принципната безнадеждност на порнографския светоглед и по същество безхитроственият повествователен модус на романа „Зимно пътуване“. Защото — продължава авторът — порнографията изразява някаква форма на съзнанието, а тъкмо Герхард Рот — повече за добро, отколкото за зло — е лишен от необходимите личностни предпоставки за иманентно трансцендиране на този жанр. У него не може да се открие онази специфична форма на монomanия, която позволява да се постигне „безвъздушното пространство“ на една тотална obsesia. В книгата си „Изкуство и анти-изкуство“ (1963) Съзън Зонтаг пише: „Порнографията — подобно на научната фантастика — е клон на литературата, разчитащ на дезориентацията и психическата обърканост на читателя.“ Ето защо — заключава авторът

на студията — дозираните порнографични пасажии са неподходящи за използване като художествено средство наред с други похвати. Порнографията може да съществува само като абсолютна система, при която тя намира своя език в особено патетично слово, в особена дикция, противопоставяща се на непротиворечливостта на действителния живот. Проф. Зебалд цитира една мисъл на Михаил Бахтин, а именно, че патетичното слово винаги е „словото на проповедника без амвон, словото на строгия съдия без съдебна и наказателна власт, на пророка без мисия, на политика без политическо влияние, на вярващия без църква“. Поради това порнографията дължи своя специфичен патос на една насочена срещу собственото безсилие агресивност, в която тя открива своята тайна, но тази тайна не е сексуалността, а смъртта — заключава авторът. „Всяко истински цинично стремление е насочено към удовлетворяването в смъртта, което следва удовлетворяването на ероса и го надвишава“ — пише Съзън Зонтаг. „Ако порнографската фантазия е последователна, то смъртта е единствено възможният край на нейната одисея.“

Структурната слабост на романа „Зимно пътуване“ от Герхард Рот се състои в това, че художествената рамка на повествованието парализира систематизирането на порнографската фантазия. Поради това важната тема за смъртта в творбата остава неоригинално свързана с темата за сексуалността и се извежда на друго равнище. А това прави романа разнороден и немонолитен.

Венцеслав Константинов

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1983, кн. 3

Централно място в разглежданата книжка заема статията на проф. Ърнест М. Улф от Държавния университет в Сан Диего, Калифорния, озаглавена „Разделяне и смесване: език и общество в романа на Томас Ман „Буденброкови“.

Авторът посочва, че в романа си „Буденброкови“ Томас Ман използва три различни форми на немския език — книжовна, нисконемски „платдойч“ и любекски диалект (смесица от книжовен немски и платдойч). Освен това на едно място той споменава и една особена форма на любекския търговски разговорен език. Тук се добавя и един чужд език, френският. Тъй като „Буденброкови“ е социален роман, всички езикови елементи притежават и някаква социологична функция — те посочват мястото на отделните герои или групи в обществената структура. Трите посочени основни форми на немския език съответствуват като съсловни езици на главните слоеве на любекс-

кого класово общество. Едробуржоазната висша прослойка говори книжовен немски, дребнобуржоазното средно съсловие говори любекски диалект, а низшият народен слой — платдойч. Но принципното отношение на тези езикови форми към трите класови прослойки се релативира от многобройните езикови смесвания в романа. Членове на висшата прослойка, както и такива на средното съсловие наред с основния си съсловен език често говорят платдойч. А старият мосьо Йохан Буденброк говори френски, който представлява своеобразна смесица с платдойч.

В статията си авторът си поставя за цел да изясни проблема за връзката между езиковите форми и социалната структура в романа на Томас Ман.

На първо място проф. Улф разглежда мястото на книжовния немски език в произведението. Той е всекидневното изразно средство на висшата буржоазна прослойка в Любек. Нейните членове произлизат от кръга на възможните патрициански търговци, към които се числят и самите Буденброкови, техните роднини и семейни приятели. Доброто образование, което могат да получат благодарение на материалното си състояние, е причина за това, че официалният книжовен език е за тях нещо самопонятно. Главните представители на семейство Буденброкови говорят и пишат на твърде изискан литературен немски език, коректен в граматично и фонетично отношение. Правилността и чистотата на техния език ги характеризират в очите на околните като членове на образованата елитна група и като достойни представители на тяхната обществена класа — подчертава авторът. Стилът им е изискан, възвишен, понякога дори надут. Примери за този езиков стил се откриват почти на всяка страница от романа. Така говорят още в първата глава младата консулша Бетси Буденброк и мъжът ѝ — младият Йохан Буденброк. Езиковата чистота и изисканост се повишават в случаите, когато говорещият съзнателно подбира думите си с особена грижливост, за да направи благоприятно впечатление на своите слушатели. Такъв е например случаят, когато господин Грюнлих, домогвайки се до ръката на Тони Буденброк, за първи път се озовава в семейния кръг на своята бъдеща съпруга. Неговият начин на изразяване е тъй изкуствен и засукан, че дори в този езиково твърде претенциозен кръг въздействува смешно. Отделни негови фрази бързо се подхватят от по-младите членове на фамилията — особено от Тони и Кристиан — и биват използвани, за да се охарактеризира и окарикутира този надут господин. А главна причина за превзетостта на Грюнлих е стремежът му да изглежда особено вежлив и коректен — посочва авторът. В тези свои усилия господин Грюнлих прескача мярката и става свръхвежлив и свръхкоректен. Това негово свойство става още по-ясно в сцената, когато той посещава лоцмана Дидерих Шварцкопф, за да заяви намеренията си относно Тони Буденброк,

тъй като се чувства застрашен в това си начинание от младия Мортен Шварцкопф. В разговора си със стария лоцман Грюнлих разкрива безелите на един особен езиков стил — той си служи с типичните изразни средства на „търговския немски език“ — посочва авторът на статията.

Един книжовен език рядко съществува в чист вид, непомътнен от примеси, продължава проф. Улф. Почти винаги той е обогатен от локални влияния и особености. Твърде далечните отклонения от установената норма обаче се възприемат като недопустими от ръководните инстанции в рамките на една елитна група. Груби езикови „прегрешения“ и социално се схващат като „лоши маниери“. Те безлязват говорещия като „несалонен тип“. Ето защо книжовният немски език, употребяван приемливо правилно като произношение, граматика и словно богатство, се превръща в „пропуск“ за „доброто общество“. Затова и членовете на любекската елитна прослойка се стремят да говорят на безупречен немски език и съзнателно бдят за запазването на чистотата и правилността на своята реч.

Езиковите критерии са твърде важни за отношението на хората от висшия социален слой към представители на други обществени групи. Това личи особено ясно от един случай, където се проявява не толкова некоректността в произношението, а неточността в граматическата употреба. Един от най-разпространените белези, служещи в Германия за различаване на образованите от необразованите, т. е. на висшата прослойка от нисшата, е способността да се прави разлика между дателен и винителен падеж, особено при употребата на личните местоимения. Тази граматическа тънкость играе важна роля в размишленията на Тони Буденброк, когато преценява личните качества и недостатъци на Алоис Перманедер, преди да встъпи с него в своя втори брак. Оказва се, че господин Перманедер не е твърде прецизен в граматическата употреба на „ми“ и „ме“ и това създава особени душевни проблеми у Тони и другите членове на семейство Буденброкови — отбелязва авторът.

По-нататък проф. Улф разглежда в статията си употребата на нисконемски или т. нар. „платдойч“ в романа на Томас Ман. Този платдойч представлява противоположността на книжовния немски в рамките на любекската езикова общност. Той също има функция на социален критерий и е определен съсловен език. Който във всекидневното си общуване употребява изключително платдойч и въобще не владее книжовния немски език, несъмнено спада към нисшата прослойка, към обикновените „народ“. На две места в „Буденброкови“ писателят посочва професионалната и съсловната принадлежност на онези, от които е съставена социалната прослойка на говорещите платдойч. Това са млади пристанищници и складови работници, слуги, прогимназисти, моряци от търговски кораби. Но този платдойч — продължава авторът — не се ограничава

само до нисшата социална прослойка. Като нисконемски диалект той се използва и от членове на средното съсловие, и от такива на висшите кръгове, но само като допълнителна езикова форма. Поради това платдойч може да се срещне на всички стъпала на социалната постройка. Това означава, че самата употреба на платдойч още не е критерий за отправянето на говорещия към определена обществена класа. Пръв всички случаи първо трябва да се установи дали платдойч е първостепенен или само второстепенен изразен медиум. Първостепенен съсловен или класов език платдойч е само там, където представлява единствената езикова форма, употребявана от говорещия—заклучава авторът.

Въпреки че платдойч може да се срещне при всички слоеве на населението, съществуват характерни разлики в степента на овладяност на този диалект от двете обществени групи, за които платдойч е второстепенен изразен медиум — т. е. при дребнобуржоазното средно съсловие и при едробуржоазната висша прослойка. Мястото на платдойч при дребната буржоазия се усложнява от факта, че тази социална група не е единна, а се подразделя на множество подгрупи. Но сред тях се открояват две основни групи, а именно — долната и горната дребна буржоазия, или нисшето и висшето средно съсловие. В езиково отношение различителният белег между тези две прослойки е видът книжовен немски, който те говорят, и пропорционалното участие на платдойч, който се съдържа в книжовния немски—отбелязва авторът.

Употребата на платдойч наред с книжовния немски език от представители на средното съсловие се обяснява с това, че тази социална прослойка е все още достатъчно близка на говорещия изключително платдойч обикновен народ. Забележителна обаче не тъй самопонятна е употребата на платдойч от висшата прослойка, която стои твърде далеч от главните социални носители на този диалект—посочва проф. Улф. Много от представители на любекския патрициат в „Буденброкови“ говорят и разбират платдойч наред със своя първоначален съсловен език—книжовния немски. Но те не употребяват диалект толкова често и самопонятно като предста-

вители на дребната буржоазия. В сравнение с тях патрициите на града си служат с платдойч само при случай и при особени обстоятелства. Обобщаващо може да се каже, че те употребяват платдойч най-често при общуването си с такива представители на нисшите класи, за които знаят или предполагат, че говорят изключително диалект. Особено тук е, че семейство Буденброкови и техните близки си служат с платдойч и в общуването помежду си, в разговори със своите най-близки другари по съсловие. Наистина при това те употребяват диалекта в съвсем ограничена степен. За тях той вече не представлява комуникативен език, който замества или изтласква задълго книжовния немски. Те просто впитват отделни думи, изрази или изречения на платдойч в провежданите на книжовен немски разговори. Чрез тази тенденция възниква особена смесица от книжовен език и платдойч, която е характерна за езика на редица представители на висшето съсловие в романа „Буденброкови“. В този смесен език платдойч притежава особена функция. Той създава уютност, звучи закачливо и дръзко. Затова често е предпочитан при такива случаи, когато настроението е повишено. Освен това платдойч се говори повече от възрастните представители на висшето общество, докато при по-младите той почти не е застъпен—посочва авторът.

Накрая проф. Улф се спира на употребата на любекския диалект в романа „Буденброкови“. Това е третият вариант на немския език, употребяван в творбата на Томас Ман. Самият писател го нарича „любекски диалект“. С тази езикова форма си служат най-често бързозабогатели търговци, които се стремят да говорят книжовен немски език, но още не могат да се освободят от диалектни изрази и думи, а не владеят изрядно и граматиката на литературния език. С това те издават своя по-нисш социален произход.

Така езикът в романа „Буденброкови“ играе функцията на социален определител, той е важна съставна част в характеристиката на героите—заклучава авторът на статията.

Венцеслав Константинов

„ТЕЛЕСКОП, ПЪТ И ДВЕ СИАМСКИ
КОТКИ“ от ВЕРА ГАНЧЕВА, С., изд.
„Народна младеж“ 1984, 375 с.

„Странностите“ на тази книга започват още от заглавието, което подвежда неосведоменения читател, подготвяйки го за екзотични и тайнствени пътешествия. Всъщност „подвежда“ едва ли е точната дума, защото заедно с авторката ни предстои да изминем стотици хиляди километри — да летим над Скалистите планини, да видим от прозорчето на автомобилна невероятния „дом на покойника“ край Грийнвил, да проникнем в „гърбуха“ на Харлем, да ни огрее гигантското слънце, нарисувано върху една от стените на Стокхолмското метро, да посрещнем заедно с шведските момичета 13 декември — празника на светлината, да се насладим на изпълнените до прозрачност от фиордите контури на Исландия. Очакват ни и невероятни срещи — в барчето на мотела „Сребърната шпора“ в Додж Сити, Канзас, ще поговорим със супермена, шофьора на камион Джим Кенън, ще поспорим за „душеения стриптиз“ с гостите в дома на д-р Каролина Портър, преподавателка по литература в университета в Бъркли, ще чуем интересни съждения на Пазолини и Тати, на Куросава и Валраф, на Лундквист и Вонегът, на „майка“ на Пипи, Карлсон, Емил — Астрид Линдгрен, няма да пропуснем и наистина тайнствените „близки срещи от третия тип“. . . Не са ли прекалено далечни тези разстояния, не са ли обезнадеждаващо разнородни събеседниците ни, не е ли „магическа“ за обикновеното човешко съзнание тази тъй пестра реалност?

В краткия си предговор Вера Ганчева обаче ни обещава „разстояния, преодолявани чрез познание“, „опит, скорост, комуникация, неотклонност“, „осезаемо конкретна реалност“ и голямата стойност на книгата е именно в изпълнението на тези (не по силите на всеки пътешественик) обещания. Символ на първото от тях е телескопът, на второто — пътят, намерен или пропавен, а на третото — сиамските котки, които излъчват „изящество и устойчивост, динамизъм и интуиция“ (тъй че няма да бъде необходимо, както се заканваше с „габровско“ чувство за хумор един критик, да ги подърпваме за опашките).

Трудно е да се разчленят и изследват сами за себе си трите елемента от заглавието, за-

щото в книгата те са диалектически преплетени, взаимозависими и подчинени на търсения от авторката синтез. И всяко тяхно изваждане от контекста води до спекулация с идейната и художествената монолитност на текста. Ние си позволихме да споменем някои от притегателните точки по пътя, някои от срещите, но веднага бързае да предупредим, че подобна „операция“ накръпява авторското послание, защото Вера Ганчева е писала не за да ни подрази с благосклонността на Хермес (покровителя на пътешествениците) към нея, а за да ни приобщи към точно доловения духовен ритъм на нашето време, да открие ценностния фокус (или изместванията от него), „в който би трябвало да се пресичат интересите на обществото с тези на отделните му членове“ (с. 260).

Изходните позиции при изследването си авторката формулира така: „Кой кому какво казва и как, с каква цел и ефект?“ — отговорът на този въпрос би послужил за дефиниция, красноречива и твърде точна, на цяла цивилизация, схващана не толкова като даден социално-исторически етап, колкото като тип общество и тип култура, характеризиращи се посредством своите отношения и взаимодействия. Така хармонизацията на ценностите се откроява като основен елемент в аксиологичната структура на социалистическата цивилизация и евентуалната представа, че масмедияте изпълняват подобна роля навсякъде по света без оглед на общественно-политическите и идеологическите „своеобразия“, е илюзорна не само оптичките: културното равенство не е възможно там, където няма социално, и ф а н т о м и з и р а н е т о (разр. В. Г.) на реалността не е тъждествено с одухотворяването на битието. . . “ (с. 259). Отношенията и взаимодействията, характеризиращи далена култура (или дори обществена формация), обикновено остават незабележими за разсеяния пътешественик, който се наслаждава на очакваните провещения на врата му „Кодак“ пейзажи. Вера Ганчева търгва към света с по-други намерения и с качествено различна подготовка. В повтарящите се натрапчиво симптоми на „благополучието“ неочаквано ще прозвучи фалшива струна, във взаимозаклучващите се комуникационни системи ще се намери свързващата нишка, зад сетивната реалност на внушителния образ ще се разкрие неговата

предистория. Онова, което четем в „Теле-скоп, път и две сиаемски котки“, е краен резултат от един дълъг процес на себепознание, на приближаване към значителното, на филтрация и симбиоза. Началото навярно е в натрупването на почти невероятни за нашето време (във всеки случай невероятни за тесните специалисти) познания върху световното литературно-историческо развитие, върху народопсихологията, върху общото и особено в културната еволюция. Такива познания се придобиват не само със способности на полиглот, но — и преди всичко — с установяването на мирогледен стабилитет, който осмисля отправната точка за всички опити, наблюдения, сравнения. Теоретическа база за Вера Ганчева е марксистическата философия и това предопределя активната ѝ позиция към духовните проблеми, които спират вниманието ѝ. При това авторката никога не остава до описанието на частното, тя винаги се стреми да включи отделния факт в определящата го система и да изведе „митологемния“ му смисъл от взаимодействието между формиращите го и възпрепятстващите (или съдействащите) за развитието му условия. Такъв подход към явленията на съвременността изисква свръхинтелигентност на асоциативните връзки, тънък усет за историзъм, интуитивно (преди да имаш време за осмисляне) отграничаване на случайното от закономерното, а също и нещо много важно, което не е отредено всекому — чувствително, улавящо безпогрешно разликата между сантименталността и човечността сърце. „Познанието като действие и чувство“ — ще каже Вера Ганчева и няма да забрави да допълни: „а следователно и като позиция“.

От всеки ред на книгата ни посреща хармонията между интелект и чувство, която действително не можем да не възприемем като активна позиция на изследовател комунист, който пише с твърдото убеждение, че този свят може и трябва да се промени, че натрупаното интелектуално богатство не трябва да ни води към „консумативен афект“, че „пасивната последователност“ при популяризирането на ценностите в капиталистическия свят трябва да се трансформира в активен процес, „немислим без инициативния отклик на масите“. И отук следва логичният извод, че демократична е културата, предразполагаща ги към духовна продуктивност и взаимно общуване, към диалог на равни начала, чиято резултатност е привилегия и достойнство на социалистическото общество“ (с. 261). Именно като посланик на тази демократична култура тръгва Вера Ганчева към чуждите земи, където открива ужасяващите рецидиви от неравенството в диалога, от изгубилият способност за общуване сетива, от натрупването на „писма, които нямат съдържателност на послания“.

Но не за тези безадресни писма разказва тя в книгата си, а за онези, които се борят срещу замърсяването на „хомосферата“ (колко

смислен е този неологизъм на акад. Д. С. Лихачов!). Сред „скарабейте от пластмаса“, сред „каубоите на технотропната ера“, сред индивидите, надянали „шагреновата кожа на надеждата“, не са малко и онези „чудеса“ на духовната съпротива, които извеждат мислите ни извън „траекторията на безнадеждността“ — Вера Ганчева ги открива в книгите, озарили престои ѝ в „чакалната на смъртта“, открива ги у съвременните творци, „за които огънят е по-скъп от блясъка и чиято съдба е дарена с класическите два профила — остро изсечения на непреклонната гордост и меко очертания на обичта“ (с. 240).

Разбира се, недостатъчно е само да се констатира замърсяването: по-важно е да се изследват нанесените от него поражения, да се опишат и класифицират метастазите. Клиничното описание на болестите на съвременната цивилизация е основна тема за мнозина западни интелектуалци, самите те неизлечимо заразени. Вера Ганчева не се бои да проникне в епицентъра на заразата, да се срещне очи в очи с болните, да изследва латентния стадий и да покаже страшната картина на пораженията. Тя постига правдиво изображение на изоглосите на митотворчеството в капиталистическия свят, „установявано и поддържано от масовата култура, която ги транспонира в сфери на човешкото съзнание — обезжизнени дотам, че реагират само на трусове, не и на импулси“ (с. 282). От горните редове можем да извлечем и най-обща схема за движението на авторския замисъл — впечатленията от пътуванията, обогатени от духовния опит на пътешественичката, идват до читателя изборно — доколкото са необходими и значими за осмислянето на митотворческите механизми. Припомнената уж случайна история веднага намира мястото си в системата на „митологемите“, обогатена от необходимите исторически и културоложки асоциации, за да бъде включена в някоя от важните сфери на човешкото съзнание, да се изследва нейното въздействие в духовния климат. Така непреодолимите на пръв поглед разстояния между „Музея на Гети“ и романите на Джоун Дидиън, между „дома на покойника“ край Грийвил и „Ангелите на отчаянието“ на Джек Керуак, между „Златното магаре“ на Апудей и „Пустиня“ на Ж.-М. Г. Льо Клезио се стопяват, преодоляни от действеното познание, а „опитът, скоростта, комуникацията и неотклонността се оказват пряко подчинени на идейната ориентация (те присъствуват при осмислянето на всяко идеологическо явление и най-малкото свидетелство за нарушаване на връзката помежду им е симптом за метастазни натрупвания). Основно достойнство на книгата е, че Вера Ганчева поставя целия си интелектуален и хуманитарен опит в защита на „свърхзадачата“ на нашето време — активното демократично преобразяване на света. Тя вижда смисъла на своите идейни построения само доколкото ги открива от-

разни в „осезаемата конкретна реалност“. Дали ще изследва феминистките движения или деградацията на мисълта и словото в писанията на „новите философи“ във Франция, дали ще проникне в тайната на творческите търсения на Натали Сарот, или ще ни поведе из „градината с черни и червени агонии“ на Силвия Плат, авторката не забравя, че пише за горчивия или оптимистичен опит на човека, че не упованието в психоанализата или в НЮО ще ни спасят, че тукашната цивилизация не може да бъде спасена отвън, ако се окаже неспособна да надвие своите кризи. Аз мисля, че „Телескоп, път и две сямски котки“ е най-вече книга за осмислената надежда да оцелеем, надежда, която крепне от богатството на натрупаното хуманитарно наследство, от жизнеността и историческия оптимизъм на социалистическата цивилизация.

Георги Цанков

„ОРАТОРИ НА НЕМСКАТА РЕФОРМАЦИЯ. МАРТИН ЛУТЕР, ТОМАС МЮНЦЕР“

Съставителство и уводна статия Богдан Мирчев, превели от старонемски Вили Брюкнер и Борис Парашкезов, изд. „Наука и изкуство“, София, 1984, 350 с.

Сигурно е случайност, но точно преди 110 години за пръв път в България се появява откъс от съчинение на Лутер, предназначен за по-широка общественост. Това е „Писмо до всички господари у Германия“, третиращо проблеми за нуждата от училища, библиотеки и книжарници¹. Преводачът не е известен, но е очевидно, че необходимостта от чужд опит е накарала издателя да се насочи към един от изворите на образованието и педагогическата мисъл в Немско. След това първооткриване настъпва отново забравя за името Лутер в българския обществено-културен живот, ако се изключат някои косвени споменавания. Едва юбилейната 1983 г. — 500 години от рождението на Мартин Лутер — донася раздвигване преди всичко в средствата за масова информация. Делото на Лутер продължава да е недостатъчно осветлено, творчеството му — непознато. Не може и да се отпече, че в България лутеранският протестантизъм е оказал сравнително малко влияние.

Нека се обърнем най-напред към „Енциклопедия А—Я“ на БАН от 1974 г., където лаконично и в сбита форма се дава основната характеристика на Мартин Лутер: „... родоначалник и виден деец на Реформацията, основател на протестантизма (лутеранството)... Превежда Библията на немски език, което има голямо значение за развитието на единен немски книжовен език“

¹ Мартин Лутер. Писмо до всички господари у Германия. — Училище, г. IV, кн. 8—9, 31 юли 1874, 60—61.

(с. 455). И така Лутер е бил и остава един от титаните, които определят облика на цял век, на цяла епоха в европейската история и култура. „Лутер е една от движещите сили на немската история“ (Ерих Хонекер). Затова трябва да се приветствува издаването на настоящата книга, на която е отредена завидна роля да информира, да обогати, да представи материал за изследване, т. е. да попълни празното място в огромната библиотека на България от образци и шедевори на световната култура в превод.

Всъщност такава задача си поставят съставителят и двамата преводачи — да представят за първи път в превод на български език творби на Мартин Лутер и Томас Мюнцер — най-видните дейци на немската Реформация, на онова „важно социално-политическо и културно явление, обусловило настъпването на „новото време“ чрез преодоляване на феодализма католически догматизъм (с. 5). Веднага се съгласяваме и подкрепяме мисълта, че преводът на техни творби е акт на едно крайно необходимо и за жалост дълго бавено културно посредничество. Същевременно книгата ще даде възможност за критическа преценка и научна интерпретация на изложените от Лутер и Мюнцер идеи от страна на български научни работници.

На първо място трябва да отбележим, че са преведени (с незначителни съкращения) прочутите 95 тезиси на Лутер от 1517 г., които са свързани с мисълта за необходимост от реформи в религиозната дейност и с идеите за духовно разкрепостяване от средновековната схоластика и католическия догматизъм. Това дава основание на Фр. Енгелс още през 1850 г. да види в тезисите на Лутер мълнията, която запалва революцията. А правото на католическата църква да управлява с абсолютната си власт божията милост Лутер отрича в съчинението си „За вавилонския плен“ от 1520 г., в което застъпва тезата за демократично равенство на всички вярващи.

За да покаже границите на предлаганата от Лутер реформа, съставителят правилно включва и третия по значимост труд на реформатора „За свободата на християнина“. В него, както и в други послания и проповеди, Лутер налага идеята за страхопочитанието пред светската власт като божия повеля и с това се разграничава от революционните действия като средство за обществена промяна — в случая се касае до поведението му по време на Селската война в Германия от 1524—1525 г. Подбрачите трудове и послания разкриват в достатъчна степен реформаторските възгледи на Лутер, който заедно с Мюнцер става изразител на желанието на широките народни маси „за радикално преодоляване на политико-икономическата и идеологическата криза на късния феодализъм“ (с. 8).

С право в сборника са намерили място онези съчинения на Лутер, чрез които той

поставя основите на новата етика, необходима за пораждащите се нови социални отношения в раннокапиталистическото общество. В тях узнаваме за идеите му за личната и обществената необходимост от полезна трудова дейност, за брачните отношения, за неговата нетърпимост спрямо алчността, безделничеството, разсипничеството, нравствената поквара и др. В изключко от преведените творби — проповеди, т. нар. трапезни слова и др. — откриваме социално-критическите възгледи на Лутер за образованието, културата, науката, за обновление в различните области на духовната сфера. Дори и такива въпроси като ролята на превода, на музиката и литературата не са останали незасегнати от него. Подбраните разнообразни творби ни убеждават в стремежа на Лутер към освобождение на индивида от духовната ограниченост и догматичност — стремеж, който свързва делото му с имената на художници като Албрехт Дюрер, Лукас Кранах, Матис Грюневалд и Тилман Рименшнайдер и на хуманисти като Филип Меланхтон, Улрих ван Хутен и Еразъм Ротердамски, за които Лутеровите идеи стават важен импулс за художествено и философско творчество.

На това място ще си позволим да споделим някои мисли и за приноса на Лутер за развитието на немския език. Лутер полага усилия да въвлече и простия народ в църковния живот. За тази цел в литургията въвел немския вместо латинския език, като това се отнасяло и до църковното песнопение. В католическата църква латинските текстове се подемали от специален хор, докато при Лутер всички събрали се пеели на родния си немски език. За да подпомогне този процес, Лутер написал много църковни песни, като сам ги съчинявал или превеждал староеврейски псалми. Известната песен „Бог наша крепост е всегъда“, създадена от Лутер по 46-ия псалм, станала своеобразен химн на лутеранските християни, израз на тяхната увереност в правотата на делото им, поради което Фр. Енгелс с право я нарича „Марсилезата на XVI“.

И своите послания Лутер съчинявал с голямо езиково майсторство, като им придавал убедителност и въздействаща сила. Неговите аргументи били винаги подкрепяни от пословици, фразеологични изрази, цитати от Библията или пък красноречиви примери из ежедневиия живот.

Основното постижение в тази област е преводът му на Библията на немски език, с което става обновител на изразните средства на родния си език. Той създава нови фразеологизми, обновява старите, използва силни изрази от разговорния народен език и с това прави Библията разбираема за народните маси, с което се обяснява и огромният за онова време тираж, в който тя се издава многократно. Подхода си към превода на Свещеното писание той сам формулира в „Послание за превода“ (1530 г.): „... не буквите в латинския

език трябва да се питат как да се говори на немски, както постъпват ония осли, а човек трябва да разпитва майката в къщи, децата на улицата, простия човек на пазара, да ги гледа в устата как приказват и така да превежда. Чак тогава те ще го разберат и ще забележат, че им се говори на немски“ (с. 114). Три века по-късно Хайне ще констатира: „Той създаде немския език.“

Предназначена за широките маси, достъпна за тях чрез своя близък до народния и разбираем език, Лутеровата немска редакция на Библията се превръща в основен източник на литературната дейност по онова време, а използването ѝ в протестантските училища я прави главно учебно пособие за много поколения. Тези обстоятелства ускоряват процеса на уеднаквяване на езиковата норма в Германия и създаването на нововисоконемския. Този факт, както и цялостната дейност на Лутер по събиране на пословици, създаване на църковни песни на немски език и преизказването на древни притчи на прост народен език карат някои автори да сравняват делото на Лутер със създаването на славянската писменост от Кирил и Методий². В това сравнение се откриват наистина аналогии от типологичен характер, защото въпреки всички различия са налице близки национално-исторически сходства както на чисто национално, така и на езиково ниво. Чрез цялостната си дейност двамата братя стават творци на славянската писменост и литература и допринасят чрез това за обединяването на българите, за създаването на самостоятелна славянска църква и култура и за превръщане на България в класическата страна на средновековната славянска култура и литература. Техният превод на Библията и на други църковни съчинения освобождава пътя за сближаване на църквата с народния език и освобождателното ѝ от гръцко влияние. Типологични аналогии откриваме и в резултатите от Лутеровата дейност в областта на културата и литературата — значително ускоряване развитието на единен немски литературен език, близък до народния, като основа на бъдещата богата немска култура и литература, както и прогонване на мъртвия, неразбираем за множеството латински език от църковната практика.

Преведена на разбираем народен език, Библията има значение не само за езиковото развитие. Чрез нея се постига идеологизиране и наелектризиране на народните маси по пътя на съпоставката. За плебейското движение тя се превръща в мощно оръжие, защото, както отбелязва Фр. Енгелс в „Селската война“, Лутер „противопоставял на съвременното му феодализирано християнство скромното християнство от първите векове, на разкапващото се феодално общество — картината на едно общество, което нямало и

² Гю н т е р Ш м и т. В нова светлина. — Литературен фронт, 8. XII. 1983.

понятие за многоложната изкуствена феодална йерархия³.

Още по-малко известно е делото на Томас Мюнцер на широката общественост в България. Единствено в литературата по история се дават сведения за този „германски проповедник, идеолог и водач на селско-плебейския лагер през Реформацията и Селската война в Германия“⁴. Чрез неговите включени в сборника речи, проповеди и послания се разкриват идеите и заслугите на по-радикалния от двамата реформатори като идеолог на най-революционната част от борбата срещу феодализма. Мюнцер, когото Фр. Енгелс нарича „най-величествената фигура“ на това социално движение, доразвива Лутеровите реформаторски възгледи до такава степен, че се превръща в негов антагонист. Той преодолява Лутеровата социална пасивност и призова му към подчинение пред светската власт и проповядва не само равенство пред бога, но и равенство на хората в обществото. По такъв начин социалната и революционната същност на идеите на Мюнцер се основават на „идеята за свободата на волята за действие, включително революционно“ (с. 25). Така той стига до въоръжена борба на безправните селяни срещу князе, феодали и други господари.

В сборника съчиненията на Лутер и Мюнцер се въвеждат от уводната статия на съставителя Богдан Мирчев. В нея той не само представя задълбочено основните идейни концепции на двамата реформатори, но и тълкува тяхната въздействаща сила, връзката им с епохата и значимостта им за социалната и културната история на Европа. Изходните позиции на студиата се базират на историческия материализъм и на анализите на Фр. Енгелс, че Реформацията е етап на раннобуржоазната революция в Германия. Оттук следва и правилната констатация за двете взаимно допълващи се тенденции в немската Реформация — умерената на Лутер, с антидогматичен и антиклерикален характер и обществено-културна значимост, но ограничена по отношение на класова борба и социални изменения, и крайната на Мюнцер, с остра социална насоченост, изразяваща конфликта на антагонистичните сили на епохата и призоваваща към революционна дейност. Уводната статия е необходимо звено за разбиране и вникване в характера на епохата и в дълбочината на идеите на двамата дейци на немската Реформация и по своята същност е първото българско изследване в по-широк мащаб на възгледи, позиции и значение на делото на двамата реформатори не само от чисто историческа, но и нравствено-етична, социално-културна и общопознавателна страна.

Фактът, че книгата съдържа преведени за пръв път на български език най-значителните

произведения на немските реформатори, налага да не подминем с мъчнатието делото и на двамата преводачи. Тук наистина става дума за постижение на българското преводаческо изкуство. Съчиненията на Лутер и Мюнцер са написани на ранновисоконемски (сигурно с цел по-голяма разбираемост за широката публика върху заглавната страница е отбелязано „старонемски“). Това е етап от развитието на немския език, който най-малко е описан в лексикално отношение, липсват речници и преводът му на съвременен литературен немски, а още повече на друг съвременен език създава редица затруднения. От друга страна, езикът на Лутер е народен в смисъл, че у него се кръстосва влиянието на различни диалекти в тяхната говорима, експресивна форма. Същевременно Лутер проявява словотворчество и особената употреба на някои думи и словоформи още повече усложнява превода. Брюкнер и Парашкевов са се придържали към един архаичен стил, за да предиздадат, доколкото е възможно, атмосферата на епохата, и с тази цел са избягвали клишетата от съвременния български език. Така те успешно предават специфичния Лутеров и Мюнцеров стил — ясен и логичен, цветист и на места дори груб, но силно въздействащ и ангажиращ език.

Веселин Ванорджиев

GERARD GENETTE — „NOUVEAU DISCOURS DU RECIT“, PARIS, SEUIL, 1983

Новата книга на френския литературовед Жерар Женет „Отново за повествованието“¹ преразглежда от разстояние на десет години теорията му за разказваческите техники. Публикувана за първи път цялостно през 1972 г. във „Фигури III“², тя окончателно наложи научния авторитет на Женет като представител на тази част от западните литературоведи, които са се опитали да погледнат литературата с новите, строги очи на научната систематизация. Претенциите на западния структурализъм през 70-те години парадоксално съчетаваха две представени като взаимно изключващи се тенденции — херметичността на конкретния анализ и откритата, исторически неограничена теоретична литературна мисъл. Френското литературознание за разлика от англосаксонското бележи уклон към постиката — тази „теория, изучаваща своиста на някои видове литературна реч“³, чертаеща предсказания за възможната литература. Този отличителен белег на заражда-

¹ G. Genette. Nouveau discours du récit. Paris, Seuil, 1983.

² G. Genette. Figures III. Paris, Seuil, 1972.

³ Tz. Todorov. Qu'est-ce que le structuralisme? T.II. Paris, Seuil, 1973, p. 21.

³ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. VII. С., 1958, с. 368.

⁴ Енциклопедия А—Я, С., 1974, с. 526.

пия се френски структурализъм бе поставен за първи път през 1966 г. от Ролан Барт с определяне на новата позиция на критиката спрямо литературното произведение. От обикновен тълкувател, тавтологично изразяващ смисъла на литературния текст, критикът е видян като творец, равностоен на самия автор. Неговата логична мисъл придобива правото на замаха, самостоятелност и красота, равностойни на тези в изкуството⁴.

Безпристрастният, обективен подход към текста разграничава поията във Франция на т. нар. „нова критика“ от пристия до 1966 г. импресионистичен, етико-полемичен поглед върху литературата⁵. В основата си това изискване на структурализма може да бъде изразено по следния начин: колкото и многообрази да са неговите формулировки за „научна точност“, в основата им лежи винаги новата дистанция между критик и произведение, предполагаща ерудираност и индивидуалност (спрямо литературния текст) на словото на тълкувателя.

С „Отново за повествованието“ зазвучава нов призив в познатата ни със своя стремеж към обективност реч на структуралистите: „Досега критиците само са тълкували литературата, време е да започнат и да я преобразуват.“ Така поставената цел в новата книга на Женет я включва като ефективен момент в общия литературен процес. За първи път представител на структурализма ратува за действителност на литературната наука. В какво се състои така поставената оперативност на критиката? Като исторически факт този повик има своята първопричина в самоосъзнаването на автора като изграждащ собствения си творчески облик — като целенасочена проява на научен нарцисизъм⁶. Това „научно уреждане на сметките“ (може би

това би било най-точното определение на книгата на Женет) включва френския учен в есеистичното начало, характеризиращо френското съвремие: „Неслучайно цялата френска литература на XX в. е насочена към произведения, които, привидно или замаскирано автобиографични, са всъщност автопоетични“⁷.

Методологическият подход на „Отново за повествованието“ е различен от този във „Въведение в архтекста“, където научната цел на Женет е уточняването на базовото за литературата понятие „жанр“. Тук липсва и „фонът“ на конкретния анализ на Пруст във „Фигури III“ — неговата, както Женет признава, насочваща линия. По композиция „Отново за повествованието“ напомня „Поетика 2“ („Какво е структурализъм?“) на Цв. Тодоров с тази разлика, че изключването на семантиката от критическия обсерг стеснява разглежданата палитра от повествователни техники. „Естетическите форми“ (с. 107) са отново в основата на поредната класификация на Женет. Науката за повествованието според него изключва съдържанието — неизбежен компонент на структурните изследвания на тази тема през 70-те години: „... няма „литературно съдържание“, съществува последователност на действия или събития, които могат да бъдат представени по различен начин (историята на Едип, за която Аристотел твърди приблизително, че тя притежава същия трагизъм във формата на разказ, както и като спектакъл...“ (с. 12). За сметка на това методологическо ограничение разглежданите проблеми са осветлени в дълбочина. Полемичният характер на изложението позволява на френския учен да направи мимоходом теоретичен преглед на последните резултати, достигнати от изследвачите на повествованието и да очертае границите на тази наука, видяна от него в аналитичен разрез. Аналитичността на Женет изключва условното за смислова йерархия при разглеждането на текстовите особености. Отказът му да се постави като критик в позицията на демиург на литературното тълкуване ни е познат от постановката му за „отворен“ структурализъм, формулирана в „Палимпсести“⁸. Това отклонение от такива фундаментални теоретични структурни възгледи, като например „Въведение в структурния анализ на разказа“ на Барт⁹ в „Отново за повествованието“ се свежда до пре-

⁴ Срв. напр. J. Starobinski в предговора към *Les métamorphoses du cercle* на G. Poulet. Paris: Flammarion, 1979, „Някои произведения на мисълта или на научната критика успяват да пробудят в съзнанието на читателя усещане за интелектуална красота, която ги приобщава към завоеванията на поезията.“

⁵ Тази основна постановка на структурализма променя дори характера на неговото манифестно слово, срв. Danielle Delteil. „Critique et vérité“ de Roland Barthes: *Stratégie d'un manifeste*. — In: *Littérature 40/1980*, Ed. Larousse: „Критика и истина“ отхвърля историческата подробност, за да пренесе разискванията в по-общ план. Текстът произтича от полемиката, тя престава да бъде в центъра му.“

⁶ Срв. с. 107: „Нямам твърде голямо желание да коментирам един послеслов, който вече сам по себе си бил ретроспективен postscriptum. Нарцисизмът има своите граници, поне технически, а аз не мога да си представя, че мога критично да се тълкувам, тълкувайки се.“

⁷ Вж. по този въпрос чудесната статия на Germaine Brée и Edouard Morot-Sir: *L'essayisme du XX s.* — In: *Littérature française 9. Du surréalisme à l'empire de la critique*, éd. Artaud, 1984, Paris.

⁸ Вж. по този въпрос Н. Георгиева, Д. Великов. Приемливите и неприемливи страни на една литературна концепция. — *Литературна мисъл*, 1983, кн. 6.

⁹ R. Barthes. *Introduction à l'analyse structurale du récit*. — In: *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.

небрегване на аксиологичното начало в литературата. За Женет тематиката е оценена sui generis. Този факт я прехвърля като обект за изследване на психолози, идеолози, моралисти и т. н. Без да отрича, че „... един разказ може да бъде разглеждан под други аспекти (тематичен, идеологически, стилистичен и др.)“, френският автор избира да изследва начините на създаване на фикцията, а не самия представен свят. За него този начин на работа е показател за „методологическо съзряване“ (с. 7). Това прави основателно несъгласието, което изразява Женет с критиката, отправена му от Уейн Бут, според когото в интерпретациите на френския автор липсва „морална и емоционална солидарност в персонажите“ (с. 105).

Избраната методология изключва логически въпроси за имплицитния разказвач и за „авторския образ“ — задължителен критерий за литературния анализ в нашето и съветското литературознание. Поради това той е поставен като граница на компетентността на очертаната от Женет наука за повествованието. Разгледан в заключителната глава на книгата му, след научен синтез на теоретичните постановки на буржоазното литературознание по въпроса, този проблем е решен по начин, вече познат на българския читател от книгата на Розалия Ликова „Разказвачът в съвременната българска белетристика“¹⁰: „Имплицитният разказвач е познатието, което текстът ни дава за автора и което както обикновеният читател, така и теоретикът не бива да пренебрегва“ (с. 102). Той обаче, както и исторически обусловеният читател не са считани за компоненти на повествованието. Историческите измерения на литературния разказ са постулирани като излишни за изследвача на разказвачески техники. Това е един от показателните примери за на места парадоксалното разминаване между творческата прозорливост на Женет, неоспоримата всеобхватност на мисълта му и лимита, който му налага един вече установен възглед за литературата.

В „Отново за повествованието“, както и във „Фигури III“, често направени мимоходом забележки представляват по-голям интерес, отколкото понякога уморително дългите прегледи на чужди научни мнения. В главата, посветена на дистанцията например, коментирайки различните концепции за функционализма на елементите в литературния разказ, Женет заключава, че: „Един детайл, който не е необходим за действието“, може да бъде всъщност... действие“ (с. 33). Подобни „попадения“ правят книгата му стимулиращо четиво.

Докато „В търсене на изгубеното време“ анализираният материал съсредоточава изследването във „Фигури III“ върху проблемите

на времето, „Отново за повествованието“, замислена като отговор на научни упреци, е организирана върху разказваческия глас и фокализацията. Новото, което донасят на читателя разработките на Женет върху проблемите на разказвача и обобщението на понятието за гледна точка, е в допускането на възможността за причинно-следствена връзка между тях. Въпреки че по принцип той я отхвърля, разискването на подобна взаимобусловеност, наложено му от многобройните въпроси на други учени, го води до интересни идеи. Така Женет преразглежда и извечния, понастоящем много актуален въпрос за границата между лично и безлично повествование. За Женет всеки разказ е личен поради съществуващата възможност разказвачът да вземе думата, за да експлицира в аз-персонаж задкулисно си присъствие.

Пробният камък, по който дадено повествование е определено като лично или безлично, е разказваческата ситуация, т. е. условията за реализиране на тази текстова възможност в диалекта (термин, съответстващ концептуално на Бахтиновия хронотоп). Това мнение приобщава Женет към класическите френски структурални постановки по въпроса, например тези на Барт и Тодоров, за които лингвистичната форма не играе решаваща роля. Както Женет сам посочва, макар и по интуитивен, синкретичен път, австрийският литературовед Щанцел стига още през 1955 г. до избора на този критерий за разглеждане на видовете повествование. Според Женет в рамките на литературното произведение тази граница не може да бъде ясно очертана. Ето защо той критикува една от последователките на Щанцел, Дорит Кон, която, вярна на традицията на индивидуалистичен естетизъм, характерна за немското литературознание, вижда в естетическите възгледи на анализиращия автор възможна мотивировка на избора на личен или безличен разказ. Истина е, както отбелязва Женет, че авторката посочва тази възможност, без да я доразвие, и в основни линии също предпочита удобствата на извънвремето на типологията¹¹. Струва ни се обаче, че предложението на Кон е крачка напред към решаване на проблема, която Женет недооценява. В замяна на това френският учен е твърде критичен (с. 67) при преразглеждане на своята статия „Границите на разказа“, поставила за първи път проблема за аз-по-

¹⁰ Р. Ликова. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 16.

¹¹ Dorrit Cohn. La transparence intérieure. Paris, Seuil, 1981, с. 200: „Синхронната перспектива позволява да се направи по-ясно описание на тази пресечна точка (вътрешния монолог), отколкото диахронната. Когато става въпрос за проблеми на жанра, типологичният подход има очевидното предимство да позволява да се избере най-удачно характерните текстове, без да се замисляме твърде за хронологически приоритет или влияние.

вестованието в нова светлина. Ако е вярно, както твърди Женет, че формулировката в нея на личното повествование като форма на безличното е подвеждаща, то можем да твърдим, че тази работа съдържа в основни линии постановката, която той днес излага.

Наред с творческите прозрения, като например това на с. 64, че разликата между „...връшната разказваческа позиция и тази на разказ в разказ се състои в една въвеждаща или заключителна фраза...“, „Отново за повествованието“ предлага и някои изненади. На с. 52 твърдението, че „аз-разказ, воден от персонаж разказвач, вследствие на избора на разказвачески глас, е а priori модально ограничен...“, т. е. воден задължително от вътрешната гледна точка на персонажа, влиза в разрез с постановката на Женет за независимостта на двете повествователни категории. Както и безкритичното му присъединяване към становището на Филип Лъожьон при определяне на тази разновидност на автобиографията, каквато е „автобиография в безлично повествование“, при условие, че последният поставя като необходим критерий за автобиографичния жанр идентичността на автор, разказвач, герой.

Отбелязвайки несъстоятелните мотивировки, до които прибегва крайният функционализъм, според който всеки елемент в литературното произведение е необходимо смислово звено за интерпретацията, Женет имплицитно посочва, че различие във функционирането на текстовите елементи трябва да бъде отчитано при анализа: „...барометър или дори пистолет не може да има една и съща функция при Флобер и при Агата Кристи“ (с. 33). Той обаче отхвърля термина „новаторство“ (с. 108) и оттам имплицитно „традиция“, които в марксисткото литературознание са опорни точки за категоризация на историческите различия в литературата, на индивидуалността на литературното произведение. Така отказът на Женет да види героя, организиращ етически център, който направлява отношенията творба—читател, като обект на науката за повествованието намира логическо обяснение в обръквачата оценъчна многопосочност на литературата от Флобер и Джойс насам (с. 106). Подобно обяснение, пренебрегващо степените на аксиологична двусмисленост, подвежда литературната действителност под общия знаменател на подобията, които са само единият склон на литературния анализ.

Отказът на Женет да „напътствува с анализите си широката читателска публика, за да види „добрите“ и „лошите“ герои в литературата, го отличава от прагматичната насоченост на англосаксонското литературознание. Действената критика на Женет си поставя за задача да открие пред писателите

широките хоризонти на разказваческите техники. Ако навремето Барт претендираше за равенство между творческите позиции на автор на литературно произведение и критик, то сега ролята на критиката в създаването на културната история на човечеството се оказва водеща. Елитарната същност на структурализма не е променена — напротив — неговите особености като теория, предназначена за определен кръг ерудити, са още по-ясно очертани.

След „Палимпсести“, където Женет се проявява като умен тълкувател на драматични произведения, „Отново за повествованието“ ни разкрива френския учен като вещ познавач на разказа. С избора на темата си Женет отново проявява своя усет за актуалностите на своето време. Избирайки да говори за гледна точка и разказвачески глас, Женет включва в поредицата автобиографични критични изследвания, показващи нараснали интерес към щекотливите въпроси на нашето време — идентичността, статута на личността. Книгата му „Отново за повествованието“ обаче за разлика например от „Палимпсести“ оставя у специалиста впечатление за нещо вече познато, за една систематизация, в която литературата, веднъж включена, престава да крие изненади. Може би това произтича просто от факта, че — както и сам авторът отбелязва — новостта на „Отново за повествованието“ се състои само в уточненията. А може би просто, както подчертава Laurent Jenny по повод на Женет, „...новата поетика, бидейки теория на формите, а не на речта, е а priori малко способна да предвижда (...). Тя идентифицира формите, но предполага разрешен въпроса за тяхната фигуративност, която в литературата съставлява, струва ми се, истинския план на „възможната литература“¹².

Упорството, с което структуралистите отхвърлят разглеждането на представения свят, ги оставя понастоящем встрани от една нова вълна на критиката във Франция, която разчупва схематичността на табуларното разглеждане на литературата. Не е достатъчно като при Женет критическото „аз“ да бъде включено в научния текст като мислещо съзнание. Колкото и парадоксално да е, през 80-те години френската критика се стреми едновременно към научност и към лична ангажираност на критика към литературния текст. В този културно-исторически контекст структуралните изследвания започват да изглеждат не в крак с изискванията на нашето съвремие.

Невена Георгиева

¹² Laurent Jenny. Poétique et représentation. — In: Poétique, 58/1984, Seuil.

SOMMAIRE

Roumiana Ioveva — La peinture réaliste dans les récits de Ghéorgui Stamatov . .	3
Svilène Karolev — Athanase Daltchev — l'origine et la formation de ses conceptions esthético-critiques	17
Mikhaïl Vassilev — Le conte et la nouvelle dans notre littérature pour enfants durant la période entre les deux guerres mondiales	38
Alexandre Nitchev — Les questions de la tragédie dans un commentaire de la „Poétique“	57
Cléo Protochristova — Au sujet de la théorie de l'esprit de parodie	71
Nikolaï Fedorenko (Moscou) — Un dialogue interrompu (du portrait créateur de Pavel Véjinov).	92
Paul Cornea (Roumanie) — Chemins et perspectives de la sociologie contemporaine du roman.	114
<i>Communications scientifiques</i>	
Dobrine Dobrev — Un regard sur les problèmes et les possibilités de la poétique linguistique	136
Roumiana Pachaliiska — Lettres nouvellement découvertes de Nicolaï Liliev adressées à Christo Ghertchev.	142
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de l'Allemagne Fédérale et du Danemark	152
<i>Revue</i>	
Guéorgui Tzankov — „Téléscope, chemin et deux chats siamois“ par Véra Gantcheva	159
Vesséline Vapordjiev — „Les orateurs de la Réformation allemande. Martin Luther, Thomas Münzer“, Recueil	161
Névéna Guéorguieva — „Nouveaux discours du récit“, par Gérard Genette . .	163

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1985
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректори *В. Минкова, Ц. Стойнова*

Далена за набор на 25. I. 1985 г.

Подписана за печат на 15. IV. 1985 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,38

Издателски коли 13,45

Тираж 1700

Изд. индекс 10133

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка 140