

ПОЕТИКАТА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ

Искра Панова поднесе първата си книга¹ на читателите. В нея тя казва по нов начин своя „дума“ в съвременното ни литературознание. Без да се отдалечава от най-хубавото в традицията на литературоведческите търсения, тя заглежда самостоятелен терен в една област, където у нас все още отсъстват дългогодишни традиции. ... Разбивайки прътина в сложната област на стилистичното анализиране на художествената творба, Панова дълго време е промисляла всяка своя стъпка в новаторската си работа. Не бърза да теоретизира за резултатите от нея, но не ги и подценява. Не бърза да прави генерални обобщения, но не скрива рационалното в трудния си експеримент. По-малко прокламира ръководните си принципи, на които се опира в своите естетически анализи, но в замяна на това дава своя подредба на научните си наблюдения, извлечена по законите на един обективен критерий. Ала колкото и дискретен автор да се оказва, тя хвърля обилна светлина върху комплицираността на проблематиката, прави свои изводи, отчита усложнеността на художествената еволюция у отделния творец, у тримата класици и разкрива редица закономерности в развоја на литературния процес в българската литература от неотдавнашното минало.

На повече от триста страници тя изучава стилово своеобразие на тримата първомайстори на късия български разказ, разглежда техните „тайни“, анализира образната им тъкан, без да разкъсва органичното единство на художествената творба, съблюдавайки специфичната жанрова структура на разказа. Освен това налице е умението да се анализира с външна, с една сложна съгласуваност на „външните“ и „вътрешните“ първопричини на литературните феномени.

Вземат се под внимание всички компоненти на художествената тъкан и тяхното сложно взаимодействие; всички проявени и скрити тенденции; и дори изворите или „причините“ за пораждаването на творбата, които остават извън нея: историческа ситуация, патос на епохата, психология, творчески традиции и

т. н. И тъкмо те остават основния първоизточник и главното условие за съхраняване целостта на разказа. Тази сложна взаимозависимост и обусловеност запазват неговата неделимост.

Панова се стреми и в повечето случаи успешно „раздипля“ и проанализира тъкмо това неделимо „цяло“ и винаги търси ключа на този анализ извън творбата. Този „ключ“ престава да бъде „секретен“ едва в края на книгата (304—305), където авторката между другото пише: „И трудността на литературния анализ е в тази диалектика между „описание“ и „обяснение“, в това необходимо, наложително и непрестанно преминаване от творбата към изворите ѝ и от тях към нея, от света към изкуството и обратно, или по-точно — в това непрестанно откриване на действителността вътре в изкуството, в този светотатствен за някои и утопичен за други „трансгресус“, при който нито творбата бива да се сведе до изворите си, защото ще излезе като такава, нито да се открие от тях, защото ще се прережат жизнените ѝ артерии и тя ще се превърне в куха словесна черупка.“ Достигнала до това генерално обобщение след толкова паралели и анализи на разкази от Вазов, Елин Пелин и Йовков, Панова заключава: „Задачата и смисълът на стилия анализ е да разкрие и обясни живото единство на живота, т. е. на значимата форма, в която откритие и израз, вилено и виждане са едно.“

Разгадали основния критерий при литературно-критическата интерпретация на изследователката, съзнаваме колко непредвидени трудности е трябвало да преодолява, с колко специфични компоненти на стила е било нужно да се съобразява, с колко сложни проблеми се е срещнала и при всички случаи, тя решава тези проблеми с изключителна научна добросъвестност и рядко чувство за отговорност. Справедливостта задължава да отбележа, че никъде Панова не претендира да е изчерпила до краен предел третираната проблематика, никъде не страда от излишество, самочувствие, което да я заслепява, нито живее с убеждението, че слага точка над ъ върхосите, които решава. Това нейно отношение в никакъв случай не трябва да се разбира като израз на чувство за малоценност, а като

¹ Искра Панова, Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. Издателство Български писател, София, 1967, 313 с.

зрял критерий, в който се включва съзнанието за дълбочината и сложността на проблема; като чувство за отговорност в процеса на научното дирене, разкриващо се в много-странното вглеждане, в обективните критерии, в точните и детайлирани оценки, в гъвкавия подход и проверена методология...

Тази прецизираност в научните квалификации се чувства и в четирите студии на книгата. Но тя е зафиксирана и текстово: когато говори за „музиката на цялото“ и подчертава, че една и съща логика на художественото мислене ръководи строежа на фразата, на отделния пасаж и на целия разказ, че композицията на разказа като цяло може да се усети и в композицията на неговата отделна част, а основният ритъм на творбата се отразява и отеква даже в ритъма на отделното изречение, Искра Панова поставя в скоби следния пасаж: („Тези и следващите най-общи впечатления от строежа на фразата не претендират за точност и изчерпателност, още по-малко за езиковедска компетентност. Точният и пълен анализ на езиковия строеж изисква специални методи на изследване, (к. а., Х. Й.) опрени на солиден лингвистичен апарат — нещо, което не е нито по силите, нито в задачите на настоящата студия. Тук става дума само за някои най-общи и най-очевидни тенденции в най-ярките им и, така да се каже, самоочевидни прояви, в най-едрият им очертавания — тенденции, които не се нуждаят от по-специални или по-подробни доказателства.“) Всъщност тя не е казала цялата истина за характера и качеството на своя изследователски труд.

Извършена е огромна работа, подминавана досега. Когато са много стари схващания, други са допълнени и разширени, втори са частично или напълно отхвърлени като научно несъстоятелни, а трети — проверени и защитени. Чрез структурния анализ на творби от майсторите на разказа — Вазов, Елин Пелин и Йовков — Искра Панова разгръща много плодотворни мисли, прави оригинални приноси в изучаването на поетиката на тримата класици, изказва много оригинални догадки за тяхната специфика като художници, изгражда цялостна теория за художественото им майсторство...

Още в първата студия — „Строеж и сюжет — събитие и композиция“ авторката се заема да разкрие „как пишат“ тримата наши разказвачи, как са „направени“ „Иде ли?“, „Андрешко“ или „Шибил“, „Една българка“, „Задущиница“ или „Среднощен гост“... Въпреки че взема наготово формулата на Алексей Толстой („архитектонически късият разказ трябва да бъде построен върху запетая и „но“ (...но...)“), Панова по собствен път достига до същия извод, сама насища това готово обобщение с нови отенявания и вътрешен пълнеж и съвършено недвусмислено убеждава читателя в остроумието на тази формула, която най-точно налучква „живеца“,

същността, жанровата специфика, вътрешния строеж, сюжетно-композиционния скелет и структурата на разказа. И, струва ми се, че такъв първоначален тласък, такова въвеждане в сферата на научното изложение чрез готова формула, е допустимо и е в реда на нещата. Още повече, че тя се доказва и дедуктивно, и индуктивно, и съвсем не се чувства като привнесена отвън.

Своите главни усилия авторката е насочила в две направления — да изучи композицията на разказите (но композицията, разбира се, в най-широк смисъл на думата) и да проанализира спецификата на лиричното, на идейно-емоционалното съдържание на разказите.

Контрапунктовата композиция на късия разказ се разглежда като сложно диалектическо звено, при което феномените се проявяват, в действително настъпва прелом, досегашната същност придобива нови качества, събитие то ражда ново събитие... „Затова — пише Панова — късият разказ е събитие и когато е само психология, епичен и без особена фабула, конфликтен е, без да бъде драма: той осветява пресечната точка, разкрива промяната. Затова — продължава авторката — може би в никой друг литературен жанр въпросът — как е построена творбата — не придобива такава специфична важност. Едва ли другата съотношението на частите, организиращата сила на центъра, ритъмът, мярката, единството, с една реч, логиката и здравината на художествената конструкция излизат така явно напред, за да свидетелствуват за качеството и своеобразието на творбата, както при късия разказ.“ Такава една постановка на въпроса предполага паралел между разказа и останалите белетристични жанрове, но макар и да не се прави, Панова подчертава, че повестта и особено романът имат далеч много по-големи възможности за различни художествени решения, комбинации и изходи, защото имат несъмнено по-голяма „строителна площадка“, за да се разгрънат по-сложно и разклонено всички нюанси в изображението, за да се маневрира по-свободно, като се използват всички „резерви“ на по-богатата идейно-образна система. Такова преимущество разказът няма. В замяна на това той е гъсто наситена творба, даваща по-голяма възможност за оперативност и по-бързо, точно и енергично отреагиране на жизнените явления.

Без да се абсолютизира познания ни вече афоризъм на Алексей Толстой, в изследването се правят тънки наблюдения и жанрови характеристики на различни разкази от Вазов, Елин Пелин и Йовков; разширява се кръгът на нашите знания; осъществяват се паралелни наблюдения, които показват висока култура на изследването. Панова се отнася с голямо уважение към своеобразието на художническото светоусещане, на мирогледа и метода, чрез които постепенно и със сигурна ръка разкрива неповторимостта на творческото мислене и неговата логика; по този начин се

изличава ценен материал за обобщения върху Вазовия, Елин Пелиновия и Йовковия стил, разглеждан в органическа връзка с особената форма на жанра и с всичките белези на начина, по който художественият замисъл се превръща в образ и се осъществява в „естетическа“ реалност.

Може определено да се подчертае, че център на наблюденията и в четирите глави — Строеж и сюжет — събитие и композиция, „Душата“ на цялото, „Музиката на цялото“ и Художник на „видимия свят“ е класическото наследство на Елин Пелин. У него късият разказ наистина получава своя „завършен вид, където са отстранени вазовските автобиографични или мемоарни тенденции, чрез които се свидетелствува пред читателя за достоверността на описването; не се усещат и онези „тежестни“ у Йовков, чрез които писателят се домогва до вътрешната цикличност на разказите си и по този начин се доближава повече до по-разгърнатите белетристични жанрове като повестта и даже до романа. Не случайно един критик още навремето нарича „Ако можеш да говориш“ роман. Елин Пелиновата жанрова чистота на разказа с основание се взема като ориентир и послужва за отправна точка в паралелите между тримата класици.

Но това съвсем не означава, че се подценява приносът на Вазов. Историческият поглед за развитието се чувствава, хронологията се съблюдава. Важното е, че майсторството на Елин Пелин като разказвач послужава за композиционна ос при изложението. И това никак не е случайно. Новаторската крачка на този истински поет в художествената проза се подчертава преди всичко посредством новата функция и яркото емоционално съдържание, което той дава на пейзажа в разказваческото си изкуство. Чрез пейзажа той обогатява художествените идеи, внушава нови нюанси в изживяванията на героите, разширява емоционалната гама в рисунката и допълва с ново качество идейно-художественото съдържание на творбата. Така се ражда „по същество лирическият разказ в нашата литература“. Но Панова не спира дотук. Тя оценява художествения принос на един Йордан Йовков в българската литература, съпоставен с процесите, които се извършват в световната литература. Йовковият разказ се отделя особено от Вазовия и Елин Пелиновия по своята по-сложна композиция и вътрешен строеж, по усложнения синтаксис. И у Йовков има еволюция към простота и лаконизъм на фразата, но те се отличават от Елин Пелиновите. Йовковата сложност не изчезва дори и тогава, когато се е „дръпнала навътре“ зад сложността на алюзияте, асоциациите, намеките, лирическия строй. . . Лириката също се крие „зад плътността“ на предметния художествен рисунок. Докато у Вазов и Елин Пелин лаконизмът и естетическата простота са изява и на художествената действителност, и на „лирико-смисловата им експлицитност“.

то у Йовков те са свързани „с неговата (на Йовков, б. а., Х. Й.) статика и с дискретната предметност на неговия рисунок“ (с. 308).

Изследователката групира елементите на три стилови системи, на три типа новелстични структури, на три начина на разказване и художествено рисуване. Тя следи за естетическите натрупвания, за новите напластявания, които раждат новото качество в индивидуалния почерк, в творческия стил, в личната изява на художника. Тя разграничава новото в „техниката“ на всеки стил, яркостта на личните предпочитания, чрез които се постигат повече съзвучия и асоциации, повече съпричастие и активност у читателя. . .

Обобщавайки резултата на своите наблюдения върху тримата български критически реалисти, Искра Панова се домогва и до още по-съществени изводи и генерализиращи закономерности, валидни за литературния процес на миналия век и за прелома, който настъпва в началото на нашия век. По този начин тя открива причинната връзка на художествената еволюция в белетристичното мислене на нашите трима класици. По същия начин се доказва и по-голямата близост на творческия почерк на Йовков до съвременността. Правдивата авторова констатация обаче не се разгръща по-подробно в изложението, за да се убеди читателят в нейната безспорност, че тъкмо Йовков е много „помодерен“, много по-близък до художествените търсения на съвременните наши, пък и чуждестранни писатели.

И в разкриването на новите закономерности, характерни за литературното развитие на миналото, пък и за началото на нашия век, се постъпва гъвкаво и с една широта, позволяваща най-точен достъп до научната истина. „Реализмът на XIX век, пише Искра Панова, ни е завещал, покрай другото, образа на автор-анализатор и съдник на времето си, активен в позициите си, красноречив и многоречив, открито разсъдъчен и ярко емоционален в едно и също време; обясняващ и остро реагиращ, убеждаващ и застъпващ становища. Реализмът на XX век е по-„резервиран“. Той се стреми да „остави“ нещата такива, каквито всеки може да ги види, да говори „сами“ с читателя, дискретно управлявайки обаче вниманието му чрез онова, което сам му позволява да види от тях. За него обликът на нещата сам по себе си крие огромен потенциал от въздействие — пълен е със значимост и той се стреми да я накара да му служи. Затова обича и цени повече предметния рисунок от преносния, прекия израз — от фигуративния, асоциациите — от тропите и сравненията. Той храни своеобразно „стеснение“ към всяка изява на чувства или позиции, към лирическа експлицитност за него тя е почти равновисилна на излитаност. Цени цялостното звучене на неразчленените ситуации и състояния, оставяйки анализът да действа подмолно, да се дореали-

зира в съзнанието на читателя. Не е случайно огромното влияние, което Чехов упражнява и до днес върху европейската литература" (стр. 309). На фона на тази панорамна оценка по-релефно изпъкват поетическото своеобразие и спецификата на първомайсторите на българската проза. Подчертават се както техните общи стилкови особености, така и неповторимите багри, похвати, почерци и детайли от техния художествен натураел.

Казаното за Вазов по-малко се отдалечава от онова, което се знае от натрупаната литература за патриарха на българската литература; по-специално за неговата разказна техника са подчертани онези моменти, чрез които се свидетелства за видяното или чуто, напомня се за станалото; чрез които „моменти“ на стила се произнася присъда над обществото или се изразява възхищение от конкретен факт или явление... все с единичката цел да се възпитават достойни граждани и патриоти.

С други думи, Вазовата стилистика, Вазовото виждане, до голяма степен се обуславя от обективно сложилите се обстоятелства; той се ръководи от чувството за дълг пред отечеството, съзнавайки, че изпълнява повелята на времето, без каквото съзнание едва ли може да се роди нещо значително, а още по-малко възпущащо поетическо изкуство, художествен стил... Вазовото творчество се ражда под напора на вътрешна гражданска потребност, под напора на обективната действителност, която обуславя най-общата посока на мислите и емоциите му, която направлява естетическите му търсения.

Такъв е Вазов след Освобождението. В прилизително същата обстановка работи и зрелият Елин Пелин, който разбира своята „социална поръчка“ по своему — да покаже радостите и трагедиите на хората в онова село, което днес не съществува, да разкрие поезията и драмата му...

Йордан Йовков се изгражда като творец след Вазов и Елин Пелин. Формира се като творческа личност по-настрана от установената от двамата наши класици традиция. Всъщност той започва много близо до тази традиция, но скоро се забелязват нови тенденции в творчеството му, които го отдалечават от утълканите пътища на литературното ни развитие. Йовков сътворява свой поетически свят, сам разбива пътрината в самотията си път, защото времето, в което съзрява като художник, му поставя по други задачи. Тези задачи певецът на красотата решава по свой начин, с нова изобразителна техника. Той показва зрелите нравствени мащаби на човека от народа, вътрешните му пориви, които се проявяват „в мигове на душевно възвисяване“. „Тази потребност — пише Панова — изниква от времето и конкретно — от войните и бурните години след тях, съчетавайки се с развитието и потребностите на самата наша литература“ (стр. 110). Йовков търси нравствените устои на

народа, зрелите зърна на неговата етика, крепила го толкова векове под робство („Старопланински легенди“), изравя „вечните“ му ценности („Вечери в Антимовския хан“, „Ако можеха да говорят“), които пресъздава по нов начин, с нови средства. Задачите, които си поставя, налагат и по-нова изобразителна система, чрез която най-сполучливо показва художественото самопознание на народа, неговата емоционална извисеност, нравствена чистота и гордо поведение. Йовков не разбира революционната идея на народа за социално освобождение, но успява повече да се доближи до него, като разпили сложни детайли от психологията му, чрез които направи неповторимите си откривателства за нравственото съкровище на народа. В този аспект се разглеждат и стилите особености на писателя, оценени като трети етап в развитието на нашия разказ.

Своите анализи Искра Панова не рамкира предварително. Тя няма никакво намерение да изгражда нови схеми, не се съобразява с предварително заучени теоретически постулати, а внимателно следи какво показват обективните резултати от наблюденията, от паралелите и конкретните извлечения. Но тя в никакъв случай не е обективистичен и безстрастен наблюдател. Тя не разкъсва цялото, за да се радва на отделния детайл от художествената плът на разказа. Не извършва изкуствени дисекции, а винаги, като правило, обобщава характерното за трите стилкови системи, навреме забелязва измененията в отделните стилкови облици, своеобразно ги отчита и продължава да следи техните модификации съобразно с потребностите на времето. Но и — съобразно с крехките и фини, ала напълно реални и естествени своеобразия на личния свят на художника, на неговите вътрешни подтипи, индивидуални предпочитания, вкус, противоречия, илюзии и заблуди...

Панова разграничава личното, без да го обезцветява с логически абстракции и построения. Обяснява приликите и отликите на трите стилкови системи не само като техники, не само като три структури на художническо мислене, а като непосредна излиза на творческите личности, като жив облик на стила „само в своята цялост и неповторимост“. Тя се предпазва от увлеченията на структуралистите, които разсичат безстрастно живата плът на художествената творба, разпределят в точни граfi откъснатите „парчета“ и отчитат по чисто статистически количеството на отделните художествени детайли, без да се интересуват от факта, че цялото е изчезнало, че думите, взети като бройка, загубват художествената си радиация, че когато са в изречение функционалната им обвързаност и зависимост дава ново качество, което при „статистическия“ метод се губи и никъде не се взема под внимание...

Тя не превръща обобщенията си в математически формули, но и не отстъпва от тях

ната научна непоклатимост. Без да ги абсолютизира, тя се ръководи от строгата закономерност в художественото мислене, без да допуска по-релативни установки. Само такъв метод дава възможност да се проследи неповторимият принос на всеки творец, сложната изва на всяка творческа индивидуалност. И, струва ми се, тази методология дава повече свобода в научната интерпретация на фактите, без да се елиминира общото в тяхната закономерност.

Всяка отделна студия в книгата е красноречив пример за конкретен подход към явленията, за разчупване на схемите и за творческо отношение към фактите. Формулата, която Искра Панова взема от Алексей Толстой например, съвсем не се абсолютизира като някакъв метър-еталон. Но тази формула до известна степен послужва като отправна точка, като „златно ключо“, както се изразява авторът, чрез което се „отключва“ вътрешната схема, по която са изградени разказите на тримата разказвачи. Ала авторката бърза да се конкретизира: „Схемата е една и за Вазов, и за Елин Пелин, и за Йовков. А нейните конкретни реализации са толкова, колкото автори се заемат с нея.“ (стр. 9). При Елин Пелин случката, събитието, конкретният повод играят изключително важна роля при композирането на разказите му. Самата случка се превръща в своеобразен фокус, тя „държи разказа архитектонически и всичко друго — образи, портрети, характеристики, пейзаж, диалог се организират от нея, подчиняват се на нея“. Хрумването-случка, се подчертава в изложението, раздвигва и обединява запасите от преживяно, от видено и чуто; тя се превръща в „средоточие“, „гръбнак“, „център“, „фокус“ в художественото изложение, което се характеризира с познатия ни „лаконизъм“ и „стремителност“. Този принцип при строежа на разказите отличава съществено Елин Пелин от Йовкова, който е много по-разточителен и обстоятелствен. „Елин Пелин реже по най-кратката линия — по диагонала на действието. Той взема вече назряла за разрешение ситуация и проследява стремителния ѝ ход на един дъх, докато я изчерпи“, твърди с основание Панова и доказва своя възглед чрез анализа, който прави на редица разкази. Оказва се, че авторът на „Андрешко“ и „Задущиница“ има предпочитание към кратковременните конфликти, към няколкочасовите и дори едночасовите случки. Този стремеж на автора се забелязва още в първите изречения на разказите, с които веднага въвежда в атмосферата на действието, открива какъв е момента, какво е душевното настроение на героя или героите, подсеща за целта на действието, мястото, където ще се извърши и определя основния тон на изложението. И така основната мелодия се запазва обикновено до края на разказа, макар че се прекъсва от лирико-пейзажни откъси, които допълват основното в разказа. Но авторката изрежда и други „случаи“,

когато пейзажните късове излизат на преден план, въвеждат в повествованието, следвани вече от „няколко“ фрази, които носят пълнеж на действието и героя и отново разказът се „закръгля цялостно“, зареден с всичките елипселиновски „елементи“, които дават стремителност и динамика, вътрешен драматизъм и действителност. . .

Елин Пелин не предпочита да започне своя разказ със спомен или с лични размисли (у него те са съвсем малко), докато Вазов има голяма слабост към лиричните отклонения, с които въвежда, към философските или нравоучителни разсъждения, към историческите разходки и ретроспекции. . . Авторът на „Герациите“ не обича да се връща назад към миналото, а предпочита естествения ход на явленията и събитията, които се разгръщат пред очите на читателя. Тъкмо противоположен вкус има Йовков, който в повечето случаи се връща („в девет от десетте случая“) към отминалото, разказва как е било по-рано, лъгачици в повествованието си и предпочита „усложнения строеж, забавения ритъм и съответно с това си подбира и началото“. Своите наблюдения авторката насочва към редица други елементи на стила — репликата и нейното място, монолога и диалога, значението и мястото на пейзажа, на пролозите и епизодите, на прилагателните и наречието и т. н.

Трябва недвусмислено да се подчертае, че Искра Панова е новатор в своите анализи. Тя анализира не слепешката, а търси и открива онези закономерности, които са продиктувани от обективната същност на жизнената действителност. Тя познава много добре фактите, борава с тях с научна свобода, следи тяхната сила, но им дава свой аранжирмент, строго подчинен на типичното в живота и на основните и специфични закони в изкуството. Тя прониква в индивидуалното, в същността на отделните поетики. Проблемите, характерите, процесите се очертават с оглед един обективен критерий. Ето как се обобщава например търсенятия на Елин Пелин, който строи разказите си по такъв начин, че да може да покаже „какво става на село“, какви именно „случки“ има там и как ги подбירה: „Когато записва в тефтерчето си, изтъква авторката, записва не отделни думи или изрази, а диалог, или пък интересни положения, случки, — все зърна, драматургически заредени, все зародиши, които могат да получат сюжетно развитие. И той формулира с рядка тънкость и точност: „Героите трябва да си ги приспособява човек към сюжета. Те са ми потребни, за да си оправдая сюжета.“

Това е, струва ми се, ключово положение за поетиката на Елин Пелин, за художественото му виждане и творчество. Зад този категоричен примат на сюжета над героите стои приматът на света над хората, приматът* на събитието над участниците му, стои дълбокото убеждение на Елин Пелин, че животът се

развива независимо от хората (к. а. Х. Й.). Нещата стават чрез хората, без тях те не могат да станат — но те следват своя закономерност, която не зависи от хората. Тя се налага над човека, моделира го или го мачка, според случая или според конкретното съотношение на силите. Това е едно дълбоко виедрено, стихийно-реалистично художническо виждане, зад което стои в случая един стихийно-материалистичен мироглед. Съдбата на Елин Пелиновите герои се определя от съдбата на света, който той рисува“ (стр. 23—24).

Току-що цитираният текст е едно от генералните обобщения за духовната същност на Елин Пелин и оттам за неговия поетически стил. По същия начин се търсят възловите моменти от поезиката и на останалите двама поети в прозата, като се изтъква неповторимото в техния художествен свят, онова, което не може да се смеси, което се изразява в багри и тонове, в усет и мисъл, в чувства, в социални гримаси и граждански мироглед. Жизнената правда се транспонира в художествена, изстрада се, престъпява се и никъде в анализите не се търси оня, характерен за някои отделни автори от миналото близко време, социален еквивалент, онези груба социология, която заставаши някои изследователи да „откриват“ партийната принадлежност на героите (? !). . .

Авторката обобщава и анализира с усета на творчески марксист, който не изпитва страх от авторитетите, от рутината и от силата на традиционните и „всепризнати“ становища по един или друг проблем. Но тя съвсем не отрицава нихилистично. Зрялото и диалектичното в литературно-критическите ни традиции тя утвърждава по косвен път, като ги продължава и доразвива. Веднъж ще се позове на една догадка, други път на оригинално хрумване, което ще разтълкува по своему, ще го насити с конкретно съдържание и ще го направи свое, защото то се губи в общата концепция за стила, която се утвърждава като цялостна теория по този толкова важен въпрос, докосващ се почти до всички страни на литературната практика. Ала там, където Панова срещне следи от повърхностно и еклектично мислене, или от произволно изказани присъди над народа, заклещият заради неговия неизкореним критичен дух и дръзък плебейски демократизъм, тя съвсем не мълва с перие носителите на подобни реакционни възгледи. Тя брани народа ни от нападките на българската буржоазия и от нейните „както фашистували, така и либералстували“ „социалпсихолози“ и „литератори“, които изричат „маса глупости“ по адрес на българския селянин, изобразен от Елин Пелин: „това бил вроденият анархизъм на „българина“, тъмната, разрушителна стихия на „българската душа“, която се противяла срещу закон и дисциплина, варварският му славянски бунт срещу държава и цивилизация“ и т. н. Всяко ненаучно, модно или по-

върхностно мислене среща научен отпор, среща темпераментните реплики на неспокойната изследователка.

Тя вниква и в социалните процеси, които стават в слепоосвободенската ни действителност, разграничава внимателно социалните характерологични белези на художествените персонажи, пресътворен от тримата наши разказвачи, „навлиза“ в поетическия свят на писателите и отбелязва най-важните „факти“ от тяхната творческа биография. Елинпелиновската конфликтност например се обяснява съвсем основателно с онова „безвъзвратно и непримиримо“ класово разделение, което настъпва в нашето село. И тъкмо „осъзнаването“ на този сложен и противоречив процес от Елин Пелин „е може би най-важният факт“ от неговата биография на художник и творец. Тъкмо този „факт“ се взема под внимание от съсредоточения изследовател, за да обясни редица особености на елинпелиновския реализъм. Този нов класов усет у Елин Пелин, не особено характерен за останалите белетристи, това „осъзнаване“ предопределя „веднъж завинаги“ общия поглед на разказвача към живота; освен това способствува да пречупи под строго „определен ъгъл“ художественото възприемане на света и да повлиае „решително“ върху „цялата му поетическа система“.

Тъкмо този конкретен подход към творческата личност, към художествените феномени, към социалните процеси и произтичащите от тях психологически промени дава възможност на Панова да вниква по-целенасочено в същността на третираната проблематика, да прониква в диалектиката на социалната панорама и научно да обяснява сложната обусловеност на жизнените и художествени явления.

Ето как диференциално подхожда тя към социалната разслоеност на българското следосвободенско село, за да изтълкува най-точно защо в поетическия свят на Елин Пелин отсъствуват социалните безотечественици: „Типичният елинпелиновски сюжет например, подчертава авторът, се ражда именно в съблскването на тези две половини — два свята. А типичният елинпелиновски герой влиза в разказа с точния си социален адрес: той е или „сиромас“, сиреч бедняк, дете на бедняци, ратай, сирак, циганин, крадец, скитник, дребен чиновник, народен учител; или чорбаджия, бакалин, поп, кмет, стражар, съдия. Или от света на голите и босите и на тия, които се мъчат да им помогнат; или от света на експлоататорите, на техните слуги и тяхната държава. Социален безотечественик у Елин Пелин няма. По този пункт у него съществува безвъпросна яснота. С тази уговорка, че докато едни случки-сюжети представяват пряко съблскване на двата свята в лицето на техните представители, в другите големият социален конфликт стои непосредствено зад случката като неин двигател, нейна обща причина, генерален обуславящ

фактор.“ По този начин авторът открива обществения корен на личните драми, социалната първооснова на драматичните ситуации в изживяванията на героите; съзира истинските двигатели на действието, чрез които се постига „правдива хармония между обективната необходимост и живата индивидуалност на героя“ (стр. 26).

Изследователката се живява в художествено пресътворените ситуации и драми, съобразява се с основните социални рубикони, психологически „казуси“ и в съзвучие с творческата природа на всеки един от авторите открива тяхната неповторимост като майстори на късия разказ. И то не само в рамките на родната ни литература. Често се прибегва и към частични паралели с автори от световната литература. И в това няма нищо неприемливо. В края на краищата се касае до писатели, които има с какво да се поставят на европейски равнище. Нито Вазов, нито Елин Пелин, нито Йовков заслужават подценяване. Това са едни от най-крупните ни творчески фигури, които се характеризират с последователността на едно зряло развитие, изцяло свързано със световния литературен процес. Стилистична близост между нашите разказвачи и някои френски, руски или румънски автори би могла да се открие. В нашата литература все още отсъствуват конкретни стилистични изследвания за художествената общност и артистична близост между Юго и Вазов, между Елин Пелин — Горки и Чехов, между Йовков и Садовяну. Трудно е да се отгатнат предварително резултатите от подобна съпоставка, но независимо от това, тематичната им близост, сходните ситуации в изображението, съзвучните настроения и мелодии са явления, които могат да се открият и без специални проучвания.

Достатъчно е да се позволим и само на отделните автори признания. В случая ще припомним само характерната в това отношение Елин Пелинова изповед за Горки: „Славата и името на великия руски писател избухна почти внезапно и възбуди интерес в целия свят. В тия времена аз усилено четях великите руски писатели и цял бях погълнат от тяхната дълбочина. Тургенев, Гогол, Пушкин, Лермонтов, Достоевски и пр., и пр., ме занимаваха твърде много. Бях се запознал и с Чехов, който ме обая. По това време аз още не пишех, или по-право, не печатах. С някои от първите произведения на Горки се запознах чрез големите руски журнали в Соф. народна библиотека. Побързах да си изпиша от Русия трите тома от неговите съчинения, които токущо бяха излезли. Цели два месеца ги чаках с нетърпение. Жадно ги четох и препрочетох. Нещо ново, нещо особено, нещо непознато дотогава, което откривах във всяка негова страница, ме увличаше и уповавахе. Оригиналните сюжети, идейността, любовта към човека, към изхвърлените от живота хора, художествената сила на неговите описания и

характеристики ме смаяха с новостта и смелостта. Неговият гений дишаше с някаква странна първична сила, която ме вълнуваше и удивляваше. Чувствувах, че съм свършил някакво голямо училище и съм обогатил с много знания, без да мога да си обясня какви са те. Именно в такава смисъл е неговото влияние над мене. Той, както всички големи хора, не можеше да бъде нито постигнат, нито подражаван. Но той ме научи на много работи, които един обикновен писател трябва да знае...“ (Събр. съч. в десет тома, т. 10, София, 1959, стр. 390). Струва ми се, да се коментира това признание е излишно, макар че е изключително показателно, особено когато се има предвид, че е направено от такъв завършен белегист като нашия Елин Пелин.

Когато характеризира стилевите особености на Йовков, ярките индивидуални тенденции и неизявени кълнове на неговата изобразителна система, Искра Панова прави следната констатация: „Настрана от всякакви контакти и влияния (ако се е учил в чужбина, то приляга му да се е учил от Толстой — родоначалника на редица от характерните отлики на новата европейска литература, от Чехов), „самоук“, сиреч самобитен, той проправя своя пътека, създавайки свой свят и търсейки неговия израз.“ (310). Без да се отрича по същество правдивата констатация, тя се нуждае от доказателствен материал, от привличането на допълнителни съображения, за да се утвърди като истина, несъбуждаща възражения.

Възможно е Йовков да е имал за свои учители Толстой или пък Чехов, но не е изключена възможността да е търпал влиянието и на някои френски писатели, следени посредством румънския литературен печат и преводна литература; твърде възможно е също — да е шудирал в определени моменти и у румънския класик на прозата — Михаил Садовяну... Всяко предположение престава да бъде вероятност, когато се подкрепи с конкретни доказателства. Разбира се, Панова не си е поставила пряка задача да следи външните влияния върху стилистичното богатство на тримата наши класици, но този въпрос възниква спонтанно, когато се касае до стила на един писател, още повече, че стиловата специфика на Вазов, Елин Пелин и Йовков, пък и на който и да е друг писател, не може и не трябва да се разглежда ограничено само в рамките на националната традиция.

Без да изпадаме в национален нихилизъм, нито в сяло преклонение пред националната традиция, редно е да се сочат етапите на нашето художествено мислене, да се изтъкват с какви нови моменти се обогатява то, кога се раждат, откъде идват, как се асимилират и изобщо да се отразява по-цялостно еволюцията на художествения ни съзнание, да се отчита степента на артистичното самопознание у народа ни. Тази препоръка по-малко се отнася до методологията на разглежданата

книга, отколкото до онова безкрило емпирично боравене с фактите, при което работата достига до обикновеното съобщение на отделното явление, без да се прояви някакъв стремеж да се проникне във вътрешното му съдържание. Препоръката засяга и онази витиевата отдалеченост от същността на литературните явления, при която липсва всякаква историчност на обобщенията.

Панова познава третираната материя, борави умело с нея по-малко като историк и повече като теоретик и литературен критик. Налага се едно уточнение: тя гледа на литературната история повече като „гардероб на човешкия дух“ (изразът е на Маркс), като наука, отразяваща повече процесите и по-малко като на „кош“, в който се изписват фактите; предпочита да следи „апогея“ в художествената изjava на твореца и по-малко се интересува от неговия „перигей“: не обича да се рови в нехарактерните моменти от развитието на белетристите, от временните им увлечения и за тях съди по зрелия им принос също така както за планините се съди по най-високите им върхове. И в този смисъл тя е по-малко историк, отколкото теоретик и критик.

Като теоретик тя е по-друга: шрих по шрих тя отсена, за да открие по-ярко; разграничава по-силното от по-слабото, за да го следи неотклонно; търси прилики и отлики, за да обобщава точно; отчита натрупванията, за да характеризира породилото се ново качество; съобразява всички плюсове и минуси, за да реши правилно уравненията на литературните феномени. И не може да не се подчертае, че една сигурност и едно спокойствие, по-скоро една вътрешна убеденост в правилно заетата позиция, съпътствуват изложението на нашия автор. И за да се роди това чувство за сигурност, първопричината е правдивият критерий при научното дирене: тя умело съчетава обективната мяра, с която ни въоръжава „текстът“ на самата творба, с авторовата интерпретация. Но нека дадем думата на самия изследовател: „И пак, както други път, ще излезем от текста (съответно от непосредното читателско възприятие) по себе си текстът не лъже (както не казва и истината) — лъже интерпретацията му, когато е погрешна. Но сам по себе си той е незаменима отправна точка и незаменим коректив за литературния анализ. Той не е „истината“ за творбата. Но в него е нейната достоверност — той е творбата „во плотию“, овеществената художествена истина.“ (стр. 256). Съвсем лаконични са подобни признания от страна на автора. И друго — съвсем не се правят често. Те се срещат тук-таме. Но те са нещо като крайъгълни камъни в словесния „зид“, които дооформяват фасадата на и без друго стройната сграда на изложението. И четирите студия са разгърнати съобразно значението и характера на тяхното съдържание: най-богатото са наситени и аргументирани студиите „Музиката на цялото“ и особено „Художник на „видимия свят“, в която са направени и

най-съществените открития в поетиката на Йордан Йовков. И с пълно основание може да се твърди, че всеки, който реши да каже нова дума по същите въпроси, ще трябва да тръгне от постигнатото в книгата на Искра Панова. У мене не съществуват съмнения, че подобни изследвания винаги ще обогатяват литературно-критическите жанрове и развитието на бъдещото ни литературнознание, ако държим то да се развива на научни основи, ако търсим обективни критерии за нашите естетически анализи. По този сигурен път ни води марксистко-ленинската естетика, по законите на която авторката гради своите научни търсения.

Тук, в своята статия, аз съзнателно не изреждам подробно всички резултати, до които се домогва в своите анализи авторът на разглежданата книга. Няма никакъв смисъл да се изброява всичко, инак това би означавало изчерпателно да прокоментирам цялото нейно съдържание или по-скоро да я преразкажа. По-важното е да се подчертае, че Панова, разграничавайки трите структурни системи на стила у Вазов, Елин Пелин и Йовков, тя насочва по косвен път погледа на читателя и към проблематиката на съвременната ни литература. За всеки един от нас не е без значение да се знае кой писател от миналото и кой в съвременността по-гъвкаво или по-бедно отразява богатството на действителността; кой ни вълнува и с какви средства и кой отнема ценното ни време; кой усилва „сивия поток“ и кой усеща като парещи въглени тежестите и трудностите на „занаята“, за да изстрада постиженията на своя поетически свят...

Всеки, който внимателно вникне в съдържанието на книгата, ще разбере кои разкази са „събитийни“ и кои „статични“, кои са „едносюзетни“ и кои „многосюзетни“, кои носят повече субективни краски и кои са по-бедни от подобни краски; ще открие и предпочитанията на всеки един от белетристите към „сюзите“ или към „безсюзето“, към прилагателните или към наречията, глаголите и т. н.; ще сумира за себе си кое е общото между отделните писатели, разглеждани в книгата, и кое е специфичното за всеки един от тях. За мене по-голямото значение на книгата се крие в истинските ѝ открития, до които Искра Панова се е домогнала.

Съобразявайки се със сложността на проблематиката, авторката си служи с много особен метод: тя изчерпва най-напред една част от проблемите, които са отсам водораздела — на познатите ни явления; след това пристъпва към анализите на онези разкази, които по-малко или никак не са разглеждани досега в структурален аспект, като извлича неподозирани истини, нови знания, цялостната философия на творците, интимните им сфери, чрез които ни насочва веднъж в позната посока, други път в творческия им свят, в „света светих“ на творческата им душа... Веднъж изчерпва една група въпроси, а след това с нови очи поглежда на незасегнатото и го

допълва и развива. Затова се получава впечатление за връщане назад към вече казаното. Всъщност изложението се изгражда въз основа на една своеобразна кръгова композиция, целяща да се застъпват познато и непознато, да се синхронизират променливи и непроменливи величини, да се съпоставят различни детайли на „настройване“ или „съзвучия“... (Вж. стр. 252). Явленията получават двустранни измерения, когато се гледат през призмата на два аспекта: оценявайки ги крачка напред или крачка „встрани“ (в дълбочина) от еволюцията на художественото мислене. Това композиционно своеобразие (и не само то) е наложило употребата на редица нетрадиционни термини, което би поддразнило хората, които тачат установеността. (За една точна наука термините не позволяват смесване на понятията). Но терминологичното обновление се дължи преди всичко на общата бедност на теорията на жанра и на основния стремеж на автора да вземе своето отношение по третираните въпроси, да разгърне свои концепции и да ги защитава научно.

И друго: когато се загребва нов терен от научната теория, нормално е да се въвеждат и нови термини. Ненормално би било да се обозначават нови нюанси и понятия със стари термини, нито да се търси универсалност тъкмо в нововъведените названия. За радост те се въвеждат тъкмо там, където най-много са се чувствували най-досадни ретроградните наноси на формализма: аз имам предвид различните теории за анализа, за същността на самия творчески процес, предоставян ту като „игра“, ту като „въдхновение свише“, ту като „откровение“ и т. н. По тези въпроси Панова взема косвено отношение: тя извежда на преден план жизнената обстановка и уважава склонностите на творческата личност, нейните вътрешни подбуди и пориви, граждански гравитации и лични предпочитания, имащи връзка с индивидуалния стил на белетристите, които разглежда. За Вазов например авторката недвусмислено подчертава: „Но за Вазов личното авторско свидетелство е естетически

необходимо, то е негов траен художествен похват, свързан с основни и дълбоки неща в творчеството му. И Вазов съзнателно спира до определени граници при обработката на материала. Не че не може да ги прескочи — не желае да ги прескочи. Защото тази близост до прототипа му позволява да свидетелства за него и така става средство за определено художествено въздействие, начин за разрешаване на определена художествена задача“ (стр. 73).

Оригиналното изложение на Искра Панова дава възможност да се проследят етапите на новаторските търсения в националния ни разказ в период близо половин столетие; дава класови характеристики на редица литературни явления от края на XIX и първите няколко десетилетия на XX век, типични за развоя на цялостния ни литературен процес; поднася се обобщен материал, подсказващи решенията на редица сродни проблеми, насочва ни към задълбочен размисъл за процесите, които са се извършвали и които се извършват в съвременната българска литература. . . Подхванати са и въпроси, които чакат своето решение. Утвърждава се правото на съществуване на забравения толкова години сравнителен метод при естетическия анализ, взема се под внимание психологията на твореца; отдава се заслуженото и на социологията. . . Подчертава се ролята и значението на социалното битие на художествената творба. Не се избързва в обобщенията, а се оглежда всеки детайл от белетристичната тъкан на разказите и неговата функционална зависимост от „музиката на цялото“. Всички тези качества на изложението подчертават безспорната култура и високото равнище на научното дирене. Умелото опериране с фактите, оригиналните концепции, новата методология, зрелите формулировки и плодотворни решения, естетическият усет и класов подход, с които се анализира, придават на разглежданата книга такова значение, което ни позволява да я наредим сред най-сполучливите и оригинални приноси в съвременното българско литературознание.

Христо Йорданов

ЦЕНЕН И АКТУАЛЕН ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ ТРУД

Не се колебаю още в заглавието и в следващите редове така да квалифицирам книгата на Васил Колевски „Патосът на Октомври (Съветската литература в българския пролетарски и антифашистки литературен печат 1917—1943)“, защото извършената от автора работа, посветена на важен въпрос от литературните взаимоотношения между Съветския съюз и България, каквито и недостатъци да

има, е на научно равнище и свидетелствава за сигурно познаване на материала и проблемите, за добросъвестно и близко отношение към една не толкова лесна задача.

По време на буржоазно-фашистката диктатура у нас пролетарският и антифашистки литературен печат бе току-речи единственото място, където съветската литературно-теоретическа и естетическа мисъл и художествено