

като особено ценно е това, че авторът разглежда някои западни, известни у нас като символ на упадъчност, течения от тяхната перспективна страна. Не ги отхвърля като цялост, а ги анализира от гледна точка на онези дребни, истински частици, които те са оставили в историята на литературата, или които други течения са възприели от тях като гравивен материал. Полемиките с упадъчното в тях имат също информационен характер. Просто авторът подчертава селективния характер и функцията на времето, което си остава основен фактор в оценката на литературните елементи.

Най-ценното в книгата, което несъмнено има и научно значение, е това, че авторът е успял да проследи доста точно хронологията в литературните течения, които, както е известно, имат относителни дати на появяване и изчезване. Оттук Хутникович е тръгнал към намирането на сравнителна зависимост между теченията, ако те са на различна височина във временната градация или влиянието и взаимното въздействие, ако се развиват успоредно. Смешно е да се търси обща насока на развой, на който в по-голяма или по-малка степен да са подчинени литературните течения. Както е известно, те израстват на различна идейна, социологична и традиционна почва и въпреки интеграционното въздействие на техническия напредък в областта на психиката са значително разделени. Хутникович търси това, което се е оказало по-силно от локалните рамки, надраснало е течението и е намерило допирни точки с други течения. С една дума, той работи върху най-ценното от литературния му потенциал, за което всъщност стана дума вече в рецензията.

Книгата се състои от тринадесет глави. Първата и втората са въвеждащи, като първата въвежда читателя в историческите и социалните условия, в които израства литературата и дава относителна граница на литературите на деветнадесети и двадесети век. Втората глава дава представа за така наречената духовна надстройка на литературата — запознава с типа литературен живот, с разви-

тието на разбирането за изкуството. След това авторът разглежда последователно експресионизма, футуризма, имажинизма, дадаизма, сюрреализма, теорията на „чистата поезия“, формизма, теорията за чистата форма в театъра на Виткевич, Краковския авангард, автентизма и социалистическия реализъм. Разглеждайки тези течения в литературата, авторът постига значително по-голяма нагледност, като ги показва в другите области на изкуството. Намира дори зависимостите между различните видове изкуство, което му позволява да даде обяснения на някои странни явления в литературата.

Езикът на Хутникович е много подходящ за подобен труд със широк диапазон на действие, защото кръгът на читателите му е несъмнено широк, което авторът на рецензията е наблюдавал в Полша. Хутникович се отърсва от целия тежък багаж на латинизмите, като оставя само абсолютно незаменимите, намира на всички „професионални термини“ съответните еквиваленти и същевременно никак не снижава нивото на книгата. От първата до последната страница тя увлича читателя и го кара да участва със свои преценки в перцепцията ѝ, не дава допълнителни обяснения, така че всяка нова глава се базира на предишните и това осигурява активната читателска позиция.

В България се чувства голяма липса на труд от подобен род. Много често и при различни поводи у нас прозвучават понятия, чието съдържание е зле разбрано или се има предвид частично, което от своя страна автоматично превръща някои спорове в чист вербализъм. Една от причините за това е несъмнено липсата на възможности за елементарна ориентация. Струва ми се, че книгата на Хутникович идва да отговори на тези нужди. Без да представлява регионално непреводим труд и напълно близка нам в идеологическо и интелектуално отношение, тя несъмнено може да изиграе у нас същата роля, която изигра вече в Полша.

Боян Биоджев

ТЕОРЕТИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ В ЕДНО ЗНАЧИТЕЛНО НАШЕ ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКО ИЗСЛЕДВАНЕ

Сегашният етап от развой на българското литературознание се характеризира с осъзнаване на все по-нарастващата нужда от уточняване на методологията, от изграждане сигурна основа за частично- и общетеоретическа интерпретация на художествените

факти, за да може то да се справи с всевъзможните отклонения от научната истина, натрупани както от вулгарния социологизъм, така и от субективистичната критика, която в редица свой прояви демонстрира своята воинствуваща антинаучност. Впрочем има едно отношение, в което субективизмът и вулгарният социологизъм се сближават максимално: наред с претенцията за неспод-

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

римот на оценките си, представителите и на едно, и на другото направление показва пренебрежение към спецификата на художественото произведение. Това намери израз в произволното тълкуване на текста, в неразбиране (подценяване и надценяване) на структурните му особености, а оттук — подценяване функцията и семантиката както на цялото, така и на елементите му.

Трудът на И. Панова иде да задоволи нуждата от изследвания, които преодоляват заблудите, да ни възвърне към четенето на текста у трима български белеетристи, за да можем отново да проверим своето гледище за техния художествен метод.

Две са опасностите, които заплашват автора при такава задача: опасността от метафизично откъсване на детайла от цялото и опасността от такова навлизане в „съдържанието“ на творбата, при което разгорещената интуиция може да ни отведе далеч от първоначално поставената цел така, че тя да бъде забравена, а връщането към детайла, за да бъде осветлен той от една по-обща теория, да бъде отложено завинаги. Това са Сцила и Харибда на съвременната критика: Разглеждането на детайла без отношение към цялото се постулира от швейцарската структурална школа. Така се издига непреодолима стена между двете основни филологически науки (лингвистиката и литературознанието). Полетите към „сърцевината на творбата“ на крилете на интуицията, полети, от които няма завръщане, се практикуват от „генетическата стилистика“. В този случай пък се заличава реалната граница между научно и художествено отношение към обекта на изследването, пренебрегва се относителната независимост на двете основни структурни равнища в художествената творба: лингвистичното и художественолитературното.

Нашата наука, оставяйки до голяма степен вън от потока на тези две направления, не е консумирала нито тръните им, нито цветовете им, т. е. въпреки недостатъците и пороците на общитеоретическите си устои, социологично-структуралистичните и интуитивистичните трудове в областта на стилистиката имат и своя обективна ценност — едините с натрупване на по-добре или по-зле събрани социологични характеристики на градивните елементи в творбата, другите — със своите по-плодотворни или по-незначителни догадки за тяхната функция в системата на цялото. Трудът на И. Панова не е в строг смисъл на думата труд по историческа стилистика, но като литературоведски труд той се основава върху историко-стилистическо изследване на материала, затова можем да си представим трудностите, с които тя се е сблъскала.

Все пак нашата наука не е лишена от трудове върху езика на писателите, с които ни занимава И. Панова. Тези трудове обаче

са плод на търсения предимно в областта на историческото езикознание и затова са почти неизползуваеми в работа като Майстор на разказа“.

Книгата на И. Панова беше оценена високо в нашия литературоведски печат и то в голям брой рецензии. Във всички тях се обръща внимание главно върху литературноисторическия принос, а също така върху проявения литературнокритически талант на авторката. Би било обаче непорочно непълнота, ако не се занимаем с една друга страна на книгата: нейните литературнотеоретически и стилистикотеоретически основи. Защото в книгата се наблюдават както нови моменти в приложението на известни теоретически принципи, така и нови теоретически резултати от тяхното приложение. С това книгата на И. Панова надхвърля специалните проблеми на нашата национална литературна история и дава принос, който трябва да бъде оценяван в извъннационални мащаби. Именно на това е посветена моята рецензия.

Книгата съдържа четири глави: I. Строеж и сюжет — събитие и композиция, II. „Душата“ на събитие, III. Музиката на цялото и IV. Художник на „видимия свят“. В тези наименования на главите се преплитат различни отношения към съдържанието им и те не говорят ясно за какво става дума във всяка глава. Всъщност, първата глава разглежда композицията на разказа у тримата белеетристи (най-подробно е разглеждана композицията на разказа у Елин Пелин), втората разглежда функцията на пейзажа (отново най-подробно у Елин Пелин), третата — строежа на фразата и някои синтактични явления (тук натежават примерите от Елин Пелин и Йовков), четвъртата — структурата на художествения образ у Йовков. Налице е известна неравномерност, но главите са свързани помежду си с обща целенасоченост, а също така и с постоянното връщане към проблеми от предходните глави, за да им се даде осветление въз основа на материала от следващите. Този начин на изложение има свои предимства: освобождава авторката от задължението да реши всички поставени проблеми, което не е и възможно при сегашното състояние на изследванията в тази област. Впрочем високо достойнство на книгата е, че авторката си дава сметка за сложността на задачите и преди всичко се старее да не загуби перспективата за по-нататъшни търсения.

Още в началото авторката заявява, че нейна задача е да ни разкаже как са „направени“ разказите на Вазов, Елин Пелин и Йовков (срт. I). Това е дескриптивистка постановка на задачата; ще видим, че И. Панова се стреми да надхвърли дескриптивното и решение и да обясни „защо“ те са направени по този или по онзи начин, какво следва от това, че те са направени еди как си.

Правилно И. Панова решава да „започне разпитането на образната тъкан“ на разказите от „жанровата характеристика на творбата, в случая нейния сюжетно-композиционен принцип“. Това е вярно: връзката между „сюжетно-композиционния“ принцип на творбата и нейната жанрова характеристика е съществена връзка. С това обаче авторката напипва и верния подход към анализа на структурата, защото композицията на творбата е тъкмо нейната синтактическа структура (ако гледаме на творбата като на сложен сигнал, като на структурно цяло), т. е. композицията е синтаксис, но на художественото равнище на структурата.

И. Панова подхожда към композиционния анализ „дедуктивно“, излизайки от „аксиомата“ на А. Толстой, че „архитектоническият разказ трябва да бъде построен върху запетая и „но“ (... , но...)“, от която следва, че всеки разказ има „контрапунктов строеж“ (стр. 6). Тук И. Панова вижда и разликата между разказа, от една страна, и романа и повестта, от друга, които „свс своята сложна и гъсто разклонена система дават много възможности за изходи и комбинации“ (стр. 6). В центъра на тази част застава Елин Пелиновият разказ, тъй като „късият разказ като жанр намира най-ярка изява, получава класически завършен вид „именно у този белетрист (с. 8). Тук И. Панова ни съобщава наблюдението си, че Елин Пелиновите разкази са „едносъбитийни“. Изглежда под „едносъбитийност“ авторката разбира еднократно налагане на модела „запетая + но“. За нея „събитие“ представлява „случка“ (стр. 9), но е нещо различно от понятието „анекдот“.

Наблюдавайки композицията на разказа у Елин Пелин, И. Панова посочва „лаконизма“ и „стремителността“ на повествованието, разграничавайки тези понятия от „дължината на разказа“, виждайки ги в „принципа на строежа“. Това значи, че Елин Пелин „реже по най-разкатна линия — по диагонала на действието“. Той взема „вече назряла за разрешаване ситуация и проследява стремителния ѝ ход на един дъх, докато я изчерпи“ (стр. 13).

Като отнася пейзажа към лириката, И. Панова проследява функцията му у тримата автори. Вярно са доловени разликите между тримата, общите черти между тях при съпоставката им по двойки. У Вазов тя намира, че преобладават „лирико-публицистичните, философски, исторически и пр. интродукции, отстъпления и послесловия“, а у Йовков ретроспекциите. У Йовков изобщо се наблюдават повече „лъкатушни ходове“, докато Елин Пелин „не се спира“, „върви по талвега“. Съпоставяйки края на разказите, авторката установява, че „краят у Йовков е повече логичен и сумиращ, отколкото решаващ, повече следствие, отколкото връзка“ (стр. 21).

Според И. Панова примат на „сюжета“ над героите има у Е. Пелин: „Съдбата на Елин Пелиновите герои се определя от съдбата на света, който той рисува“ (срт. 23), който е конфликтен свят. Сполучливо И. Панова свързва тази особеност с „творческата биография“ „на Елин Пелин: „Това разделение (на сиромаси и чорбаджии, ограбени и грабители, измамени и измамници) е пречупил завинаги под определен ъгъл неговото художническо възприемане на действителността и решително е повлияло върху цялата му поетическа система“ (стр. 24). Конфликтът в Елин Пелиновия разказ отразява социалния конфликт. Героите „доиграват“ своите драми като „битово-психологически“, но те са почнали „вън от сцената“ като социални (стр. 26).

„Прогресивно-хронологическото“ разгръщане на разказа у Вазов и Е. Пелин се противопоставя на Йовковия стил. Йовковият разказ се „раздипля „назад“ и „на вътре“, като сложна кутийка, която, щом се отвори, вътре в нея се показва втора, във втората трета и т. н.“ (стр. 66).

Изобщо, сравнявайки тримата автори, И. Панова открива следните общи и различителни черти:

1) Разказите на Вазов и Елин Пелин са „събитийни“, а Йовковият разказ може да бъде наречен „статичен“.

2) Разказите на Вазов и Елин Пелин са „едносюжетни“, докато Йовковият разказ е „многосюжетен“.

3) Примат на сюжета над героите у Елин Пелин (ами у Вазов?), липса на такъв примат у Йовков.

4. У Вазов и Елин Пелин има „метафорен“ план, докато у Йовков такъв план липсва.

5) „Предметност“ у Йовков, липса на „предметност“ у Вазов и Елин Пелин („предметността“ у Йовков е следствие от липсата на „метафорния“ план).

6) Просто изречение у Елин Пелин, сложно — у Йовков (ами у Вазов?)

7) Безсъюзие у Йовков, наличие на съюзи у Елин Пелин (ами у Вазов?).

8) „Лагонизъм и стремителност“ у Елин Пелин, липса на такова свойство у другите двама автори.

9) Известна независимост на пейзажа у Вазов, строга функционалност на пейзажа у Елин Пелин и Йовков.

10) Наличие на авторски коментар (и следователно: документално-историческа мотивировка) у Вазов, липса на такъв коментар у Елин Пелин и у Йовков.

11. Скриване на авторската оценка, трансформация на „лирическото“ в „нещо друго“ у Ел. Пелин и Йовков.

12) Наличие на субективен момент у Вазов и Елин Пелин, стремеж към обективност („страх“ да се вземе отношение) у Йовков и т. нат.

Дадох си труд да събера тези характеристики, пръснати заедно с редица по-маловажни из цялата книга, а също така и се постарях да им дам дихотомична формулировка, за да се видят две неща: първо, че в труда на И. Панова се дават както у никой наш критик до днес толкова голям брой типологични характеристики за творчеството на трима белетристи, всяка от които е извлечена в резултат на търпелив анализ, и второ, че внимателната систематизация на тези характеристики (каквато за съжаление не е направила авторката) дава възможност да се открият непълнотите на литературоведското изследване като цяло. Напълно сериозно и с искрено убеждение искам да заявя тук, че втората ми констатация не бива да се схваща ни най-малко като упрек към авторката, защото избраният от нея (и може би зависим от издателски съображения) жанр и стил на изложение далеч не изисква систематизация и схематизация на научните резултати, подобни на това, което направих по-горе. Но от гледище на нуждите на нашата филологическа наука (които могат да се предият както от литературоведска, така и от езиковедска страна), налага се авторката да помисли за един нов вариант на своя труд, който да отговаря на по-строги изисквания. Естествено никой не би помислил да иска по-строг вариант на труд, чийто принос е незначителен. Аз виждам значителността на научния принос в работата на И. Панова именно в това, че той ни дава информация, която може да бъде систематизирана, да бъде представена в една дихотомична теория и поради това — да служи на бъдещите сравнително-типологически изследвания върху българската, а и не само върху българската белетристика.

И. Панова постепенно напуска тясно-структуралната позиция и внася характеристики не само от функционално в тесния смисъл на думата, а и от семантическо естество. Както виждаме, това е постепенно напускане и на дескриптивното равнище, за да се премине към обяснителното. Можем да бъдем недоволни не от това, че тя го напуска, а от това, че бърза да направи това, без да е довела до пълнота характеристиката на фактите. Затова именно връзката, която тя изгражда между функцията на забелязаните свойства на текста и онова равнище, за което винаги ни е трудно да кажем къде свършва стилът на даден писател и къде почва неговият метод, къде свършва методът му и къде започва неговият миоглед, ни се струва постигната до голяма степен интуитивно. Това не означава, че не можем да се доверим на по-голямата част от нейните обяснения, на нейния критичеки усет и талант.

Така например убедително е обяснението на структурата у Вазов с това, че той съотнася събитията и героите си с историческото време, докато Елин Пелин ги тълкува в свет-

лината на социалния конфликт (стр. 46), че Вазов заема — поради това, че е живо звено между Възраждането и новото време — позата на съдник на епохата, нещо, което не може да се каже за останалите белетристи от тройката. Докато Вазов търси „пълнота и достоверност на описанието“, Елин Пелин се стреми към „пълнота и достоверност на преживяването“ (стр. 66).

Смятам за голямо достижение на И. Панова откриването на два стилистически плана у всеки от тримата белетристи и характеристиката на тези планове (или „линии“, както тя ги нарича по-често). Двете „линии“ у Вазов са „образът на обективния ход на нещата“ + авторският коментар към тях (стр. 87). У Елин Пелин това е „образът на обективния ход на нещата“ + „лирико пейзажната му интерпретация“ („авторът мълчи, но говори пейзажът“, с. 87). В този случай имаме „еманципиране на природата до степен на лирически герой“ (стр. 108). Оставам с впечатление, че функцията на двуплановостта у Йовков не е достатъчно добре характеризирана, но това, което авторката твърди, съответствува на фактите. Тя вижда нейната реализация в „много-сюжетността“, за която стана дума. Двата фабулно-сюжетни плана в „Песента на коледетата“ например — пише И. Панова — са както двете страни на едно цяло, чийто синтез обаче се извършва не на сюжетно-фабулно равнище — там има пак само съвпадения по място, време, битови връзки, както в „Чумавото“. Синтезът се извършва въз основа на вътрешната дълбока връзка между двете теми — творчеството и любовта“ (стр. 212). Така в повечето разкази на Йовков раздвояването и забавянето на действието, изплитането на „връзка между практически несвързани явления“, „за да се внуши тяхната сложна хармония“, играят оная роля, която играе разполагането на „обективния“ разказ в контекста на публицистическата интерпретация (у Вазов) или на пейзажната интерпретация (у Елин Пелин).

Тук има една опасност: да абсолютизираме функцията на „втория“ (интерпретиращия) план, който е така различен у тримата майстори, като единствено средство за въвеждане на субективното, „авторското“ в произведението. И. Панова не е изпаднала в тази грешка, защото — както се вижда — тя сочи субективност и субективна мотивировка и в композицията на разказа.

Много интересно за един езиковед би било наблюдението на И. Панова върху развитието на фразата у Елин Пелин и Йовков, тъй като тя открива съществена разлика между двамата белетристи: „еднопосочно“ развитие у Елин Пелин срещу „многопосочно“ у Йовков. За съжаление това наблюдение не е споделено от авторката с помощта на употребими в лингвистиката терминологични средства и затова не може да бъде възприето с необходимата яснота. По-разбираема е

нейната констатация, че в структурата на едно изречение у Йовков често попадат елементи от двете „линии“ на фабулата му.

Убедително е и твърдението, че „Навсякъде... Йовков всичко транспонира в оня план, който му е художнически важен — „вечно-човешкия“ и съкровено-индивидуалния — без да разбира връзката между „преходното и „вечното“, диалектиката между променното и непроменното, индивидуалното и обществено. Макар че тъкмо на база „вечно човешко“ Йовков установява, така да се каже, контакта с революцията и с нашата съвременност и ние — с Йовков въпреки мирогледната му отчужденост от нас (стр. 20). Това и редица подобни разсъждения на И. Панова ни устремяват към портрета на писателя. В тази посока тласка логиката на художествения анализ. В тези разсъждения личи философската култура на изследователя, който умее да хвърли светлина върху най-дълбоката същина на обекта, поставяйки го в контекста на литературната история и съвременността.

Ето и някои други характеристики от обяснително естество. Говорейки за използването на „метафората“ у Елин Пелин, И. Панова пише: „Това е свободата и увереността на художник, преизпълнен с чувство за сигурност, че знае и владее своя свят. Той не се „съмнява“ в правомерността на своето виждане на света, защото „не се съмнява и в истинността на своето знание за него, в правомерността на своята сигурност“ (стр. 270). Йовков пък се бии да не се „намеси“, „да не се издаде като автор“. От грижата да не застане между читателя и обекта той прави крайгълънкамък на своята поетика“ (стр. 271).

Струва ми се, че „кинематографичността“ у Йовков, на която И. Панова посвещава доста страници (282 и сл.) и под която тя разбира „визуалност“, рисуване чрез „кадръ“, се нуждае от по-точна характеристика. Защото за „кинематографичност“, за рисуване чрез „кадръ“ може да се говори и у Елин Пелин (и не само у Елин Пелин). Работата е в това, какво има на „кадръ“, в това, че Елин Пелиновата „кинематографичност“ (или „визуалност“) е от друг „кинематографичен“ стил. Нещата се усложняват от липсата на яснота в теорията на киното относно „кинематографичността“ и „повествователността“ на филма, което прави всички подобни паралели твърде рисковани.

Със своя труд И. Панова успява да ни обнадееди и поради това, че освен с дълбокия си усет на критик тя е въоръжена колкото с увереността във възможностите на обективния подход към художествената творба, толкова и със съмнението в истинността на досегашните ни знания. А това може да даде на изследователя само творческият марксистически мироглед.

Признавайки високите достойнства на труда „Майстори на разказа“, не мога да отмина и слабостите му. Същевременно искам да

отбягна самоцелното им посочване, защото по-важно е от всичко, когато един труд е така перспективен като изследването на И. Панова, вниманието да се насочи към перспективите. Това може да се осъществи, ако се занимаем по-подробно с използвания от И. Панова теоретически апарат и с начина, по който тя го прилага. Към такова разглеждане на книгата ни задължава и нещо друго: авторката не само „вкарва в действие един съществуващ теоретически апарат, но в процеса на изследването тя внася и редица усъвършенствувания в него. Независимо от това, че може да има и други мнения, според мене тъкмо тези усъвършенствувания повишават най-много стойността на труда като цяло. И тъй като ми се струва, че авторката не е извила сама в достатъчно експлицитна форма тези свои постижения, ще се осмеля, доколкото ми е възможно, да ги подчертая. Същевременно ще се постарая да посоча, че онова, което считам за слабости в труда, се реализира преди всичко като непоследователност именно по отношение на постигнатото.

Движейки се доста гъвкаво между абстрактно и конкретно, конкретно и абстрактно, т. е. в двете посоки на направлението теория — данни — факти, авторката не се е постарала в достатъчна степен и достатъчно ефикасно да дефинира понятията, с които си служи. Затова оставам с впечатление, че не са използвани всички възможности на дедукцията. В повечето случаи авторката ни оставя да се досещаме за значението на употребените термини от контекста, в който те са употребени, или да си припомним от познатата ни литература какво е съдържанието на употребените термин. (Доказателства за това не са необходими, достатъчно е да се прочете книгата, за да се види, че дефинициите на употребените термини са изключително редки.) Това нямаше да бъде недостатък, ако изобщо в литературния обход всички тези термини не бяха доведени до безнадеждна многозначност в резултат на характерния за по-стари етапи в разволя на литературознанието терминологичен произвол (литературните речници по принуда имат структура по-скоро на тълковни, отколкото на типично терминологични речници!) Същевременно, стремежи се да бъде разбрана от читателя, авторката прибегва доста често към похватите, които са добри само при умерена употреба: поставяне терминологичния израз в кавички, придружаване на терминологичния израз с разясняващ синоним или контекстуално изясняване на понятието. Това не винаги може да компенсира липсата на определения или липсата на добре установен (от авторката и за авторката) термин. А в блестящо написаната глава „Музиката на цялото“ изсъществото на изложението се е нарушило от въмъкнатата там доста дългичка характеристика на асиндетона, синдетона, паратаксия и хипотаксия (срв. 121—144 стр.); всичко би могло да стане и

по-пълно, и по-ясно, ако се употребява тези добре фиксирани в граматиката понятия, като им се дават в скоби или под линия кратки определения.

Голям брой изрази, като „контрапункт“, „архитектонически“, „събитийност“, „събитие“, „случка“, „анекдот“, „сюжет“, „сюжетно-фабулен“, „лиричен тон“, „тъкатушни ходове“, „ход“, „талвег“, „лаконизъм“, „стремителност“, „конфликт“, „предметност“, „пейзаж“, „лирика“, „лиризм“, „лирически герой“, „съзвучие“, „метафора“, „дълбочина“, „изявеност“, „подчертаване“, „драматургичност“, „вънлообразност“, „преливност“, „завръзка“, „кулминация“, „самоизразяване“, „саморазкриване“, „полифоничност“, „контраст“, „еднократен разказ“, „компактност“, „класически“, „конкретност“, „метафоричност“, „озапяване“, „фабулен център“, „асоциация“, „лирическа асоциация“, „практическа неподвижност на разказа“, „епично-рационално описание“, „лирическа структура“, „лирически неразчленени...общения“, „лирико-пейзажни теми“, „лирико-експресивно ехо“, „лирико-психологичеки пълнеж на разказа“, „лирическа достоверност“, „логически-фабулна“, „фабула“, „фабулни новели и романи“, „същински“ или „фабулен“ разказ, „достоверност и т. н., се нуждаят от определения и уточнения именно поради това, че те функционират в книгата като термини, като елементи, от една, струва ми се, единна теория за структурата на разказа и функцията на неговите елементи. С други думи, при наличието на една нееклектична теория за обекта задължението на автора е да се освободи от „еклектизма“ в терминологичния апарат.

За нас не е безразлично също така дали изброеният терминологичен инвентар е достатъчен за характеристиката на обекта или, напротив, той надвишава необходимото, дали в него няма повторения или многозначна употреба на изрази. Защото — независимо от това дали в тълкуванията или в съобщаването на илюстративния материал бихме си позволили или не известна „разиграност“, известна „образност“ (точно казано: металогичност), изискванията за и а у ч н о с т предполагаг и проверка на теорията и нейните елементи, проверка на тяхната ефикасност. Думата, преди да стане термин, може (и така е обикновено при едно натурално-езиково развитие на теорията) да мине през стадий на фигуративна употреба, подпомагайки интуицията. Вещното също в това се проявява критическата проникателност на И. Панова и това развитие на теорията за наблюдавания от нея обект се дължи именно на нейния талант да изрази критическите си наблюдения, възмогайки се до ново отношение към теорията. Нещо повече, металогичността (фигуративността) на изложението е свързано у нея и с едно повече или по-малко доловимо иронично отношение към традиционните представи за нещата. Следователно „интуитивното“ в подхода на И. Панова трябва да се оценява като

високо достойнство на работата ѝ. Но покрай това, мисля, се налага и едно осъзнаване на литературнокритическия процес и една негова оценка с автологичните средства на една теория за самото изследване, за да кристализират теоретическите постижения в една терминологична система, която ще служи и занапред както на литературната ни история, така и на литературната ни критика.

Само една ефикасна теория може да „окриля“ интуицията, да ѝ послужи за „трамплин“ в скока към нови открития. Но ефикасната теория лесно би могла да бъде и формализирана, а формализира ли се, тя би могла да даде и редица нови резултати свършени автоматично. Засягам този въпрос само по една причина: в опита, който ни представя И. Панова, аз виждам възможности за изграждане на една издържана в строго логически смисъл теория за прозата. А известни са многократните констатации, че до такава теория литературознанието още не се е домогнало (срв. Р. Вейман, „Новая критика“ и развитие буржоазного литературоведения, Москва, 1965, стр. 130).

Покрай изобилието на нови терминологични ситуации, до които ни довежда И. Панова, все пак тя се е въздържала да си послужи с ред понятия на класическата поетика, които биха улеснили и опростили характеристиката на обекта. Така например понятието „експозиция“ би я улеснило в описанието на „началото“ на някои разкази (срв. стр. 13): за съжаление нег тук не разбирате дали това, което Елиш Пелин „сграбчва“ в първите две-три фрази, представлява експозицията на разказа или реализира вече завръзката. Понятието „диспозиция“ пък би помогнало на авторката по-точно да определи отношението на фабулата (у нея: „сюжет“) към хронологията на събитията в разказа. Различаването на „сюжет“ от „фабула“ е полезно, защото внася диалектичкото различаване на „ергон“ и „енергия“ (в хумболтовски смисъл) или „език“ и „реч“ (в сосюровки смисъл) в обекта на изследването.

Авторката би могла да постигне още по-голяма точност, ако се реши на някои налагаци се терминологични новаторства. Тя наистина се нуждае от по-богата терминология и за това свидетелствуват редица моменти от работата ѝ, както например употребата на терминоподобни изрази от рода на „хрумване-случка, хрумването сюжетна ситуация“ (стр. 11), където явно става дума за литературнопсихологическия аспект на понятието „сюжет“, като нещо, което се противопоставя на понятието фабула и сюжет в тясно лингвистичен смисъл. Смятам, че не е сполучлив терминът „събитие“, защото той повтаря у И. Панова понятието „случка“ („случка“ представлява семантичния план на фабулата, когато тя е в диспозиция и е проста фабула). Нашият навик ни тегли към такава употреба на думата „събитие“, че да можем

да градим изрази като „случката се гради от събития“ (т. е. от действия, изчерпани в определен момент тотализирани действия), чиято форма в българския език е аористният глагол). Изобщо, за да улесни описанието си, авторът има право да прибегва към нови термини, стига да ги уговори и да ги обмисли добре. Бихме могли да различаваме фабули, подфабули, микрофабули, макрофабули, фабулеми и пр., и пр., стига логиката на изследването (произтичаща от логиката на обекта) да изисква това. Роенето на термините в такъв случай не е самоцелна игра на думи, то се налага от необходимостта да бъде характеризирани адекватно обектът, а този обект, както се вижда от изследването на И. Панова, е по-сложен, отколкото си го представяме въз основа на класическата теория и струва ми се по-прост, отколкото той изглежда в характеристиката, която четем. С други думи, терминологичното богатство е императив на обективната действителност, към чието адекватно отражение се стремим.

На редица места в книгата си И. Панова прави уговорки за неизчерпателността на характеристиката си, личи, че тя осъзнава необходимостта от по-точна теоретическа решетка, която да наложи върху обекта, за да го отрази адекватно. И това съзнание е достойнство, а не недостатък на нейния труд. Така например, говорейки за структурата на фразата у Йовков и Елин Пелин, авторката заявява: „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 за изследване, опрени на лингвистичен апарат — нещо, което не е нито по силите, нито по задачите на настоящата студия. Тук става дума за някои най-общи и най-очевидни тенденции, които не се нуждаят от по-специални или по-подробни доказателства (стр. 131). Естествено, тъй като зачитам тия уговорки на И. Панова, аз говоря тук именно за перспективите на изследванията в тази област и смятам, че моята критика не би била схваната като каквото и да е обвинение срещу авторката.

Обаче тя само от скромности може би определя тенденциите, с които ни занимава, като „очевидни“. Така например в първия вариант на настоящата си рецензия, написана през септември 1967 г., бях изказал съмнение във верността на нейното твърдение, че у Елин Пелин за разлика от Йовков преобладава паратактичното изречение пред хипотактичното. Това положение в работата на И. Панова беше потвърдено от точните изследвания на наш езиковед.

Естествено И. Панова няма претенции да изгражда теория на белетристиката, но тя фактически стига до система от характеристики, които имат типологическа стойност (по-важните вече посочих) и които подлежат

на оценка не само по отношение на характеризирания материал, а и по отношение на материал, който остава вън от обема на работата ѝ. Това е средство за проверка на системата, чрез което можем да добием данни и за адекватността ѝ по отношение на изходния материал. С други думи, тази система ще оценяваме като адекватна при положение, че ако привлечем още автори в кръга на наблюденията, няма да се налагат дълбоки изменения в структурата ѝ. Доколкото можах да извърша такива проверки, смятам, че системата на И. Панова е достатъчно ефикасна и може да функционира в по-широки изследвания, отнасящи се не само до нашата литература. Биха могли да се предложат някои корекции, които засягат само някои от необходимите понятия: „лиризм“ и „личност“, „пейзаж“ и „лаконичност“. Впрочем и друг рецензент посочи недообработеността на понятията „личност“ и „лиризм“. Струва ми се, че на всички двусмислици, които произтичат от употребата на тези понятия, съвременното литературознание е задължено на класическата (Аристотелевата) поетика, тъй като от него идва класическото триделение на жанровете. Ако на това триделение не се придава задължителен за нас логически смисъл, бихме могли да постигнем много с една нова, дихотомична теория на жанровете, която би отстранила противоречията. Това, което ни смущава дори в едно така добре премислено и талантливо написано произведение като „Майстори на разказа“, е, че авторката е принудена да назовава и чисто паратактичните структури като „пейзажа“, и ония напрегнати хипотактични структури, които служат на пряката авторска оценка и оформят монолога, с един и същи термин: лирически. При наличието на една обща функция (задържане на действието), у някои автори и неговата интерпретация, тези два вида структури са дълбоко разнородни и се противопоставят по съществен признак (синтактичен, а следователно и съдържателен), така че са необходими вън от функцията си в епическото произведение.

Що се отнася до „лаконизма“, и той трябва да бъде разграничен от такъв признак като „фрагментарността“, защото едно е в дадено произведение да наблюдаваме фабула, съдържаща всички класически елементи (експозиция, проспекция, завръзка, развързка, епилог), но в която всеки от тези елементи е изразен с минимум средства, друго е да наблюдаваме фабула, на която липсват някои (или поне един) от класическите елементи. Тъкмо второто свойство е по-удобно да наричаме фрагментарност и, струва ми се, тъкмо то е характерно за разказите на Елин Пелин — така, както ги вижда И. Панова. И тук остава още един въпрос за окончателно решение: наистина ли повечето разкази на Елин Пелин се градят върху единствено налагане на модела „запетая + но“ (което би било синоним на твърдението, че разказите

