

„ВДЪХНОВЕН ТРУД“

(ПО ПРОБЛЕМИТЕ НА ДИНАМИКАТА НА КРИТИЧЕСКИТЕ ЖАНРОВЕ)

Марк Поляков

Най-естествената и поради това най-разпространена представа за критиката е тая, че тя трябва да се отличава от изкуството по своя научно-логичен, понятиен характер на мислене. Но често срещаме и пряко противоположно определение, подчертаващо връзката на критиката с художественото мислене, своеобразния начин, по който тя пресъздава жизнените и литературните проблеми. За художественост на критиката и за нейната принадлежност към обширната и многообразна област на изкуството говореха преди всичко автори, които разглеждаха Белински. Прелиствайки пламенните страници на неговите творби, те възторжено отбелязваха поетическата устременост, пленителния лиризмъ и драматическото напрежение на неговите статии. „Работата е там — пише Ал. Григорьев — че както изкуството, така и критиката се подчиняват на един критерий.“ И в тоя смисъл е ясно, че той оценява статиите на Белински като произведения на изкуството, които се отличават с „необикновен лиризмъ“ и покоряват с яркостта си, страстността си и опиянението на първото чувство.¹

Същия възторг от художествено-поетическия характер на статиите на Белински, от силата на неговото слово изпитват и такива негови съвременници като Гончаров, Тургенев, Достоевски и много други.

Този спор за същността, спецификата на критиката и характерната структура на критическите жанрове продължава и досега в науката. Имаше дори опити критиката да се разглежда като чисто художествен жанр, като четвърти род литература и във връзка с това композицията на статиите се определя по аналогия с композицията на повестта или разказа. На статиите се приписваше наличие на завръзка, развой на действието, кулминация и развързка. Тая терминологическа бедност се обяснява преди всичко с това, че няма строго научно (формулирано, казано с езика на математиката) определение за същността на критическите жанрове, на техните идейно-художествени структурни особености. Това разбиране доведе до опитите за „оживяване“ на съвременната критика, до своеобразното ѝ белетризиране. Много съвременни критици неотдавна се отправяха за различни градове, свързани така или иначе с литературни герои и искаха буквално да повторят пътя на художника в неговите търсения на жизнен материал. Но тук не можа да помогне нито Арзамас за разбирането на Максим Горки, нито арзамаските гъски за разбиране същността на пушкинското време. Задачите на художника и критика се оказаха различни, методите за изучаване на живота —

¹ А. Григорьев, Сочинения, т. I, СПб, 1876, стр. 229, 295, 300.

несходни и поради това от тия командировъчни рейсове не можа да се получи полезно подобряване на критическата мисъл.

В тези търсения и грешки от последно време най-добре личи неясността на теоретическото и практическото разбиране на това особено вид дейност, наречен критика. Най-крупните представители на съветската литература разбраха цялата изключителност и значимост на критиката. Въпросът за нейното място предизвиква яростен спор. Тоя спор се води през цялото съществуване на съветската литература. Той продължава и сега. Хубаво е да напомним това, което писа през 1933 г. А. Н. Толстой: „Критикът — в първите редици. Критиката е целеустременият, напрегнат мозък на изкуството. Критиката е съставна част на изкуството. Критикът има преди всичко очи на художник. . . и темперамент на художник, който в прах и пот се бие в общата битка за изкуството. Задачата на критика е близка до задачата на режисьора, когато той вземе ръкописа и покаже неговата скрита между редовете енергия на сцената в конкретни образи пред зрителната зала. . .“¹

В тези пламенни и верни думи на писателя много неща неоспоримо и точно определят положението на критиката, нейните специфични форми на пресъздаване действителността. Критиката е мост, прокаран над стремителния и могъщ поток на изкуството. Научно-логическите и художествено-образните способности на познание свързват със стоманена плетеница двата брега на тая река. В тоя смисъл критикът се сравнява с режисьор: многогласият хор на художественото произведение придобива в неговата работа нов, осезаем и звучен живот, живот не толкова логически, научно-постижим, но и преживян емоционално, в цялата му конкретно сетивна форма, в индивидуалната му проява, във всичките преливания на живите и пълни краски на битието.

Критикът се ползува от видоизменените средства на изкуството и в тази модификация е същността на публицистическата поетика.²

Цялата специфичност на тоя двуединен стил отлично е схванал Херцен, когато характеризира Белински. Херцен пише: „Белински направи много за пропагандата. Цялата учаща младеж се хранеше с неговите статии: той култивираше естетическия вкус на публиката, придаде на руската мисъл сила. . . Стилът му беше често ъгловат, но винаги пълен с енергия. Той предаваше своята мисъл така, както тя се зараждаше у него, със страст. Във всяка дума чувствуваши, че той пише с кръвта си, с нервите си, чувствуваши как ги раздава и как изгаря себе си: болен, раздразнителен, той не знаеше граница нито в любовта си, нито в омразата си.“³

Явно не е случайно, че голямата част от приятелите на Белински отбелязват тая невиджана страстност, тази покоряваща емоционалност и образност на неговия стил. Гончаров в своите тънки и дълбоки наблюдения долови като нещо извънредно забележително творческия характер на статиите на Белински, силата не само на неговата мисъл, но и на творческата му фантазия. „Напрасно — четем в неговите „Бележки за личността на Белински“ — се приписва богата фантазия и възприемчивост само на художническите натури. Не само на художниците е нужно творчество: казвам това въпреки мнението на Белински или най-малкото въпреки неговите думи, които неведнъж съм чувал от него, че „бог е дал на човека да бъде творец само в изкуството“. Тук има нещо недоизказано. Съвършено верно е, че в изкуството художникът създава или изобразява сходства или подобия, т. е. образи на съществуващото или възможното в природата,

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. сочинений, т. 13, Гослитиздат, М., стр. 330—331.

² Виж Л. П. Гроссман, Поэтика Белинского. Учен. записки Московского городского педагогического института, 1954, т. XXXIV, в. 3; В. И. Кулешов, Отечественные записки, изд. Московского университета, М., 1958, стр. 275.

³ Герцен, Полн. собр. соч. в 30-х томах, изд. Акад. наук СССР.

а в сферата на знанието ученият отгатва или показва скритите закони или готовите истини. . . И Белински в сферата на своята дейност също твореше по своему, т. е. отгатваше смисъла на явлението, усещаше в него истината или лъжата, определяше характера му и ако явлението даваше храна за увлечение, той доверчиво сам се увеличава и увеличава и другите. . .¹

От друга страна, съвременниците се увеличаха от поезията на неговата стремителна мисъл. Статиите на Белински правеха впечатление на интелектуална буря, грабваща и покоряваща. „Литературная газета“ пише в 1845 г., че почитателите на „Отечественные записки“ „се запознаха, дори може да се каже се обближиха с логическия, почти наставнически маниер на научните и критически статии в това философско списание (ако може да се нарече така списание, изпълнено с рационален критически дух). Редица прекрасни статии за руската литература така цялостно, така ясно и пълно изразяват насоката на „Отечественные записки“. . .²

Тези, привидно изключващи се взаимно, мнения на съвременниците едновременно подчертават и образния, и строго логическия характер на неговите статии. И в това няма никакво противоречие. В това се състои тайната или иначе казано специфичната структура на критиката като особен род литература. И може би най-добре разбираше същността на тоя жанр сам великият критик, истинският родоначалник на новата руска литературна критика и създателят на публицистическо-критическия език.

2

„Що е критика?“ — ето въпросът, който авторът на „Литературные мечтания“ постави още в своите ранни статии. И отговаря, че това е „движеща се естетика“, която утвърждава новите естетически понятия и социално превъзпитаваше обществото. Още в тези ранни размисли вниманието привлича определението на две страни в критическия метод: идеологическа и художествена. Изясняването на „основните закони на творчеството“ не е цялата и пълна задача на критическия труд. Дори по това време много по-важна за него е връзката на тия чисто естетически задачи със социално-информационните, с възпитанието на истинска човечност у читателя. Или, ако се изразим с неговите думи, „нашата критика трябва да бъде гувернант на обществото и да изразява на обикновен език висшите истини. . .“ (2, 125).

В много размисли на Белински ни поразява точната представа за структурата на литературно-критическия модел. Изхождайки от представата за идейната обусловеност на критическите жанрове, за неразривната връзка на идейно-философското начало с художествено-разяснителното, Белински по същество вижда многофункционалния характер на критическата дейност. От неговите изказвания ясно се очертава моделът на критическото изследване, цялата система, ако се изразим с думите на известния френски теоретик Тибодет, „физиологията на критиката“.³ Водещи функции при тая критическа дейност у Белински се оказват познавателно-оценъчната, оперативната и метакритическата. Съобразно с това се построява и езиковият материал на литературно-критическата творба: описателни изречения, интерпретационни и оценъчни. В тоя смисъл Херцен съвсем вярно отбелязва, че основна особеност на критиката на Белински е не простата информация за литературното явление или факт, не стилистично-вкусовата оценка, а разкриване връзките на литературното произведение с це-

¹ И. А. Гончаров, Собр. соч., Гослитиздат, М., 1955, стр. 41—42.

² Литературная газета, 1845, бр. 3, стр. 301.

³ A. Tibaudet, Physiologie de la critique. Paris 1930.

лия строй на жизнените явления, с политическата и социална проблематика (познавателно-оценъчна функция), с наметаната в самата същност на литературно-обществената борба (оперативна функция) и установяване на собствена литературна система (метакритическа функция). Херцен пише: „След либерализма, едва доживял до 1825 г. у Полевой, след мрачната статия на Чаадаев се появява изстрадащото злъчно отрицание и страстна наметанка на Белински във всички въпроси. В редица критически статии той на място и не на място се докосва до всичко, навсякъде уверява в своята непригодност към авторитетите, често издигайки се до поетическо въодушевление. Разглежданата книга му служи предимно като материална отправна точка, на половин път той я изоставя и се захваща с някакъв въпрос. Достатъчен му е стихът „Родные люди вот какие“ в „Онегин“, за да извика на съд семейния живот и да разгледа докрай отношенията на роднинството. . .“¹

Сложността и многообразността на функционалните черти на критическите жанрове, преплитането и задължителното съчетаване на идейно-познавателните задачи с художествено-оценъчните разбираше добре и сам Белински. Още в първата статия в своите „Литературные мечтания“ той утвърждава своя нов, току-що формирал се критически метод като основа на художествения жанр: „Аз твърде добре познавам нашия литературен свят, нашите литературни отношения — четем у него — и затова почти всяка нова книга извиква у мен такива мисли и ме води до такива размисли, каквито тя не у всички възбужда и ето защо у мен увода или мислите *a-propos* — почти винаги представляват главната и най-голяма част от моите рецензии. . .“ (II, 359).

В тия думи на Белински твърде точно е изразено напълно съвременното разбиране за необходимостта от единство при разкриване на целия комплекс от социални условия, на връзките на творбата с обществената и социална борба, участници в която са и авторът, и литературната общественост (идейно-познавателната и оперативна функция на критическия акт) с вътрешната структура на литературните концепции, естетическите качества и т. н. (метакритическа функция).

В своите размисли за критиката като художествен жанр Белински изхожда преди всичко от съвсем ясно осъзнаване именно функциите на критическото произведение. В неговата представа критикът като че се включва във веригата: автор — творба — читател, разкъсвайки непосредствената връзка между автора и неговата творба, между творбата и читателя. Той не само усложнява отношенията между тях, но става задължителен фактор на новите отношения, на задълбоченото възприемане на вътрешните същности и идейни ценности на литературния факт. Но критикът не само разкъсва връзката между автор — творба — читател, но той става за читателя своеобразен трансформатор на художествената информация, съдържаща се в произведението. Така именно се създава онова, което в последните години получи наименованието литературно френски теоретик Морис Бланшо.²

Многообразните функции на критико-изследователския акт, които създават литературно пространство, води до моделите на конкретизация на литературните творби, обхващащи разбирането на дадено произведение, неговото тълкуване и оценка. Всички тия особености на критическите жанрове диктуват диалогичността на структурата. Критикът винаги е участник в диалога, събеседването, дори и в ония случай, когато формата на неговата статия е моноло-

¹ А. И. Герцен, Полное собр. соч. в 30-ти томах, т. 13.

² M. Blanchot, L'espas littéraire. Paris 1955. Тук терминът е употребен като социологична категория.

гична. Това отлично разбираше Белински: „Критикът и публиката — това са две лица, които разговарят: нужно е те предварително да се уговорят и разберат за значението на предмета, който са избрали за разговор“ (I, 284). В тоя смисъл умело и проникновено Л. П. Гросман в етюда си за майсторството на Белински определя неговата статия като беседа: „Основната и любима форма на статиите на Белински е критиката-реч, критиката-беседа. Вслушвайки се в интонацията на неговите писания, ние си го представяме най-вярно като изправен на трибуната пред голяма аудитория, която той учи, възпитава и увлича със своето слово. Той е критик-оратор. За него са характерни острите въпроси, възбуждащите възклициания, непосредствените обращения към читателите, обширните встъпления, страстната аргументация, конкретните и запомнящи се изводи. . . Ето защо писаното слово на Белински прави впечатление на живо, устно, т. е. произнесено слово. . .“

Самият Белински ясно разбира, че ос в структурата на критическата статия, „композицията на създаването“, казано с неговия термин, е именно това съотношение на автора и критика, критика и читателя. Говорейки за нова, замислена от него статия, Белински пише, че в нея ще има две действащи лица: „първото лице, както се разбира, ще бъде мое субективно произведение, а второто — чисто обективно. . .“ (XI, 188). Макар че тези думи са свързани с конкретен замисъл, ние имаме основание да ги пренесем и върху други статии и прегледи на Белински. За критическия жанр проблемът за вътрешната диалогичност (става дума не само за статиите, написани във форма на диалог) получава огромно конструктивно значение. Белински определя много точно мястото и характера на критика: той е „публицист, литературен фактор пред публиката“ (II, 533).

По силата на това проблемът за читателя заема важно място в разсъжденията на Белински за критиката. Спорейки с аристократично-корпоративните становища на „Московский наблюдатель“, младият Белински подчертава своето плебейско разбиране за задачите на критиката по отношение на читателя: „Не, според нашето просто плебейско мнение, журналистът трябва да си постави като най-свещено задължение неуморно да преследва измамниците на невежеството, да препятствува успехите на дребната литературна промишленост, толкова гибелна за разпространяване на вкуса и желанието за четене.“ „Кой ще бъде ръководител при избора на книги?“ за обикновения среден читател — пита Белински (II, 167). „Нравственото влияние върху публиката“ — ето по неговото твърдо убеждение централната задача на критиката и журналистиката (II, 179). Аристократическото пренебрежение към читателя, нежеланието да се влезе в разговор с него е не само погрешно, но и чуждо на природата на критиката. В едно от своите писма той точно посочва пряката зависимост между стила на неговите статии, тяхната композиция и стил с читателя. Главната стилистическа и комуникативна функция в статиите се определя от въздействието върху читателя: „Сега за моята статия — пише той на Боткин. — Ти не разбира какво имам предвид под „стил на Катков“. Това е определеност, състояща се в образност“. „Що се отнася до Кудрявцев, то милион пъти съм съгласен с теб по отношение на стила му; обаче спокойствието не е за мен. На мен ми е нужно това, в което се вижда състоянието на човешкия дух, когато той се задъхва от вълните на трепетен възторг и залива с него читателя, като не му дава да се опомни. . .“ (XII, 24). В тези думи се крие същността на поетиката на критическите жанрове, значителната функционалност на критическото творчество, определено от „литературното поле“, появяващо се във веригата автор — творба — критик — читател. Това е стремеж към създаване на контакти между отделните звена на тая верига. Ориентацията към читателя (конотативна функция)¹ диктува

¹ Вж. Р. Якобсон, *Poetyka w swietle jezykoznawstwa*. *Pamiętnik literacki*, 1960, z. 2, str. 431—473.

емоционалността, непосредствеността и лиричността на встъпленията в много негови статии. „Хамлет! Разбирате ли вие значението на тая дума? То е велико и дълбоко: това е човешки живот, това е човек, това сте вие, това съм аз, това е всеки от нас. . .“ (II, 254).

Макар че в началото на своята дейност Белински не можа да намери окончателно и всеотстранно определение на критиката, важно е да отбележим, че още в първата си статия „Литературные мечтания“ той даде знаменателно подзаглавие „Критическа елегия“, като подчертава с него двойствената природа на критико-публицистичната поетика, единството на логическото понятие и художествения образ. Разбира се, структурата на образа в критиката по самата си основа е друга в сравнение с романа и поемата. Херцен може да говори за „логически роман“ и в тоя смисъл херценовската лирико-публицистична проза всмуква напълно някои завоевания на критическата проза на Белински.

„Може ли — пита той в 1836 г. — във формата на повест да смесим наука, карикатура, философия, религия, реалния живот, мистицизма.“ И при това той посочва, че сцената трябва да довежда до мисъл, а мислите — до сцени.²

Търсенето на тоя нов тип проза, впитата оголената мисъл в многоцветен и богат с багри килим, е важен не само за повестта, но и за критиката. Белински създава близки до тия търсения на Херцен особени по жанр статии, в които по най-пряк начин се сливат личността на автора и литературната теория, философията и сатирата, карикатурата и реалния живот, удивително вярно почувствуваният свят на художника и строгата социална мисъл на критика. Навярно с това се обяснява една от най-знаменателните черти в критиката на Белински — нейната автобиографичност. По същество неговите статии са една „дълга“, „непрекъсваща и незавършваща статия“. (2, 48), дневник и изповед на човек, който необикновено страстно възприема всички явления на живота и изкуството, и е непосредствено свързан с читателя. Този контакт определя много структурни особености на критическите монолози на Белински. Да се вгледаме в следната страница от Белински: става дума за „Каменният гост“ на Пушкин. Това „гигантско създание на великия майстор“ кара автора да прекъсне критическия анализ и да премине към поетическия химн на удивлението.

„Молим — обръща се критикът към читателя — да не взимате нашите думи за съждения, не, те не са съждения — те са звукове, възклицания, междуметия. . . Съждението иска спокойствие. . . за да оцени напълно великата творба на изкуството, да разкрие пред читателя тайните на нейната красота, да направи прозрачна за очите формата, за да може през нея да види великото тайнство на присъствието на вечния дух на живота, да усети неговото благоуханно дихание — за това се иска много, твърде много, наистина много повече, отколкото ние можем да направим. . .“

Виждаме, че това страстно признание, това бягане от логическите определения в света на възклицанията, тази градация — „много, твърде много“ и накрая безсилното „във всеки случай много повече“ — са нужни на критика, за да покаже на читателя, че трагедията на Пушкин е толкова колосално художествено явление, че излиза далеч зад пределите на нормите и понятията на критическата теория и не се поддава на логическо определение. И затова като въздишка на очарована и покорена душа звучат следните редове: „Тържествено се отказваме от подобен подвиг и признаваме безсилието си да го извършим. . . Но за нас той оставя още неизреченото блаженство да предадем на читателя нашето лично, субективно впечатление, да му разкажем как се разтърсиха една след друга всички струни на нашата душа: как нашият дух ту замираше и изнемогваше под тежестта на неудържимия възторг, ту мощно се

¹ А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, т. I, стр. 338—339.

изправяше и овладяваше своя възторг, когато пред него се разгръщаше за минута царството на безкрайното. . .“

И стигайки до това високо нажежаване на чувството, на страстта, когато гласът естествено пресеква, Белински с широтата на истинска поетическа душа завършва тоя пасаж със стихотворение в проза: „Но ние не можем да направим това. . . Ние видяхме далечина без граници, дълбочина без дъно — и с трепет отстъпихме назад. . . Да, ние сме още толкова изумени, приятно изплашени и поради това не сме в състояние да си дадем сметка за собствените си усещания. . . Какво така ни поразя? Не знаем, но само предчувствуваме — и от това предчувствие дъхът спира в гърдите ни и на очите ни блестят сълзи на трепетен възторг. . . Пушкин! Пушкин! . . . И тебе ли видяхме? . . . Нима тебе? Велики, нима твоята ненавременна смърт беше непременно нужна, за да разберем кой беше ти? . . .“ (III, 100).

Да вникнем в приведения цитат. В него е характерно поразителното предаване трепета на мисълта, мъчителното търсене на думите, знаменателното повтаряне на едни и същи думи в пълно нарушаване правилата на стилистиката („И тебе. . . нима тебе“, „не знаем това. . . предчувствуваме това. . . и от това. . .“, „с трепет отстъпихме. . . сълзи на трепетен възторг“). Всичко това на пръв и много повърхностен поглед може да се стори небрежност на речта, но в действителност се натъкваме на съвършено нов стилистичен принцип, който отлично предава сложността на мисълта и емоционалната развълнуваност на критика. За критика става характерна спойката, съединяването на премисленото, прочувстваното и прочетеното; животът и книгите. Външно небрежният стил на Белински тъкмо със своята нешлифованост и несъвършенство непосредствено разкрива ослепителните страни на тревожно-търсещата мисъл и състоянието на крайно емоционално напрежение. И тези именно негови качества заразяват или както сам той се изразява „заливат“ читателя и „не му дават да се опомни“.

В структурата и метода на новата критика на Белински веднага се вижда наличието на съвсем друго разбиране задачите и стилистическите принципи на критическите жанрове. Вътрешната диалогичност като следствие от веригата автор — читател — критик намира израз в монологичната форма на критическите статии на Белински. Именно по времето на Белински „монологът“ придобива особено значение в прозата на 20-те и 30-те години на XIX век. Ние употребяваме тук термина „монолог“ в най-широкото значение на тая дума, каквато той получи в съвременната лингвистика. Според определеното на Мукаржовски „За лингвистиката. . . монологът означава реч на един активен участник, без да се има предвид присъствието или отсъствието на другите, пасивните участници; типичен монолог в лингвистично значение е разказът.“ Ние бихме прибавили към това, че още по-типичен образец на монолог в тоя план е критическата статия. Още при първите стъпки на руската психологическа повест и роман (Лермонтов, Достоевски) характерът на монологическото повествование се определя от личността на автора или от съвместимостта на авторовата личност и героя, или от противопоставянето на едната с другата. Монологът — както устното изказване, адресирано до определено лице има съвсем ясна прилика с критическата статия. Това още повече се потвърждава от обстоятелството, че в монолога на прозата се отразява стремежът към интелектуално-организирано изказване, изложение, повествование, който е способен да изрази определена и много важна проблематика. Израз на тия стремежи бяха риторичните елементи (напълно липсващи напр., когато разказът се води във форма на „сказ“). В приведения по-горе откъс от статията на Белински ние се натъкваме на всички тия елементи на монолога. Сам критикът неслучайно отбелязва като важна и неизбежна част от неговия критически стил риторическите пасажки. Изтъквайки необходимостта да се предаде в статията „със-

тоянието на човешкия дух, когато той се задъхва от трепетните вълни на възторга“, т. е. говорейки за субекта на изложението, за героя на монолога, Белински добавя: „и ето защо аз съм много риторичен (което ти съвсем вярно забеляза и което аз самият отдавна съзнавам)“ (XII, 24). Само че за разлика от Белински ние трябва да кажем, че риториката като израз на идейния и критически патос е неизбежен и необходим елемент на структурата на критическия жанр. Следва само точно да разграничим риториката като органичен елемент на монологическия стил и риториката като израз на празнота и безсъдържателност, с една дума от статиите, които по негово определение, се състоят от „богатство на думи, бедност на мисълта и апатично изложение“ (IV, 260). В последните думи на Белински е вложено сериозно съдържание — апатично изложение — резултат от бедност на мисълта. Напрежението — най-важният структурен фактор на критическата статия — се появява в резултат от установяване в монолога връзка между говорещия и слушащия, то става и основа в движението на сюжета на статията. Слушащият, възприемащият (в нашата терминология читателят) съществува дотолкова, доколкото неговото наличие се отразява на характера на изложението. Той се възприема от читателя като втори актьор, за когото никой не говори и който също никога не говори. Но целият критически монолог е адресиран само до него. В този смисъл той е съвсем конкретна фигура, с която критикът се намира в непосредствен контакт. Той е главната мотивировка на монолога като основна форма на критическия жанр. В този смисъл ние казваме, че в основата на монологичната форма на статията, на прегледа лежи вътрешната диалогичност на критическите жанрове. Тази диалогичност се определя от това социологическо явление, което по-горе нарекохме литературно поле. Напълно приложимо в този план е явлението, което М. Бютор забеляза в съвременната литература. „Всеки път — пише той — когато пред нас е повествователен разказ, в играта взимат участие непременно три фигури, две реални личности — автор, който разказва събитията, чиято фигура отговаря в устната беседа на „аз“, читателят, на който се разказва, „ти“ и измисленият персонаж — героят, за когото се разказва — „той“.¹ В критическата статия „той“ съответствува на оня литературен факт, който е предмет на критическото изследване. В критическите жанрове ролята „ти“ се усложнява извънредно и нараства и поради това проблемът за читателя „публика“ стои за Белински на първо място. От друга страна, „аз“ доминира в цялото изложение, именно „аз“ създава критическата ситуация, в която става съприкосновението на критика и слушащия. Конкретният характер на монолога на критика се определя от една или друга интелектуална или литературна декорация, характеризиращи мястото, времето и особеностите на обществения живот, окръжаващи литературния факт. Всичко това наричаме „ситуация на изложението“ и тя позволява да се припадне на критическия монолог изключителна изразителност. Когато Белински започва писмото си до Гогол с думите: „Вие трябва да сте отчасти прав, като виждате в моята статия разсърден човек: но този епитет е твърде слаб и нежен, за да изрази състоянието, в което ме докара четенето на Вашата книга. . . Да аз ви обичах. . .“ и т. н. (X, 212), той създава определена ситуация, която е повод за привеждане на факти, утвърждаване на идеи, полемически изобличения и т. н. Играта между „аз“ и „ти“ придобива конкретност, изразителност, вътрешно напрежение. Получава се това, което В. В. Виноградов нарича „диалогизация на монолога“. Функционалната природа на критическия монолог намира израз във фигурата на мъчаливия слушател и в специфическия характер на личността на критика, „аз“, който организира идейното и емоционално напрежение на критическото изложение.

¹ M. Butor, L'usage des pronomes personnelles dans le roman. Цитирам по статията на М. Гловински („Z teorii i historii literatury“, Warszawa, 1960).

Ето защо така естествено в строгата, делова проза на критическия жанр влиза, или по-точно — нахлува новият елемент: личността на критика в цялата рязкост на неговия поглед за света, неговата философия, неговите вкусове и цялата пълнота на жизнените му сили.

Личността в изкуството намира израз в широтата, силата и прогресивността на идейния стремеж на писателя. Но това не разрушава особенния, затворен, цялостен поетически свят. „Творческата дейност на поета — четем у Белински — представлява особен, цялостен, заключен в себе си свят, който е изграден върху свои закони, има свои причини и основания, изискващи да бъдат приети преди всичко за това, което те са в действителност, а след това да съдят за тях. Всички произведения на поета, колкото и да са разнообразни и по съдържание, и по форма, имат обща за всички тях физиономия, носят отпечатъка на присъщи само на тях особености, защото всички те произлизат от една личност, от единното, неразделното аз...“ (VII, 307).

Проблемът за художествената индивидуалност и структурната цялостност е поставен ясно от Белински във връзка с общите закономерности на литературния процес. Следва да отбележим, че много от становищата на критика са запазили живота си значение и досега. Едва в последно време тоя въпрос отново възникна в нашата наука. М. Б. Храпченко ясно отбеляза: „ако е безспорна мисълта, че от многообразието на действителността се ражда богатството на изкуството, то несъмнено е и другото: индивидуалните, своеобразни пътища на творчеството на писателите-реалисти водят до усвояване, до опознаване богатствата на действителността.“¹

Общите исторически и литературни закономерности се пречупват индивидуално, защото в изкуството индивидуалното е клетка на образния строеж. По думите на М. Горки пред художника стои задачата „да намери себе си, своето субективно отношение към живота, към хората, към даден факт и да вплъти това отношение в свои форми и свои думи.“²

Това не винаги е ясно за опростеното разбиране на изкуството, което се е отказало от ценните категории на индивидуалното. Диалектиката на специфичните отношения между съдържанието и формата е неразрешима без категорията на индивидуалното. Тая специфика се заключава в това, че изкуството е естетическа форма на познание. Начален пункт за художествената творба е действителността, а заключителен — изложението на действителността... Така се обяснява противоречивия и диалектически характер на обективния и субективния момент в изкуството. Вътрешният свят на художника по своему преобразява и осветлява света на реалната действителност, създавайки нови форми на заобикалящия ни свят от действителността. Художественият процес е реализация на връзките между тия две страни. Самата тенденция става в художественото произведение естетически фактор, условие за художествено съвършенство. Единството на вътрешното и външното прави излишни аналозите между изкуството и науката, защото при изкуството се срещаме с художествено-духовната форма на практиката.

Изхождайки от материалистическата естетика, Белински смята, че най-важна особеност на изкуството е наличието на индивидуално възприемане и възпроизвеждане на света.

Класицистическата критика изведе личността на критика зад пределите на тълкуването на изкуството, а романтическата създаде условен образ на критика като любител на изящното и само в реалистическата критика личността на критика получи първостепенно и определящо значение.

¹ Вопросы литературы, 1957, бр. 4, стр. 27.

² А. М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, стр. 259—260.

С това Белински решително скъсва с абстрактно-логическото и романтическо разбиране на художествената идея. Немската романтическа критика и особено хегелианската естетика сведе цялото многообразие на живия образен свят до схематичната представа за водещите идеи. Гьоте саркастично казва на Екерман: „В сребърните вази на своите творби Шекспир постави златните ябълки на своите идеи. Изучавайки неговите произведения, ние скоро овладяваме сребърните вази, но само за това — за да сложим на мястото на златните ябълки нашия немски картоф.“

Условността, отвлечеността, абстрактността в разбирането на изкуството са били чужди на Белински, който вижда в художествената творба необикновено сложно единство, диалектика на частното и общото, на формата и съдържанието.

Теорията на „патоса“ дава трайно основание за изясняване специфичната природа на поетическата идея, нейната многостранност и конкретно-сетивна форма. Белински успя по такъв начин да намери истински ключ към диалектиката на общото и частното, към разкриване различните равнища и цялостност на особенния, затворен в себе си свят на творбата и нейните връзки с реалната действителност. „В патоса си поетът е влюбен в идеята като в прекрасно живо същество, страстно е проникнат от нея — и той я съзерцава не с разума си, с разсъдъка си, не с чувство и не с някаква една способност на душата, а с цялата пълнота и цялост на своето нравствено битие — и затова идеята в неговото произведение не е отвлечена мисъл, не е мъртва форма, а живо създание...“ (VII, 312).

Макар все още с известен нюанс на идеализъм в мисълта, Белински прави так първите стъпки към преодоляване на метафизическото разбиране на изкуството, на безперспективните аналогии между литературните явления и явленията на общата психология и т. н. Нелитературният път за определяне на художествената идея, на нейната природа, води до загубване на ясната и точна представа за особената структура на художествената творба, за отношенията между елементите на тази структура и техните функции. Правовиelineйната представа, че изкуството повтаря готовите решения на теоретическата мисъл, води до погрешния възглед, според който основната функция на изкуството е илюстративна, че то просто допълня с ярки рисунки резултатите от теоретическата мисъл на човека. Именно затова този едностранчив подход е неприемлив, защото свежда индивидуалното в изкуството само до личното възприемане на света като „някакъв, всеки път особен случай на възприемане света“.¹ Трябва да отбележим, че „особения случай“ още не обяснява сложността и своеобразието на проявите на индивидуалното в изкуството. Индивидуалното, според дълбокото определение на Белински, не е маниерничене на собствената индивидуалност, разграниченост, своеобразие — а е живата, вътрешно затворена конструкция на мисълта и чувството, спойката на непосредственото и теоретическото осмисляне на околната действителност, което намира своя израз в особения „затворен в самия себе си“ свят на художествената творба. Белински в много отношения се доближава до разбирането на художествения модел и в това се отразява неговият стремеж към терминологическа точност, към заместване на неопределения, водещ до лъжливи съпоставки с философията термин „поетическа идея“ с термина „патос“.

Патосът на художника е близък по своето естество до патоса на критика, защото художествената оценка и анализът на литературната творба, според Белински, трябва да бъдат в еднаква степен самостоятелно откритие на невидяно сложен свят. Естетическите достойнства на критическата статия се състоят

¹ Б. Руинин. Вечный поиск, М. 1964, стр. 80.

не в преднамерената белетризация, а в самия способ за усвояване на материала, на особенния предмет. Животът на самата мисъл, на идеята, най-тънките и изящни ходове и преливания на тая мисъл, идейната и естетическа обоснованост — ето в какво се състои писателското майсторство на критика. Това забеляза много проникновено един от приятелите и съвременници на Белински, изтъквайки, че неговата статия „О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя““ поразява със следните особени качества: „Тази статия — пише Аненков в своите спомени — в полемически смисъл принадлежи към майсторските неща на автора и по яркостта на багрите и по рязката очевидност на доводите не е загубила, струва ми се, относителната си занимателност и до днес.“¹

Партийността, научната и философската обоснованост на критическите оценки, тънкото тълкуване на структурата и функциите на литературните явления намират израз в това, че монологическата форма на критическата статия, играта между „аз“ и „ти“ определят необходимостта от изтъкване в критическата статия, както се каза и по-горе, на пръв план личността, индивидуалността на критика. Но би било погрешно да предполагаме, че работата е само там, критикът да върви в разрез с общоприетите разбирания. Още в младостта си Белински не без ирония писа за Надеждин, че неговите становища за Пушкин са неточни и неубедителни, защото той „както сам признава, обича да плува срещу течението, да върви напук на общия глас и да предизвиква на бой общото мнение“ (I, 18).

Твърде показателно е, че Белински нямаше защо да прибягва нито до създаване на специална критическа маска (Надеждин, Сенковский), нито към стилистичен патос и демонстриране на своето литературно своеобразие (Бестужев), за да придаде на своята критика особен, неповторим характер. Причудливата маска на Барон Брамбеус или недодяланата премяна на екс-студента от Патриарштите езера Никодим Аристархович Надоумко веднага помръкнаха, щом се появи първото пламенно произведение на „Он-ински“ „Литературные мечтания“. В приведените по-горе определения съвършено ясно се разкрива връзката на жанровите особености на критиката от „висш порядък“ (Белински) с философско-естетическите и идейно-политическите постановки на критика. Една от функциите на критическото повествование — естетическото и етичното възпитание на широк кръг читатели — наложи съвсем нови типове критически жанрове в работите на Белински.

3

Оформянето на новите критически жанрове у Белински е непосредствено свързано с развитието на руската проза от 30-те години на XIX век. „Сега съвсем не е както преди — констатира той заедно със своите съвременници — сега цялата наша литература се превърна в роман и повест. . . По какви причини се стигна до това явление? Тоя път няма виновен: причината е в духа на времето, във всеобщото и може да се каже световно направление“ (I, 261).

Един от характерните процеси в руската проза на 30-те и 40-те години е новото съотношение между белетристиката и така наречените жанрове на пограничната литература (терминът „погранични жанрове“ в съвременната теория включва дневници, спомени, писма, очерци и накрая научно-художествени произведения). Още през XVIII век конструкцията на романа включи в себе си естетическите, политически и педагогически трактати и по-късно и вестникарската информация (Дидро, Русо, Радищев и др.). В първата половина на XIX век

¹ И. В. Анненков, Литературные воспоминания, стр. 193.

руската литература все по-тясно се свързва с публицистиката, използвайки не само тематиката на общественно-политическата литература, но дори и формата на публицистичните жанрове. „Нравоописателната“ проза става все забележимо и сериозно явление. Така напр. в прозата на В. Ф. Одоевски влизат формите на епистолярните, вестникарските, философските и критическите жанрове. Редица негови повести са своеобразни илюстрации към неговите философски диалози. Неговата повест за Бетховен е много близка до неговите статии. Особено силно пресичането на пограничните жанрове с художествените се отрази в повестите и „физиологическите очерци“ на натуралната школа. Както вярно отбелязва В. И. Кулешов „в тези очерци най-пълно се развиха всички елементи на жанра: аналитичният метод на разкриване обществените язви, безизкуствената точност на описанията, преднамереният подбор на тъмните и кални... страни на живота, демократическият герой и може би най-важното диалогът е нередко полемика с гражданската съвест на читателя“.¹

В тези характерни черти на физиологическия очерк (преминали след това в повестта и романа) виждаме колко важно значение има публицистичният елемент при формирането на повестта и разказа, на очерка и романа. Стилистичните форми на критическите изказвания на Гогол в статиите „Арабески“ са много близки с неговите петербургски повести. Нещо повече, публицистичните елементи, идеологизацията на описанието и повествованието става конструктивна част на „Портрет“ и редица други творби. Гогол включва направо в своята художествена проза теоретико-критическите си размисли (седмата глава на „Мъртви души“, „Портрет“ в двете редакции).

Самият факт, че разказът и повестта (а след тях и романът) през 30-те и особено през 40-те години на миналия век възникват по пътя на белетризацията на актуалните проблеми, определя търсенето на преход между пограничните жанрове и художествената проза, пораждайки идеологизирани жанрове на белетристиката. Прозата става област за демонстриране на определени социални проблеми и концепции при тяхното тълкуване. Всичко това в най-висока степен обближи критическите жанрове с най-боевите жанрове на тогавашната проза. Толкова повече, че за физиологическия очерк не е задължителен сюжет, но в него трябва да има „система от доказателства, логика в разгръщането на материала, поради което хубавият очерк „се закръгля“ по композиция и остроумие на доказателствата, изгражда се върху повтаряне на мотиви“.² Тази характеристика съвпада напълно със сюжетните проблеми на критическите статии. Знаменателно е в това отношение обстоятелството, че редица статии на Белински обмислено са построявани като физиологически очерци.³ Тук спадат типът „Педант“ и чисто физиологическият литературно-критически очерк „Петербург и Москва“, „Петербургската литература“, „Александринският театър“ и др. Те са написани по законите на физиологическия очерк, описват света на занаятчийската литература, на казионната сцена. Авторът изследва нравите на тоя свят и неговия потребител. Той е прав, когато заявява: „Молим читателя да обърне специално внимание на наименованието на тия пиеси: на неговата мисъл ще се открие цял нов свят! Само за тия наименования може да се напише цяла статия!“ (VIII, 551). За него е важна не само системата от доказателства, но съобразно структурата на физиологическия очерк, фабулата на статията (т. е. логи-

¹ В. И. Кулешов, *Натуральная школа в русской литературе*. Просвещение, М., 1965, стр. 125.

² В. И. Кулешов, *Натуральная школа в русской литературе*. Просвещение, М. 1965, стр. 116.

³ За пръв път това посочи проникателно Л. П. Гросман (вж. *Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина*, т. XXXIV, в. 3, М. 1954, стр. 134—135).

ката при разгръщането на материала) е само предлог за провъзгласяване и формулиране възгледите на критика, за непосредствено представяне позицията на писателя: „Да описваш Петербург физиологически — отбелязва авторът — и да не кажеш нито дума или да не обърнеш специално внимание на Александринския театър — то е все едно да рисуваш нечий портрет и да забравиш да наричаш носа. . .“ (VIII, 524). Есеистическите части стават сюжетна основа на произведението, като включват и преобразуват цяла редица елементи на художествената проза. Сатирическите портрети се сливат в статията с лирическите възпоминания, с пейзажните рисунки, ироничните характеристики. Всичко започва със спомена за театъра във форма на лирическа проза: „Театър? Театър? Каква магическа дума беше ти за мене по онова време! С какво неизразимо очарование разтърсваше ти тогава струните на моята душа. . .“ И после следва поразителната по сила картина на московския театър от 30-те години, споменът за неговия гениален представител Мочалов („никога не ще забравя тоя невисок блед човек с толкова благородно и прекрасно лице, осеяно с черни къдрици, чийто глас ту се лееше на прозрачни вълни от сладостна мелодия. . .“ и т. н., (VIII, 523) и до „Стана ми болно и досадно“. Тая статия е и физиологически очерк, и казано с думите на самия Белински, и „елегия в проза“ (VIII, 523). Описанието на Петербург се пресича с физиологията на посетителите на Александринския театър, размислите за същността на сцената с ироничната демонстрация на наименованията на пиесите от масовия репертоар на театъра.

Водеща композиционна особеност на статията „Александринския театър“ (както и на редица други) е органическата спойка на тези публицистични и белегистични елементи въз основа на единството, тъждеството на авторовата личност и фигурата на повествователя (черта, която ярко се прояви и в редица повести на Гогол, и в някои произведения на натуралната школа). Тази двуединна фигура на критик и повествовател има своята функция на посредник между литературните факти, проблемите и читателя. Образът на критика-повествовател е доминиращ фактор за композиционното построяване на критическата статия. Естествено, че в изучаваната статия Белински не само въвежда автобиографични моменти, а създава специален образ на възторжен поклонник на изкуството, охладнял под тежестта на литературния и жизнен опит. Тази фигура на повествовател, монологизиращ в статията, е и мотивировка на лирическата и сатирическа интонация на статията: „Стана ми и досадно, и болно. . . Но ето дойде време, мой благосклонни читателю, когато вече не ми е досадно, освен може би в ония случаи, когато, като видя в дългия афиш няколко нови пиеси. . . аз отивам, заклет рецензент, в храма на драматическото изкуство, отдавна престанал да бъде за мен храм. . . Боже мой! Колко съм се променил!“ (VIII, 523). „Но аз ви уверявам, благосклонни мой читателю, аз съвсем не съм от числото на мърморковците; поне отдавна съм се отказал от тоя навик да мърморя. . . Сега съм човек, доволен от всичко на света, нищо не зашичавам, а всички леко хваля. . .“ (VIII, 524). „Стига! Всичко не можеш да посочиш. Молим читателя да обърне специално внимание. . .“ (VIII, 524). Всички тия обращения, автобиографични пасажии са мотивировка за логически разгърнат материал, показващ отношението на критика към съвременното изкуство.

Огромното критическо наследство на Белински дава възможност не само да се конструира определен модел на критическия жанр (показан по-горе), но и невероятното многообразие на жанровия тип, като се почне от малките бележки, които са примитивни схеми, имащи характер на обикновена информация (виж VIII, 15, IX, 364 и др.) и се стигне до статиите, значителни и по познавателен, и по художествен потенциал („критическа елегия“, критически роман, литературен преглед, критическа статия, рецензия, критически портрет, критически диалог и т. н.). Цялото това многообразие на жанровете от гледна точка на характера

и образа на критика-повествовател може да се групира в определен ред, показващ динамиката в развитието на критическите жанрове.

Да разграничим сред тях преди всичко интерпретационният тип критическа статия, който е най-разпространен в наследството на Белински, в основата на който лежи движението от литературния факт към социалния и литературен проблем. Голяма част статии от този тип се характеризират със значителна роля на критическото описание (т. е. преразказ на съдържанието, характеристика на героите в произведението и т. н.), опериране с преки обращения към читателя. В критическия текст се натъкваме на описателни съждения, интерпретационни и оценъчни. Сред тези три типа съждения и съответните им изречения изключително сериозна роля играят описателните съждения. Описанието в критическата статия регистрира елементите на литературния факт и вътрешните връзки на тия елементи. Според точния израз на един от полските изследователи то е като диаграма на произведението.

Този тип интерпретационна статия получава особено значение през годините, когато Белински преминава на позициите на материализма и революционния демократизъм. Този преход се съпровожда от стремежа към създаване на общодостъпни, високоидейни статии за широк кръг читатели, целящи естетическото и етическото възпитание на руската публика. Още през 1840 г. той увърждава необходимостта от промени в стила и насочеността на своите статии. „Чувствувам, че съвсем не съм автор за малцина“, „От бр. 2 на „Отечественные записки“, т. е. от статията за Марлински, пиша не за вас и не за себе си, а за публиката“ (XI, 438). А в друго писмо вече точно определя структурните особености на този тип критически жанр. На 11 декември 1840 г. той съобщава на Боткин: „Впрочем за писането. Аз изоставих абстрактните общи неща, искам да говоря за живота по факта, за който става дума. . . Но това е толкова трудно: мисълта не намира думи. . . (XI, 581). Изложението на съдържанието става изходен пункт за размисли върху „живота по факта“. Политическият смисъл на това структурно устройство се разкрива в друго негово писмо от 1843 г., когато той се оплаква на Боткин, че „да пишеш нищо и за нищо от ден на ден става все по-невъзможно и по-невъзможно. За изкуството лъжи каквото искаш, а за работата, т. е. за нравите и нравствеността (терминът „нравственост“ има у Белински и неговите съвременници политически характер, М. П.) — поне не пилей труд и време! От моята статия в „Отечественные записки“, изрязах цял печатан лист — добре, но аз много ценя тая статия, защото тя е проста и по идея, и по изложение“ (XII, 128).

В тази горчива забележка правят впечатление две обстоятелства: 1) постановката за преход от литературния факт към обществено-политическия проблем („за работата, т. е. за нравите и нравствеността“) и 2) съпътстващата го простота в идеята и изложението. Промяната на акцента в структурата на статиите (необходимостта да „се пише за живота по факта“, а не „абстрактни общи неща“) издига критерий за „необходимост“, „последователност“, „уравновесеност“, „цялостност“ в композицията на статиите.

Типичен образец на подобен род статии е известната негова статия „Герой на нашето време. Съчинение на М. Лермонтов“ („Отечественные записки“, 1840), три четвърти от която представлява майсторски преразказ на съдържанието на Лермонтовия роман. Описанието на романа е съсредоточено върху изясняване централните политически и литературни проблеми на това преходно време. Затова авторът има пълно право да каже: „Всичко, което казахме, не е трудно да се приложи към романа на г. Лермонтов. Ето защо ние трябва да проследим в неговото съдържание, което е вече добре познато на читателя, развоя на основната мисъл“ (IV, 204).

Отношението на критика-разказвач към изложените от него картини на художественото произведение са основа, върху която се опира конфигурацията на елементите на литературната структура. Подробното изложение на най-тънките преходи на художествената мисъл на Лермонтов, майсторски предадената структура на романа са нужни за поставянето на редица проблеми, и по-специално на проблема за вътрешната връзка на веригата идеи на художественото произведение. Конкретният факт (романът на Лермонтов) го довежда до изключително важен извод, че „съдържанието не е във външната форма, не е в свързването на случайностите, а в замисъла на художника, в онези образи, в онези отсенки и преливания на красотите, които си е представял, преди още да се заеме за перото. С една дума — в творческата концепция (IV, 219, подч. Белински, М. П.). По същество Белински стига до напълно съвременна представа за творческата концепция за живота като основа на художественото произведение, за метасловесното му съдържание. В това се състои най-трудната задача на критика — да предаде неувимия подтекст, скритото (и главно) течение на произведението: „Ето защо изложението на съдържанието — отбелязва той — е така трудно за критика — и без извадки не може да мине: трябва да го направи кратко и да накара разглежданото произведение да говори само за себе си“ (IV, 219).

В цялата статия се сплитат в един кръг преразказът или по нашата терминология описанието на факта, с проблемните отклонения от описателните съждения. Този преразказ, съпровождан от цитати, изпълнява в статиите му разнообразни функции: от сатирическото разобличаване на отживелите идеи и литературни форми (виж реценцията за романа на Загоскин „Кузма Петрович Мирошев“) до патетическото утвърждаване на новата школа, на социално-политическите идеи на прогресивния лагер. Затова толкова често се натъкваме на изрази от типа: „Ние преписахме цяла част от поемата — нека четат и видят сами: които няма да видят в стиховете това, което ние виждаме, за тях нямаме очила. .“ (IV, 516). В такъв род съобщения се демонстрира подчертаната позиция на критика, коментиращ хода на събитията в литературните явления, извличащ от литературните факти естетически и политически изводи.

В подобни схеми на критическата статия повествователят-критик е сякаш извън описваните факти, неговата активна роля при разрешаването на формулираните проблеми се заключава преди всичко в подбора и разположението на литературните и жизнените явления. Всичко това води до определено интерпретиране на материала.

Отношението между проблемите и фактите на литературния и обществения живот лежи в основата не само на интерпретационната структура, но и конструира друг тип статии, които ние наричаме идеологизирани. С това понятие определяме статиите, в които ос на композицията е прехода от проблемните изказвания към литературните факти. Ролята на личността на критика в такива текстове се свежда до групиране на документацията за обосноваване на поставените и формулирани обществено и исторически важни проблеми. Авторът подчинява материала на предварително построена концепция. Подобна постройка е характерна за такъв важен тип статия, каквато е „литературния преглед“. В разсъжденията на Белински и на съвременната и предшествуващата критика на този вид се придава особено значение. Такова е отношението му към „Преглед на руската словесност от 1829 година“ на И. В. Киреевски, забележителен според него „колкото със своите парадокси, толкова и по някои истини, горчиво и рязко изказани. .“ (VI, 516). Белински спира вниманието си и на структурата и развитието на руския преглед през XIX столетие. Литературните прегледи на самия Белински са построени на съзнателно отдалечаване от присъщото на романтическата критика фейлетонно оформяне на „прегледа“ — „от яйцата на Леда“. Именно върху такава съдържателна и композиционна полемика със статията

на Бестужев-Марлински „Клятва у гроба господня“ (1823) е написана новата статия на Белински „Литературные мечтания“ (с демонстративно пародиране на редица нейни стилистични и композиционни елементи). От 1835 г. (със статията „Ничто о ничем“) Белински публикува многообразната серия „прегледи“, които са „истинска летопис на литературата“, според неговите собствени думи.

Постепенно в критиката на Белински се изработва типът и структурата на литературния преглед. Към началото на 40-те години той ясно и дълбоко формулира структурните особености на подобен тип статии, проникателно виждайки тяхната основа в поставянето на нов план, в качеството на изходно начало — формули на водещата проблема. В зависимост от характера на проблемите се изгражда структурната схема на статиите. Основа на жанра, според самия критик — е „довеждането до яснота същественния въпрос“ на литературната съвременност. Белински ясно вижда, че прегледът трябва да върви не от фактите „към проблемите, а от проблемите към фактите“. „Ние казахме по-горе — четем в прегледа „Руската литература през 1842 година“, че да правиш преглед не значи да изброяваш на пръсти всичко, което е излязло в определено време, а да посочиш забележителните произведения и да определиш тяхното значение и стойност... (VI, 527). Това е толкова по-важно, че „у нас общественият живот се изразява предимно в литературата“ (VI, 513). Следователно формулировката на литературния проблем е същевременно определение на обществено-важните, нравствено-политическите въпроси.

По тоя начин структурните особености на годишния преглед се обясняват чрез задачите, които осмислят разнородните явления на изтеклата година и подвеждането им под „една гледна точка“. В това, според него, е разликата от критическите статии и рецензии, говорещи „за настоящето“. Гениалният критик отбелязва при това оня факт, че прегледът е постановка на главните проблеми, а не изброяване и описание на фактите. „Няма дори нужда — заявява той — да се впускаме в подробен разбор на всяко добро произведение... Главната задача тук е — да се посочи преобладаващото направление, общият характер на литературата за дадено време, да се проследи в нейните явления оживяващата и движещата я мисъл. Само по тоя начин може ако не да определим, то поне да напомним доколко изминалата година е предвижила напред литературата, какъв прогрес е извършила тя в нея“ (X, 286—287).

Именно така са построени неговите гениални прегледи „Руската литература през 1846 година“ и „Руската литература през 1847 година“. В основата на първата статия лежат жизнено важните за Русия проблеми за самотитното развитие на Русия, разривът с патриархалните основи на крепостническата държава. В едната и в другата статия наред с това са поставени проблемите за връзката на изкуството с обществената практика и следователно проблемите за реалистичното изследване на руската действителност и решението на живите национални въпроси.¹ Такава структура налага необикновена простота на стилните средства, насочване към това, заинтересоваността на читателя да бъде отправена към самия процес на откриване истината и правдата, към процеса на изграждане новите проблеми на живота и литературата.²

Разновидност на тоя тип статия са ония произведения на Белински, в които централна задача е преходът от факт към факт, динамиката на сюжетната линия при това е основаната на исторически източници и други материали картина на фактическото развитие на едни или други процеси в литературния живот. Ос в конструкцията на такива статии е образът на автора-повествовател, чието

¹ Вж. М. Поляков, Виссарион Белинский, М, 1960, стр. 520, 536.

² Тук трябва да направим съвсем точна уговорка, че от гледна точка всяка критическа интерпретация с преход от „литературното“ към „извънлитературното“.

съзнание се формира под натиска на изследваните и изобразени факти. Към статиите, изградени с описателна стилистика, принадлежат много литературни портрети (етюдите за Ломоносов, Державин, Кантемир и др.), философско-критическите етюди и отчасти рецензии. В определена част от рецензиите главна роля играе образът на автора с неговото отношение към известно литературно явление. Проследяването на индивидуалното развитие, оживяването на характеристиката вместо „голия термин в портрета“ (Писарев) изисква от критика непосредствено повествование. В 1844 г. той печата неговия етюд „Иван Андреевич Крылов“, с отлично направената характеристика на великия баснописец. Основните факти на биографията и творчеството на писателя се преплитат с образа на критика, с неговите размисли за народността, с неговата ирония към „шинелната поезия“ и възторга пред истинската народност и художествено майсторство на басните, с прякото обращение към читателя („позоваваме се на здравия разум на нашите читатели и ги питаме. . .“), „ако искате това е морал“, „ние мислим, че за Крылов е достатъчно това, за да има право на безсмъртие. . .“, VIII, 575, 587). В тоя смисъл организиращата роля на фигурата на критика е подобна на оная роля, която играе образът на героя в повестта, чийто характер се формира от потока на събитията. Характерна черта на тоя тип критика (както и на интерпретационния) е преднамереното разкъсване на цялостния поток на повествованието, посредством личното отношение на автора и демонстрирането на различните гледни точки по излаганите въпроси.

Въвеждането на автобиографичен елемент във всеки тип критически модели служи като допълнително средство за усилване напрежението при движението на логическия сюжет.

Това обаче не означава, че даденият тип е опростено изложение на фактите, тяхно емпирично изброяване. Отношенията между факта и проблема тук получават друг характер. Ако се изразим с думите на Белински: „Вярното възпроизвеждане на фактите е невъзможно само при помощта на ерудицията, а е нужно и въображение. Историческите факти, съдържащи се в източниците, не са нищо повече от камъни и тухли: само художникът може да издигне от тоя материал изящно здание. . .“

Статията, изградена на прехода от факт към факт, също се базира на определена авторова позиция, фактите в статията трябва да получат „общо значение“.

Забележителни по художествена изразителност като тип критическо творчество са рефлексивните или полемическите жанрове. Фактите и проблемите тук добиват особено съотношение. Връзката с литературните факти с нарисувана много неясно и е второстепенна. Главно място заемат идейната позиция, възгледите, литературните симпатии и антипатии на критика. Обикновено тук е ограничено, в сравнение с предшестващите видове, въвеждането на конкретен материал от литературни факти. Изходното начало е разглеждането тезисите на враждебните публикации или наблюдението на автора върху дейността на враждебните фигури. Личността на критика придобива тук особено ярко и самостоятелно значение, с известна хиперболизация на емоционалните състояния. „Аз — писа Белински — съм роден за печатни битки, моето призвание, живот, щастие, въздух, храна — е полемиката“ (XII, 88).

Критикът много изразително формулира основните задачи на полемическия жанр още в „Литературные мечтания“. Тук четем: „У нас понякога нападат полемиката, особено тая в списанията. Това е твърде естествено. . . О, те никога не могат да разберат какво блаженство е, какво сладострастие на душата, да кажеш на някакъв гений в оставка, без мундир, че той е смешен и жалък със своите детски претенции за величие, да му обясниш, че той не на себе си, а на креслото-журналист е задължен за своята литературна значимост; да кажеш на някакъв ветеран, че той се ползува от своя авторитет на кредит, по стари

спомени или по стар навик; да докажеш на някакъв литературен учител, че той е късоглед, че е изостанал от века, че той трябва да започне да учи отново от азбуката; да кажеш на някакъв пришълец бог знае откъде, на някакъв пройдоха и Видок, на някакъв литературен търгаш, че той оскърбява себе си и тая словесност, с която се занимава, и тия добри хора, с чийто кредит се ползува, че той е осквернил и светостта на истината, и светостта на знанието, да заклемиш името му с позора на отричането, да му свалиш маската. . . и да го покажеш на света в цялата му голота! Казвам ви, във всичко това има неизразимо блаженство, безгранично сладострастие. . .“ (I, 70).

Това всестранно определяне съдържанието на полемическия жанр ни обяснява основните отношения между елементите на структурата и техните функции: факти и проблеми, личността и повествованието добиват особен, друг характер. В памфлетите на Белински (за Киреевски, Шевирев, Гогол) в по-голяма степен, отколкото в другите типове личността на полемиста играе организираща роля. Още началото на „Писмо до Гогол“ подчертава, че става дума за автора на статията, Белински, за неговото отношение към Гогол и към реакционно-патриархалната утопия на сатирика: „Вие сте само отчасти прав, като виждате в моята статия разсърден човек: този епитет е слаб и нежен, за да изрази състоянието, в което ме докара четенето на Вашата книга. . . Да, аз Ви обичах. . .“, „Да, ако вие бихте открили покушение срещу моя живот, и тогава аз не бих Ви повече възненавидил за тия позорни редове..“ „Спомних си..“, „Не без известно чувство на самодоволство ще Ви кажа. . .“, „Що се отнася до мене лично, ще Ви кажа. . .“

Тия именно изрази „Аз Ви обичах“, „Мене лично“, „... аз не бих Ви възненавидил повече“ в семантичката сфера се отделят като думи-сигнали, ключови думи, създаващи идейно-емоционално напрежение на езиковата система в Писмото до Гогол. Те са близки до хиперболизацията на детайлите в памфлета. Белински удивително майсторски преплита исторически важната общонационална проблема (ликвидиране на крепостното право, утвърждаването на законността, проблема за религията) с хиперболизирано отделение детайл, който прави тези проблеми крайно нагледни. Така темата за загубеното човешко достойнство се илюстрира с определението на страната, „където хората сами се наричат не по имена, а с прозвища: Ванки, Стешки, Васковци, Палашковци.“ Нерелигиозността на руския мужик се илюстрира по следния начин: „А руският човек произнася името божие, чешейки се по задника. Той казва за иконата: ако си струва — да се моля, ако не си струва — гърнето да захлупя“ (I, 125).

Интересно е в това отношение да се разкрие как се е родило безпощадното и несправедливо, хиперболизирано определение на „камер-юнкерската ливрея“ на Пушкин. Тази хипербола играе важна роля в семантичката структура на памфлета — в нея е изразена скритата и основна мисъл на Белински, отправена към Гогол: колкото и той да е бил честен в своите субективни намерения, обективно „на земята бог повече се докарал, отколкото на небесния“: „Хитрец е нашият брат, руският човек!“ (X, 216).

Този образ се е родил, както и голяма част от памфлетните хиперболи, от текста „Избрани места от преписката с приятелите“. В десетата глава на тая книга („За лиризма на нашите поети“) има място, което е поразило Белински. Авторитетът на Гогол е направил в очите на Белински достоверно това легендарно повествование за Пушкин. Като разказва „тайната“ за одата на Николай, Гогол отбелязва неговата „любов към царя“: „Пушкин, чувствавайки своето лично предимство като човек, пред мнозина от венценосците, чувствуваше същевременно цялата си незначителност пред званието на венценосца и умеше благоговейно да се поклони пред ония от тях, които са показали на света величието на своето звание. . .“¹

¹ В. В. Гоголь, Польное собр. соч., изд. АН СССР, т. 8, 1952, стр. 255.

Семантическите модели от подобен род разкриват особената структура на монологическото повествование в памфлета. Личността на памфлетиста изведнъж се проявява с цялото си емоционално-напрегнато съществуване. Нейната функция е не само да установи контакт с читателя, а дълбоко да разкрие собственото вътрешно състояние. По силата на това монологическата форма става някак непосредствена форма на изказванията, близка е до изразната форма на художествената проза. От „сказа“ я отличава преди всичко ролята на риторическите епизоди. Ще приведем следния пример: Белински завършва религиозната тема със следния пасаж: „Не, Вие сте само помрачен, а не просветлен; Вие не сте разбрали ни духа, нито формата на християнството. . .“ (X, 218). Говорейки за важните национални въпроси — за ликвидирането на крепостничеството и полицейския произвол, Белински завършва с ослепително-злъчния пасаж: „Проповедник на камшика, апостол на невежеството, поборник на обскурантизма и мракобесието, панегирист на татарските нрави — какво правите Вие? . . . Погледнете под краката си: Вие стоите над бездна. . .“ (X, 214). Подобен род фрагменти имат характер на композиционна градация. В този смисъл риторическите епизоди придобиват значение на композиционно-организиращи фактори, определят построяването на сюжетната линия.

И така, в полемическите и памфлетни статии литературните факти играят второстепенна подчинена роля, високото напрежение на сюжета се появява в резултат на прехода от проблем към проблем.

Ние разгледахме няколко типа структурни модели на критическа статия въз основа на статии на Белински, както и на негови теоретически изказвания и намерихме ярък израз на специфическата природа на критиката като особен жанр художествена литература, с неговите особени принципи на пресъздаване действителността, литературната и обществената.