

И ако трябва да охарактеризираме отношенията между „новите“ методи и „старата“ естетика (нашата конгресна извадка, колкото и ограничена да е, дава известна представа в кои точки става засичането помежду им), би могло да се каже, че тяхната амплитуда се движи от **р а з м и н а в а н е**, което може да включва и отричане или ликвидиране на естетиката, до **с ъ ч е т а в а н е**, по-точно до опити за интегриране на новите методи в една общоестетическа методология, с тенденция осмислянето им в съответната общоестетическа концепция. По средата стои, така да се каже, „операционалното“ използване на новите методи за решаване на конкретни научни задачи, повече или по-малко изолирани от философски контекст, както и онези изследвания и школи, които държат открит въпроса, дали анализите им имат естетически характер, следователно и въпроса за отношенияте си към естетиката.

Що се отнася до устната дискусия (доколкото такава се разгърна в секцията), тя остави по-скоро впечатление за известно еднообразие в аргументацията: докато от позициите на научните методи се стреляше под лозунга „Вие нищо не давате“, философската естетика отговаряше с „а вие без нас не можете“.

Любопитното е, че бяха прави и едните, и другите.

„Тук се пледира за автономия на експерименталната естетика спрямо философската. Но що е естетически експеримент, на този въпрос отговор може да се даде само на философска основа“ — точно резюмира ситуацията проф. Моравски (Полша). „Нашите психолози експериментират чрез различни технически прийоми. Но представата си за това — **к а к в о** собствено изследват с тази техника, те са принудени да заемат от другаде, например от схемите на философа Ингарден, тъй като експерименталната естетика не може да им я даде. А под сложния език на семиологичните анализи винаги се крие една или друга основна философска идея, било марксистка, било феноменологична и пр.“ — подкрепи и С. Кржемен-Ойак.

Отново се подигна въпросът за границите на точните методи. Ако не е толкова трудно да се измери например математически реакцията на рецептора, то почти **невъзможен** е подобен анализ на художествената творба или на връзката между нея и субекта... Ако по начало — въпреки огромните трудности — все пак може да се алгоритмуват поетически творби, невъзможно е да се алгоритмува поетическата инвенция: компютърът може да извърши не повече от онова, което му е зададено, негов връх и предел е епигонът.

Отново изпъкна сложният случай със семиотико-структуралистката насока. Семиологията не оправда надеждите, които ѝ се възлагаха — твърдяха едни, — нейните анализи са анализи на думи, не на творби... Други (А. Пасерон) поставиха под съмнение ефикасността на лингвистичния подход при пластичните изкуства — иконологическият език не стига до тяхната специфика, „мелодията на картината“ му остава чужда: иконологически, известното „Погребение“ в Прадо е тъжно, но по багри то звучи радостно... Може днешната математика с бинарната логика да не са в състояние да моделират поетическия език, но една друга, утрешна математика, основана на небинарна логика, ще може — това е въпрос на бъдещето, обещаваха трети.

Показателно е обаче, че присъстващите семиолози посрещнаха сдържано тази надежда. Както е показателна — поне така ни се струва — и една друга, така да се каже, „защита“ на семиологичната школа, чиито аргументи идеха все от „другия“, от „неформалния“ край: че съвременната литературна семиотика не е само количествено описание; че тя не изключва интуитивния момент, като напротив — тръгва от него, т. е. от едно предварително утвърждение, като моделирането иде след него: че семиологичният подход по начало предполага

човешки субект, отношение между хора (т. е. доколкото работи със значения, със социално-исторически определими и изменими явления) и пр.

Подобни изказвания, както и общата съдържаност на семиолозите може би са симптом, че треската на „първоначалното натрупване“ за тази школа почва да затихва и че опряна на постигнатото, тя се озърта наоколо си, търсейки едновременно и да се разграничи, и да се свърже, да намери и специфицира мястото, инструмента, задачите си.

И, както нерядко става, когато една дискусия се разтече в разни посоки на криволичещи струйки, намери се и тук делегатът, който ги събра и с две думи закова проблема на мястото му. „Няма семиологична естетика, има семиология на изкуството; както няма психологична естетика, а психология на изкуството — заяви Луиджи Руссо (Италия). „Хегел казва, че качество е онова, което не се измерва количествено. Естетиката е наука за това качество.“

Тъкмо тази очевидна невъзможност да се обхване естетическата специфика чрез количествени критерии кара едни да прехвърлят изследванията си на равнища, където измерване е възможно, други — да нюансират и уточняват, да търсят контакти с философията, а трети, обратно, предпазливо да се разграничават от опасни философски съседства...

Ще рече — господар на терена остана все пак философската естетика? — Да, ако въпросът се свеждаше до това, че новите методи така или иначе не могат без нея. Но доста особена е една победа, при която победителят остава длъжник на победения. Защото фактът, че новите методи имат нужда от естетиката, не отменя другия факт, че тя не дава онова, което обективно трябва в момента да даде. Заредени с енергията на научно-техническия „бум“ от последните 1—2 десетилетия, новите методи работят бързо и много, трупат материал, решават задачи. В сравнение с тях общата естетика като някоя голяма стара империя се крепи просто на големината си, на огромната си тежест, а не на своята динамика, на действията си принос. Тя пристъпва още твърде мудно към една от най-актуалните си задачи днес: критично да ги осмисли и асимилира, на специфична, не на еkleктическа основа, да ги направи свои работници: види се, не ѝ достигат сили засега. Затова и оставени сами на себе си, точните методи се „изматат“ в разни посоки, разбягват се като деца, останали без надзор. Процесът е още в самото си начало, когато не е ясно кога и с какъв резултат ще завърши. А докато естетиката не интегрира и осмисли новите методи, дотогава ще съществува и опасността от фрагментация на естетическата наука, за която проф. Овсяников предупреди още на първото пленарно заседание. Но ако друга една опасност — изпадането в „онтологически позитивизъм“ (Паскади) се крие в самите точни методи, то за евентуалната фрагментация ще са отговорни не те, а безсилието на естетиката да ги осмисли. Въпросът е от жизнено значение: както се и изтъкваше на конгреса, липсата на адекватна съвременна методология хвърля сянка и върху адекватността на съответната наука. Съвременната естетика трябва да даде помощта — и да поеме предизвикателството. И тя, както всяка наука, само като ѝ поискат, може да даде, само като я питат, отговаря, само като я оспорват, се утвърждава.

Или, както чудесно се изрази един делегат: „За какво са новите методи? За да формулират въпроси към естетиката...“

КЮСТЕНДИЛСКИЯТ ДНЕВНИК НА СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

Нешо Давидов

Знаейки интересите ми към всичко, което се отнася до Стоян Загорчинов — майстора на българския роман, — приятели ме свързаха с Елисавета Арнаудова, близка роднина на покойния писател. У нея се оказаха три малки бележника на Стоян Загорчинов, няколко частни писма и др. Тя ми ги предостави, за да се запозная с тях и евентуално да ги публикувам. Разчитането им показва, че това са ръкописи от различни периоди в живота на писателя, нямащи връзка помежду си. Най-интересен ми се видя единият от бележниците, който представлява дневник, воден в град Кюстендил между 10 септември 1916 г. и 28 март 1917 година.

Бележникът представляваше обикновено тефтерче с мека, пъстросива подвързия с листа, начертани на редове. Такива джобни тефтерчета бяха много разпространени в миналото у нас. Бележникът съдържа 18 изписани от двете страни листа, но очевидно е имал повече страници, които са били внимателно откъснати така, че да не се повреди изписаната част и дневникът да остане цял. Записите са правени с хубаво черно мастило. Характерният за Загорчинов бисерно изнизан, силно закръглен и подчертан интелектуален почерк изпълва редовете и страниците пълно и педантично. Винаги пред всеки нов запис стои датата. Почти няма поправки и зачерквания. Само на едно място при датата „28. III“ е добавено по-късно с лилаво мастило „1917 г.“ Това е последният запис в дневника и уточняването на годината е било необходимо, тъй като всичко друго се отнася към 1916 г., както впрочем е отбелязано върху първата страница. При разчитането на ръкописа не останаха неясни места с изключение на пет отделни думи, посочени в бележки под линия. Френските, гръцките, латинските, италианските и руските текстове, фрази и думи са преведени също в бележките.

Какво представляват есента и зимата на 1916 г. в живота на Стоян Загорчинов?

Това е втората година от наемсата на България в Първата световна война. Завършил Военното училище, Загорчинов е мобилизиран като офицер и е преподавател в същото училище и преводач към главната квартира на армията, намираща се в Кюстендил. Тогава той е бил на 26 години. Тук той, изглежда, идва през август или началото на септември, откогато започва да води дневника. Самото тефтерче е купено през същата година в София, както е отбелязано на титулната страница.

Войната по това време се води сравнително далеч и, общо взето, военните операции се развиват първоначално благоприятно за българската армия. Това прави атмосферата сравнително спокойна и младият офицер очевидно е твърде далеч от националната драма, която много скоро ще се превърне в трагична катастрофа. В Кюстендил, изглежда, той няма близки или познати. Единствената му среда е казармената, но в нея е още рано да се търсят каквито и да било отгласи на антивоенните настроения на народните маси.

Попаднал така — в непознат град, на служба, абсолютно чужда на природата и интересите му, без по-трайни човешки контакти, — Загорчинов плува в своите младежки мечти, размисли и спомени. Доколкото литературните реминисценции и милите спомени са главното в този живот, той често се отдава на тях. Но в тази възраст той, без да бъде политически определен, е пропит от чистия и възвишен хуманизъм на голямата световна литература от Аристофан до Оскар Уайлд. Той не може дълбоко в себе си да не чувства погнуса, отвращение и в известна степен отчаяние от човешката касапница, в която са хвърлени милиони хора. То-

гава, въздишайки по спомена за Женевското езеро, той естествено и тъжно ще възкликне: „Cette guerre maudite!“ („Тази проклетата война!“).

Из Кюстендил той среща археологически останки и мечтае да се изкачи някой ден на атинския Акропол, предвкушвайки свещения пietet, с който ще пристъпва там. В селските каручки той вижда подобия на древни колесници. Тук може би е заложен неговиият интерес към историята, който по-късно ще го издигне до пръв наш романист-историк. По-силно от всичко обаче него го опияняват природата, тополите, жеравите и особено този величествен рилски пейзаж, който се открива пред очите му. Той дори не знае това, което вижда в далечината, Пирин ли е или не е, но в екзалтирания му взор се събират емоции и наблюдения, които ще подхранят в душата му утрешния художник.

Безспорно най-интересни за нас са мислите му от този дневник, които имат по-пряко отношение към литературата. Знае се, че като зрял писател Загорчинов се прояви много по-късно, в друга, вече далеч по-зряла възраст — „Легенда за св. София“ излиза чак в 1926 г. В тези ранни години обаче вече проличава силното влияние, което имат върху него големите писатели от руската и френската литература. Защото съвсем не са случайни, макар и единичните реминисценции за герои на Лев Толстой, на Флобер, подражанието на Бодлер и т. н. Редом с това споменаването на Оскар Уайлд и на шумно популярната тогава Мария Башкирцева са показателни за модното влияние в довоенната епоха на декадентството и особено на руския символизъм. И тук обаче младият Загорчинов проявява своя собствен критерий, дава израз на своята резервираност към модернизма и т. н. А разсъжденията му за Аристофан и съвременната порнография звучат актуално и в наши дни.

Все пак в тези кратки записи в дневника темата за войната се налага. Романтичният по своему млад човек не може да я избегне. Тя много скоро измества всички други негови мисли, за да остане накрая единствено доминираща. Тази алегорична картина на шестивото на убитите-тревогата от затыгането и продължаването на войната и най-сетне опасенията за своето собствено бъдеще пред заминаването му за фронта — всичко това е един изключителен човешки документ на епохата, който не може да не ни развълнува.

Липсата на сърдечни човешки връзки и контакти води до липсата на по-интимни моменти в дневника. Едва в най-последните редове има едно анонимно обръщение към любима жена, което говори за развили се именно през кюстендилския период връзки и чувства, кристализирали пред неизбежността на раздялата и опасността от смъртта на фронта. Това още повече засилва онази позната ни типична загорчиновска сдържаност, лаконичност и дискретност, които лъхат от целия дневник.

Кюстендилският дневник на Стоян Загорчинов има своето място между източниците за изследване бавния и дълъг път на узряването на писателя. Същевременно той сам по себе си е любопитно литературно произведение и исторически документ, който заслужава вниманието на нашата литературна и културна общественост. Заради което и го публикуваме.

Кюстендил. 1916 г.

10/IX Живописен град, не ще съмнение. Чудни цветни носии, пъстри тонове и удивителна зеленина на моравите. И навред плодови дървета и тополи, островърхи, стройни, като девойки. Наоколо венец от планини, непознати мене, защото не крият никакви спомени. Да, всичко туй е красиво, разнообразие носии, но все пак тъжно ми е. Човешката душа е така направена, че обича да търси около си частици от сама себе, а аз нищо не съм вложил в природата, която сега ме заобикаля; — тя е била до този момент без мене.

12/IX Скука. Никакви увеселителни заведения, дори от най-долен характер. Привечер гражданите и гражданките се разхождат по „главната улица“, която няма ни един фенер. Тракането на нашите сабли нежно трогва женския пол, който е в изобилие. Едничко хубаво нещо — Хисарлъка. Има хубавичка борова гора, а от върха — прекрасна гледка на града и неговата околност. Гледан оттам, градът е много по-красив, загубен сред листака на дърветата. Над всичко стърчат тополите, сякаш бухнати султани на гренадерски шапки.

Разбран ми става животът на офицерите в провинцията. Монотонност, еднообразие, липса на красота и съдържание, па и сравнителна бедност на преживявания, никаква почти умствена работа и за да се запълни всичко това с краска, разнообразие, шум — вино, най-мръсен флирт, обезчестяване на ученички и пр. Хиляди пъти се повтаря тук историята на Ромашова.¹

13/IX Видях селски двуколки, прилични на древните колесници. Предната част е от плет.

14/IX Животът е тъй еднообразен тука! Ограничаваш се само в животинските функции, ядеш, спиш и пак същото. А колкото и да гледам добросъвестно на възложената ми работа, тя не може да ме привлече, да запълни моето време. Изглежда, че тук няма и книги. Библиотеките са затворени, читалището също. Добре, че бях взел от София романа на Ар. Бенет „Святая любов“. Нрави ми се. Счастье — не радост и не покой,² казва Бенет. Изглежда вярно. Аз за първи път чета Арнолд Бенет.

20/IX Видях Рила. Чудна гледка! Това, което гледах, бе наредено като на кулиси, поставени една зад друга. Отпреде, най-близо, невысоки отлози от Осоговската планина, покрити с лозя и плодови дървета. Зад тези отлози [се] надига гребенът на Коньовската пл., обагрен в слаб лилав цвят. И вече над всичко това, изправена като исполинска стена, спираше погледа Рила. Каква мощ и грандиозност! Между два високи върха, в процепа личи друг връх още по-висок, покрит със сняг, а наляво и назад, цяла верига върхове, наредени като колибки от карти. Назъбени и страховити чукари и чалове, в чиито подножия навярно разтварят своите кристалносини очи Рилските езера. Лек теменужен цвят окрася планината, а нагоре е небето, необятно ширине, воднозеленикаво. Нататък, дето тече Струма, прозират и други върхове — може би то е Пирин, но аз не зная.

23/IX Няколко дни вали дъжд. Днеска е топло и слънцето суши земята. Как е свежо! Хоризонтът сякаш е омит за празник. Подухва от време на време слаб ветреца и не знам какво буди у мене. Сладък лен тече по жилите ми и аз се припичам на слънцето като котка. Този ветреца ми напомня нещо — един подобен ден в Женева, край езерото. И изведнъж ми става тъжно, че не може миналото да стане настояще.

26/IX Планините отсреща почват да обличат есенната си премяна. Общият тон е синкаво-ръждив, но на места вече планината има медночервен оттенък. Формите са някак меки, обли, а доловете с леки преливи. Мъглата е хвърлила синкав вуал. Върховете тук-там покрити със сняг. Ледена тържественост лъха от боровите гори, опоясали хребета отсам. Тъмнозелените им (...) * ми напомнят само за зимата, за чудния контраст между вечната зеленина и девствената белота. Аз не обичам бора. И в най-горещите дни в боровите гори е хладно и влажно. Обзема ме някакво странно чувство: сякаш тези островърхи бодли са протегнали пипалата си към слънцето и, както Драконът в китайското вярване, ще го изпият и светът ще стане без него.

29/IX Чудна лунна нощ! Над земята лежи синкава мъгла, сякаш отворила е тя недрата си, девствена и гола, и срамежливо е хвърлила върху плещите си синкав вуал. Античната кула ме приветства от своите глухи прозорци. Полусрутеното минаре на джамията до нея прилича на някаква висока коринтска колона, издигната в чест кой знае на кой герой. Наоколо се редят мънички къщи и светещи прозорци чертаят живота вътре. Тихо и тържествено простира шир чистото небе и тъй много красота има в него и велика простота, че иска ти [се] да се стоиш от неа и умиление и да се слееш с въздуха, със синкавата мъгла и сиянието около месеца, както някога е ставало в приказките.

¹ Ромашова — става дума за Ромашов, герой от „Дуел“ на А. И. Куприн.

² Счастье — не радост и не покой (рус.). Щастие не е радост и не е спокойствие.

* Не се чете.

Amour clandestin

Derrière la pierre glisse son ombre noire;
 Et son visage me paraît beau,
 Quand sa main d'un mouvement lent et silencieux,
 Aussitôt fait que je lève les yeux,
 Découvre son profil etc...⁵

2/X В млечнобялото сияние на лунната нощ, гордо извишили връх, тополите приличаха на тъжни кипариси. Вървах из тесни криви улички, от двете страни се издигаха невисоки, варосани зидове. На едно място стара пресъхнала чешма. В барата на коритото ѝ трепери една звезда и се оглежда бухната тополя. Тихо; сякаш не живеят хора зад тези зидове, под слупените стрехи на старите къщурки. Мен пак ми идва на ум *Le Roman d'un Spahi* от Loti⁶ и за Jean⁷. Има нещо южно, екзотично в тополите вечер и в тези стари, забутани кътчета на стария Кюстендил.

7/X *Amor decrescit ubique crescere non possit*⁸, тъй говори Мария Башкирцева, като своеволно замества *dolor* с *amor*.⁹

Удивителна девойка! Това, което ме учудва у нея, не е нейната тънка чувствителност или дарованията ѝ, а нейните необикновено зрели и правдиви мисли. И като си помисли човек, че [е] имала едва 16—17 години, когато е писала страници с хладния ум на зрелия човек.

10/X Градът е пълен с антични отломки. Навред из стъгдите, по градините се виждат колони, очукани капители, похлупки на саркофази, жертвеници, а в къщите вградени плочи с латински надписи. Това тъй ме трогва. Сякаш нещо мило и родно иде от тях и аз се спирам и ги милвам с погледа. Аз тъй много обичам античното, че взех да крия чувствата си и да не се изказвам, тъй като за хората това е смешно. Сякаш живея с поглед обърнат назад и сегашното ми се струва като някакво далечно ехо на онова, що някога е било.

11/X О, девствени бели мрамори на Елада! Когато ми идва на ума варваризмът на християнството над тях, хваща ме луд бяс и в душата съм готов на страшни *autodafés*...

Върху очукана база на антична мраморна колона дрипави жени лееха нечистотните си. От времето и дългото триене там се бе образувала дупка и в нея жените переха. *Le présent s'en fiche du passé*.¹⁰ А аз бих дал цели векове за петия век на Елада. Ако някога отида на Акропола, аз знам, че там ще стъпя с трепет и влажни очи. Щастието, че съм там, ще ми се

³ Baudelaire — Шарл Бодлер.

⁴ Loti — Пиер Лоти.

⁵ Буквален превод от френски.

Потайна любов

Зад камъка се плъзгаше неговата черна сянка;
 И неговото лице ми се стори хубаво,
 когато ръката му с едно бавно и мълчаливо движение
 ме накара веднага да вдигна очи.
 Да открия неговия профил и т. н. ...

⁶ *Le Roman d'un Spahi* (от) Loti (фр.). „Романът на един спахия“ (от) Пиер Лоти.

⁷ Jean (фр.) — Жан. Герой на Пиер Лоти.

⁸ *Amor decrescit ubique crescere non possit* (лат.). Любовта спада там, където не може да расте.

⁹ *Dolor* (лат.) — болка.

Amor (лат.) — любов.

¹⁰ *Le présent s'en fiche du passé* (фр.). Настоящото нехае за миналото.

струва толкова голямо, че дълго време ще се питам не е ли сън. Ще потърся с очи Миценския нос, отдето гръцките моряци са съзирали позлатения шлем на Атина *Προμαχός*¹¹, и ще пошепна *Χαίρε Σπλάс!*¹²

Мережковски казва така: Като гадни червеи запълзяха черните калугери по девствено-белото тяло на античния мир и го оскверниха.

15/X Най-любопитното явление в човешката природа е двойствеността в душата му. Има винаги едно „аз“, което действа, и друго — което мисли, разсъждава, анализира първото и му се надсмива.

Работата, която извършвам сега, е тъй непристыга на мене, че първото мое „аз“ се намира често в затруднение, а второто — не престава да иронизира. Трябва да напъвам извънредно моята воля, за да внимавам, а също да викам на помощ разни понятия за дом, за любов към родината, за честност, за да изкарам работата докрай с нужната сериозност.

Какво да се прави! Трябва да уча хората на нещо, в което сам аз трябва да се уча. Но *à la guerre, comme à la guerre*.¹³ Старая се да върша това, което е в силите ми.

19/X Чувал бях за свободата на израза у Аристофан, но съвсем не съм и помислювал дори, това, което четох. Ако в днешно време би се явила подобна литература, не само нямаше да позволят нейното напечатване, но авторът сигурно щеше да бъде сметнат за луд, а още по-лошо за най-долюнрошен порнограф. Това е тъй, гледано всичко през модерни очила.

Но в същност аз не виждам нищо лошо в него, или поне считам, че у Аристофан има много по-малко *outrage aux mœurs*,¹ отколкото у днешната еротична литература на Marcel Prévost¹⁵, D'Annunzio¹⁶ и пр. Разликата е тази, че у първия нещата са казани със своите думи, без заобикалки, а у последните нещата са облечени в изискани фрази и безупречни външно форми. В същност половата същина на въпроса е много по-очевидна у вторите, защото стараят се да я прикрият. Аристофан не само не крие това, но го и признава, защото това никога не скандализира, и, второ, под чистото небе на Атина любовта и половата любов предимствено не е била нещо срамно, както в днешно време. Ний тъй много сме (...) с християнството, че всеки от нас е и малко моралист, нещо, което античността не е познавала. По отношение на нея ние сме като оня солиден господин, който се възмутил от голите момиченца и момченца, задето се къпели заедно. Познат е отговорът на децата; античният мир така може да ни отговори.

Най-доброто качество на древността е това, че тя е искрена както в родителите, тъй и в своите пороци. А ний сме въплотено лицемерие. Стараем се винаги да изглеждаме правствени преди всичко. Така се е оформило и общественото мнение в Европа. А известно е, че най-много плачем за онова, което нямаме. Страни, в които твърде много се държи на морала, на безупречните връзки, те са и най-много лицемерни. Oscar Wilde¹⁷ нарича Англия отечество на лицемерието и той е прав. Ако може да се резюмира общото направление на модерната мисъл на лицемерието и той е прав. Ако може да се резюмира общото направление на модерната мисъл и онова на древността, трябва да кажем, че първата иска да направи и да представи човека по-добър, отколкото е, а втората — човека, какъвто си е. Това, което за нас е слабост, должно качество, у древните, обратно, е източник на живот, най-възвишено проявление, пристъп и на боговете. Характерно е например у древните поклонението на *phallus*'a, като символ на мъжката сила и плодородие.

28/X Дните минават незабелязано. И те са почти тъй подобни един на друг, че ти се ще раз-нообразието на фронта. Тези дни обаче имах една радост: освобождението на Добруджа.

¹¹ Атина *Προμαχός* (гр.) — едно от прозвищата на богинята — Атина Промакос, — чиято висока статуя е била издигната на Акропола.

¹² *Χαίρε Σπλάс!* (гр.). Здравей Гърция!

¹³ *à la guerre, comme à la guerre* (фр.) — на война, като на война.

¹⁴ *outrage aux mœurs* (фр.) — осквернение на нравите.

¹⁵ Marcel Prévost — Марсел Прево.

¹⁶ D'Annunzio — Габриеле Д'Анунцио.

¹⁷ Oscar Wilde — Оскар Уайлд.

* Не се чете.

2/XI Когато ежедневиият живот става безцветен, аз винаги чакам да дойде нещото, красивото, от сънищата.

Тази сутрин аз имах малко щастие. Призори слушах нещо великолепно и тъжно, някакви безпределно печални акорди на пиано. Но събуди ме тръбата и аз дълго се завивах през глава, за да продължа концерта. Спомних си у Толстия във „Война и мир“ съня на Наташиния брат през нощта преди смъртта му. Това бе нещо подобно: една неземна, дълбоко печална и тържествена музика. После, пренесох се в Женева и спомних си съседката ми vis à vis в Rue de l'Ecole de Médecine,¹⁸ която свиреше винаги едно и също. Аз не помня мелодията, но в паметта ми то е свързано с картината на ясно лятно небе и бели пухкави облачета по него.

Да, такива дни бяха тогава. Животът бе радостен и хубав. А сега?

3/XI Гонят ни от стая на стая като чергари-цигани. Студено, влажно, мръсно и пр. Почват пак лунни нощи, но те не ме трогват тъй, както преди. Нещо не ми достига. Аз съм петимен за слънце, за чистота, за малко тишина, а ги няма.

4/XI Как хубави бяха далечините! Късна есен е вече. Там дето листата не са още окапали, те са съвсем жълти, кехлибареножълти. Гледах полето от един (...)*. Зеленеят се сочни ливади, а до тях пусли стърнища. Тополите имат вид на някакви жени, тъй са грациозни и стройни. Другите дървета са сякаш театрални кулиси — всичко е омокотено, стилизовано, нахвърляно в общи черти върху общия жълто-зелен фон на далечината. И селски път се извира между нивите и ливадите, пълзи нагоре и се губи нататък, в някаква долчинка. Прегърбена старица слиза по пътя и влачи на гърба си сухи пръти за топливо. Опалово небе със седефени отблясъци. И аз стоя на върха на могилата, а орляци врабчета пърпат из въздуха, весели и доселни. А високо къде Рила някъде се вижда ято жерави. Отиват си към слънцето. Да мога и аз да отида, дето има слънце и няма война, aber es war einmal,¹⁹ в приказките. Слизат жеравите, залових се за някоя пръчка, която те захватват с клюновете си, и хайде — съвсем като „Жаба пътница“ от Гаршина.

6/XI Мирът! Каква възшебна дума! Тя е магическото слово, което отваря сега сърцата на хората. И ето тая вечер пошушнах ми я и изведнъж светът доби за мене друг цвят. И понеже аз съм наклонен да възприемам и вярвам повече на хубавите думи, повярвах почти. Тръгнах към града, готов да хвъркна към месеца от радост. Свежа, лунна вечер. И стори ми се, че природата и хората знаеха и те моята радост, защото бе и тяхна радост; мир, мир има, шепнех си. Връща се животът пак, по-хубав и по-млад, като някакъв възроден Бакхус. И идат с него тихите и спокойни часове, когато душата усеща битието като широка река, а своите помисли като бледни (...)**, надвесени над нея. И идат горещите радости на здравата плът и хладните удоволствия на ума, който твори; и безметежното far niente²⁰ на слънчевите дни, когато душата почива и мечтае, иде увереността за утрешния ден. Ах, идват всички радости на човешкия живот...

Но, сепна ме черна мисъл, че ловя без въдица. Уви, танцът на мъртвите продължава. Много, много дни ще минат и ще забравят хората думата мир, че кой знае тогава, може би. Тъмни бъднини. Помечтах си и свих крилата. Все пак доброто настроение не ме напусна. Щеше ми се с туй някак си да докажа, че той е възможен.

8/XI За пръв път минах по скрити пътечки през млада Борова гора. Каква наслада да следваш завоя на отпъканата пътечка между два реда дървета и да дишаш чист, пресен въздух! После минах под свод от иглолистни. Сухи игли и шушулки се чупеха под краката ми. После

¹⁸ Vis — à — vis (в) Rue de l'Ecole de Médecine (фр.) — отсреща (в) улицата на Медицинското училище.

¹⁹ Aber es war einmal (нем.) — но имало едно време.

²⁰ Far niente (ит.) — да не правиш нищо.

* Не се чете.

** Не се чете.

пътката излезе от гората и почна да слиза, оградена от каменни зидове, обвити в къпинаци, бяз и (...) с бръшляни. През листака на дърветата прозираха тополите на Кюстендил. Хубаво ми беше. Пак сивоопалово небе със седефени отблясъци.

10/XI Животът е невъзможен без илюзии. Ако ми е позволен този афоризъм, бих казал: Животът е илюзия. Тоест: повече от хората са недоволни от настоящето си и живеят с надеждата и с мечтите за утрешния ден, който те си представят по-хубав, по-волен. Разбира се, за 99% от хората този ден никога не идва. И ето защо в живота на хората се вмъква илюзия, без която, изглежда, че малцина могат. Те живеят един обикновен живот, вълнуват ги обикновени страсти, лични амбиции и честолюбия ги измъчват, но зад тази делничност, но зад тази невъзможна маска [на] животинско примирение и отъпление често, много често се крият нежни мисли, мечтателни души, велики и луди желания, които чакат само повод, за да излязат на повърхността. Може това именно да е в същност незначителна *idée fixe*,²¹ маниячество, но тук не важи степента на практичността, на здравия смисъл, криещи се там. Всичко показва само едно: че даже у най-елементарната душа се крие нуждата за илюзия, като постоянно и вечно стремление към онова, което може да бъде, а не към това, което е. Аз не мога да дам по-добър пример от оня у Flaubert²²: необикновената привързаност на *Félicité* у *Coeur simple*²³ към папагала. Накрая, преди смъртта си, бедната слугиня изпада ни повече, ни по-малко във фетишизъм. А този папагал всеки един от нас има в душата си. Ний живеем с илюзиите, тъй както децата живеят с приказките. Големи сме деца.

Беше време, когато аз отричах това, което наричаме модернизъм в литературата. Но колкото повече дни минават, толкова повече се убеждавам, че не може да се отдалечим от една литература, която буди толков родни мисли, толков богати със съдържание преживявания у душата на модерния човек. Тя тъй много е наше дете, че е абсолютно невъзможно да се оградим с (...),** като с китайска врата и да я отричаме само защото не отговаря на известни положения и норми, който въпрос е още дали не са твърде овехтели. А това именно, което ни пленява в тази литература, което ни обхваща тъй силно, че ний живеем за няколко мига един живот, много по-интензивен от действителния, то е (...)** нишка на илюзията. Да ни създаде известно настроение, т. е. да ни качи на крилето на илюзията, ето що прави (тази) литература.

11/XI Ний бяхме тринадесет души. Симетрично разположени един срещу друг, мъжете в черни дрехи и снежнобели ризи, жените в дълбоко деколте, с бухнати коси, посипани със златна пудра, вечеряхме мълчаливо. Нашите ръце, тънки и бледи, хвърляха при движението си черни сенки върху бялата покривка на масата и някакво тъжно и благозвучно звънтене излизаше от чашите и сребърните посъди. Не знам защо горяха свещи върху бронзови канделябри, поставени между всяка двойка. Търпелива и червеникава светлина придаваше на кожата някакъв запушен цвят, като в старите хартии. Гледахме как бели восъчни сълзи се съсирваха и това за нас бе ново и забавно. Заобикаляха ни разкош и красота: тесни, дълги огледала в черни рамки повтаряха хиляди пъти лицата ни, но ний не гледахме в тях, защото не достигахме светлината на свещите и лицата ни добиваха зловещ цвят. Малка дъбова врата, с геометрични плетеници по нея, затваряше стаята. От улицата ни скриваха тежки завеси с прави и строги гънки. И може би в тези завеси заглъхваше смехът на нашите жени и ний мълчахме, но може би то бе, защото тежеше мисълта ни — туй, че тринадесет души бяхме.

И ето, стана тринадесетият — тринадесетата. Тя само поседеше маска, а на гърдите си — кехлибарена разцъфтяла роза. И това, че тя стана тъй неусетно и че тежко и тъжно се издигаха гърдите ѝ, ний разбрахме, че онова, което щеше да каже, е ужасно. Завършвайки дишането си, зачакахме. Гаснеха в погледите ни нескрити желания и вместо тях легна изразът на тре-

²¹ *Idée fixe* (фр.) — фикс идея.

²² Flaubert — Густав Флобер.

²³ *Félicité* — (y) *Coeur simple* (фр.) — Фелисите (y) „Просто сърце“. Става дума за героинята в този разказ на Флобер.

* Не се чете.

** Не се чете.

*** Не се чете.

можно, плахо очакване. И така ний дълго чакахме и още по-силен ставаше нашият ужас, а тя стоеше неподвижно, загледана някъде сякаш. Тури пръст на устните.

— Слушате ли, пошепна тихо — Те идат!

И наистина някакъв далечен неясен шум, сякаш глас на хиляди хора и тропотът на хиляди нозе приближаваше. Ний забравихме вечерята. И у никого нямаше мисъл, нямаше желания, само ужас.

Случайно зърнали лицата си в огледалата, скоро отведохме поглед, защото това, което отразяваше бледосинята повърхност на огледалата, съвсем не бяха човешки образи. И внезапно довольно ясно се чу всред възрастающия шум кратко, бойно биене на барабан и ний сега разбрахме, че онези, които идеха, ходеха в крак.

— Те са вече близко. Скоро ще минат под нашите прозорци. Елате, елате! Гледайте — каза пак тя и разтвори широко завесите. Някаква зловеща, жълтеникава светлина нахлу в стаята. Бързо, натискайки се един о друг, сякаш хипнотизирани, ний се хвърлихме към прозорците и залепихме хладни чела о стъклата...

И това, което видяхме, бе наистина ужасно.

Под нас минаваше безкраен поток от хора. Когато хвърлихме поглед надолу, те едва що бяха влезли в улицата. Начело вървеше чер конник. Остра, дълга коса опираше на рамото му. А подир него идеха и заминаваха ни хора, безкрайна върволица от сенки и от всеки едно струеше кръв и чиста, тъмnochервена, тя се лееше по гладките плочници, но други идеха отзад и смесваха своята кръв с кръта на ония, които бяха минали преди. И непрекъснато кратко биешев такт боен барабан и всички те вървяха в крак, а тези, които нямаша крака, подскачаха нагоре, пълзейки по корема си, сякаш невидими жици ги съединяваха с пръчките на барабана и ги дърпаха ритмично да се преместват: „едно, две, едно, две“!

И тъй те вървяха дълго и дълго и нам се струваше, че по улицата тече някаква сиво червена река и нейните вълни се разбиват о основните на тъмните, почернели къщи на града. И тогава ний разбрахме, че минаваше шествието на смъртта, на ония, които бяха паднали на бойното поле. Бе ни сковал леден ужас и ний бяхме забравили.

Когато се опомнихме, потърсих с очи тринадесетата. Пребронихме се. Бяхме останали два надесет.

16/XI Първият сняг! Нищо друго не предизвиква у мене освен яд. Някога обичах зимата: ала не и сега, особено когато живееш в казарма.

17/XI Всичко е покрито със сняг — далечините от това стават близки. Нищо радостно в сивото, наежено небе и в гарваните, които летят около прозорците. Пряко ниските къщи отсреща стърчат като върлини безлистни тополи и сухите им тънки клонци прорязват хоризонта татък, осветен в странна зелено-жълтеникава светлина.

19/XI Битоля е отстъпена от нашите! Няма да се свъртя от мъка. Нима пак сега ще почнат неуспехи и ще начене нова, още по-отчаяна война? Кога ще кажат хората стига.

По всичко изглежда, че ще изпатят и нас. Какво тъжно бъдеще: кой знае дали ще прочитам тези страници или друг ще ги чете — остарели редове на една забравена душа? Кой знае?

20/XI Каква тъга, каква тъга! Искам да викна така силно, че нещо да се скъса там вътре и да изплача болката си. И струва ми се, вихът ще бъде тъй силен, че ще чуят хората и ще разберат безумието на войната. Ох, ако можеха!

19/XII Аз съм в болницата, а не на фронта. Органическа слабост ме е приковала към леглото. Как ми се ще чист въздух, яки крака и здрава храна! Но тя е тука и слънцето всеки следобед влиза с нея при мене.

28 (III) 1917 г.

Заминавам за фронта — завоя на Черна. Какво ме очаква? Мила моя, мила моя, ако..., но не, не трябва да те плаша. Аз вярвам, че пак ще те видя, иначе не може да бъде. Животът е тъй хубав, ти си ми тъй скъпа. Надявай се и се моли. Целувам те. Довиждане.

ПОЛША

„PIAMETNIK LITERACKI“, кн. 3.4/1971

Последните получени у нас книжки от тримесечното списание „Паментник литературоведско списание“ (всяка книжка брои около 400 стр.), орган на Института за литературни изследвания при ПАН, съдържат твърде интересни материали.

На първо място ще се спрем на статията на изтъкнатия полски философ от по-старото поколение Владислав Татаркевич „Романтизмът или отчаянието на един семантик. Двадесет и пет дефиниции“ (бр. 4). Проучването е посветено на проблеми, извънредно актуални във връзка с наблюдавания славноистичен конгрес, който ще се състои идущата година във Варшава и чиято основна тема е именно романтизмът. Авторът започва с посочване на 25 възможни дефиниции на това литературно течение. Той изтъква, че за някои теоретици основен белег на романтизма са чувството, предчувствието, ентусиазмът, вярата, с други думи, ирационалните функции на психиката. Други поставят на преден план въображението, по-богат според тях от действителността. Трети сочат поетичността като най-ценния белег на романтичните творби. За някои романтизмът означава убеждение в духовното естество на изкуството. Полският пре-романтик Казимеж Бродзински е писал: „За Омир всичко е тяло, за нашите романтици всичко е дух.“ Други виждат в романтизма противопоставяне духа на формата. За романтиците е по-важно какво пишат, отколкото как пишат. Оттам идва аморфизмът на техните творби. Формалното съвършенство не ги привлича. Етичните интереси вземат надмощие над естетичните. За други литературоведи най-характерният белег на романтизма е бунтът срещу приетите формули и канони; някои наричат романтизма „протестантизъм в литературата и изкуството“ или „либерализъм“ в литературата и изкуството (Виктор Юго). За полския теоретик на романтизма Станислав Бжозовски това литературно течение е на първо място бунт на психиката срещу обществото или, както се изразява той по-нагледно, „бунт на цветовете срещу собствените му корени“. За мнозина романтизмът означава

индивидуализъм и стремеж към пълна свобода или дори субективизъм — „експлозия отвътре“, казват тези, които не го порицават или „демонстриране на собственото аз“ — заявяват онези, които имат отрицателно отношение към всеки егоцентризм.

Като типични черти се сочат стремеж към актуалното и родното и враждебност към универсализма, копнеж по необятното, към безкрая, усилието чрез повърхността на нещата да се стигне до дълбочината на битието, до „душата на света“, до скритите, тайните, мистериозните неща. Оттам идват опитите големите вдъхновени романтици творби да поемат функциите на философията.

Вилхелм Шлегел смята като най-съществено за романтичното творчество символичното разбиране на изкуството — „символичното изображение на безкрайното“. Изкуството не признава никакви граници — всичко може да бъде съчетавано с всичко. То се стреми да обхване голямата пълнота на човешкия живот. Затова романтизмът обича разнообразието, многоликостта, смесване на формите; мрази стандартното и опростеното, иска да подражава на природата, която е многолика и се надига срещу изкуствеността на псевдокласицизма.

Според големия полски литературовед Юлиуш Клайнер „романтизмът е недоволство от действителността“. Това е бигство от действителността, от настоящето в света на утопията, приказката, мечтата или поне в миналото — главно средновековието. За романтиците най-хубаво е това, което вече не съществува, или това, което още не съществува.

Романтиците обичат от живота това, което е живо, динамично, необикновено, живописно. Стремят се към силно въздействие, „мошен удар“ върху читателя. Детронират красотата, като над нея издигат величието, дълбочината, великодушното. За тях главната категория на изкуството не е хармонията, а конфликтът. Изворите на романтизма — това са човешките недостатъци и страдания, а не „съвършенство на човешката природа“, провъзгласявано преди тях. Мюсе намира, че тази черта на романтизма е изобщо черта на новото време, което търси повече тъмните страни на живота.

Във втората част на студията си полският философ дава доста подробна история на произхода на думите „романтичен“ и „ро-

мантизъм". Той извежда оттам заключението си, че тези наименования още от момента на появата им в литературата са били „двойно многозначни". Те са обхващали само или не само съвременниците; били са общи понятия и собствени имена; имали са многобройни десигнати — били употребявани като наименования на разни, неприличащи напълно едни на други групи.

Във Франция още през 1821 г. академията в Тулуза уредила конкурс на тема „Какви са отличителните белези на литературата, на която даваме името романтизъм?", макар че романтизмът се появява във Франция с 20 години по-късно от Германия.

В 1830 г. излиза вече първата „История на романтизма във Франция". В 1843 г. Сент Блов пише, че романтичната школа вече свършва и че идва време за друга. В Полша епохата на романтизма се затваря в границите от 1818 до 1849 г. (смъртта на Словацки). Но хронологичните данни според автора не са достатъчни, за да наречем един писател романтик. През същите години са творили писатели със съвсем друг творчески метод. Името „романтици" неимоверно се „разтегли". Първо с него назовавали само тези, които сами се наричали така. По-късно почнаха да наричат по същия начин и техните привърженици. Още по-късно с това наименование обхващаха и техните „идейни" предци и потомци. Енциклопедията на Колумбия причислява към романтиците Дикенс, Сенкевич и Метерлиник, а един от американските историци числи към тях Джеймс и Фройд... Определение, давано преди само на писатели, бе разширено и върху представители на други изкуства (Делакроа, Давид д'Анжер, Шуман, Вебер, Берлиоз). То навлезе дори във философията. Този процес продължи и с името „романтичен" започнаха да наричат писатели и други творци, които нито по време, нито „причинно" са свързани с епохата 1800—1850 г. Смята се за достатъчна някаква прилика във формата или съдържанието. И така за романтични творци някои смятат Шекспир, Сервантес, Вийон, Рабле, Кант, Бейкн, апостол Павел, дори Омир. „Появиха се романтици — заявява малко иронично Татаркевич — от всички времена и всички страни". Впоследствие се появиха спорове дали даденият писател е романтик или не е. Превръщайки се в наименование на общо понятие, понятието „романтичен" стана в основата си двусмислено, както впрочем стана и с понятията „класически" или „бароков". Днес се говори за античния барок и за класицизма от XVIII в. Около 1600 г. много писатели имали „романтично" отношение към живота, а авторът на тогавашната поетика Ф. Патрици е твърдял, че извор на изкуството е ентузиазмът и че поетът има право на неограничена „трансфигурация".

В началото на XIX в. понятието „романтичен" придоби „технически" смисъл в литературата, но съществено не загуби „говоримия", обикновения си смисъл (романтичен значи предразполагащ към особено настроение, към мечтателност, към поведение, което държи сметка за действителността и т. н.).

Някои смятат, че като дефиниция на романтизма трябва да се посочи, че той не може да бъде дефиниран.

Някои предлагат да се разграничат разни видове „романтизми", а като общо понятие романтизъм да не се използва. Но това е само „теория" — мнозинството ще си употребява понятието, както преди. Част от теоретичните смятат, че най-правилният път води чрез изтъкването на многообразието на понятието. Френският литературен критик от XIX в. Е. Шерер писа: „В романтизма има всичко по малко". Бодлер отбелязва: „Романтизъм — това значи модерно изкуство, следователно — интимност, одухотвореност, многообогатеност, стремеж към безкрайното."

Авторът на най-романтичната поетика на XX в. Х. Бремон (H. Brémont) пише, че има толкова „романтизми", колкото са романтиците.

За Татаркевич едно е сигурно — романтизмът трябва да бъде определян с повече от един белег. Романтизмът през XIX в. беше отношение към живота, художествен вкус и предпочитание на някои художествени техники. За да го опишем правилно, трябва да спазим поне тези три аспекта.

Дефиницията на романтичния автор или творба трябва да бъде „алтернативна дефиниция" — или един, или друг елемент на романтизма ще бъде решителен за тяхната романтичност — невинаги един и същ. Авторът не си поставя за задача да предостави окончателната дефиниция на романтизма, а само да я подготви, като предложи един модел, който има алтернативен и сравнителен характер — не е свършен, но сигурно е удобен. Най-същественото в случая е всеобщото убеждение, че романтиците имат обща доктрина, идеология, общо, характерно за тях отношение към живота. Но тук работата не се изчерпва с идеологията — в обсега на нашите интереси трябва да влезе и реализацията на тяхната доктрина в литературните творби и цялата им дейност в духа на идеите им. Името може да означава тип или литературен вид, или школа, група. Директорът на Френската академия Ожие назовавал романтизма „секта". Това може да бъде наименование на литературни движения или интелектуално течение на една „мода", на една характерна за романтиците идея, насока на мислене и действие; наименование на периода или на черти, или комплекс от черти, присъщи на романтиците и техните творби. Десигнатът на понятието е „глобален". Някои искат да го определят,

като му противопоставят класицизма. Но Валери заявява: „Романтик, който е овладял изкуството си, става класик“, а Кроче твърди, че истинското произведение на изкуството е съвременен класик и романтично. Някои противопоставят на романтизма не класицизма, а рационализма. В търсенето на противопоставки на романтизма неговият „модел“ може да бъде все повече изяснян.

След статията на Татаркевич вниманието ни привлича есето на един от най-изтъкнатите литературоведи от по-младото поколение — Михаил Гловински „Около „Романа“ на Норвид“ (кн. 3).

Гловински взема за изходна точка на своите размисли едно стихотворение на големия полски поет — Циприан Норвид, озаглавено „Роман“, в което е направена в остра сатирична форма унищожителна критика на новия за тогава жанр в литературата — буржоазния роман. В другите си творби Норвид смята за най-съвършен жанр епопеята. „Епопеята — изтъква Гловински — през първата половина на XIX в. е една от любимите теми на теоретическите разсъждения.“ На нея отделя доста място и Хегел. Да напишеш епопея е било постоянна мечта на романтиците. Те я разбирали като жанр, в който „философската мисъл е инсценизирана в епическа форма“. За Норвид епопеята е „творба с повдигнато настроение, възпяваща героизма, с действие едно, избрано, но представително за целостта на делото, което възнува цял народ и цяла една епоха“.

В началото на XIX в. някои са виждали в романа някаква модернизирана форма на епопеята (например Алфред дьо Вини). В лекциите си по естетика (1802—1805) Шелинг изтъквал неограничеността на епопеята и затвореността на романа, но въпреки това не ги е противопоставял. Хегел си давал сметка, че епопеята е невъзможна в съвременния свят, но при все това наричал романа „модерна буржоазна епопея“. При истинската епопея липсва вече „първичното поетическо състояние на света“. Романът — изтъква Хегел — предполага вече подредената до състоянието на прозата действителност. Едва върху нейната основа той си възвръща загубеното право към поезията.

За полския философ Август Чешковски романът е жанр, който се създава в епохата, когато не се раждат вече митове, предания и легенди. Романът е за него епопея, разменена на дребно. За полския литературен критик от XIX в. Клачко романът е „поетично канонизиране на всекидневието“. Във всички тези определения се проявява едно разбиране, че романът има и свои положителни страни (издигане на всекидневието до висотата на изкуството). Не е така обаче у Норвид. Към романа като жанр той се отнася с подчертана враждебност. За него романът е „превърната в кръчма

епопея“. Той рязко противопоставя епопеята на романа. Последният укорява най-много затова, че всичко залага на фабулата. Отрицателното отношение на Норвид към романа може да ни се вижда на пръв поглед консервативно. Но, както изтъква авторът на есето, Норвид е успял да разкрие по много задълбочен начин ограничеността и плиткостта на тогавашното стандартно произведение на романа. Норвид е живял, както повечето романтици, в миналото и бъдещето, а това не улеснява добрите отношения със съвременето. Той е бил „консервативен авангардист“ и „авангарден консерватор“.

Твърде полезно начинание на сп. „Паметник литературни“, станало вече традиция, е уреждането на постоянната рубрика „Преводи“, заемащи $\frac{1}{3}$, а понякога и повече от всеки брой. В двете книжки (3 и 4) тази рубрика е посветена на темата „метафора“. Публикувани са редица студии на тази тема от изтъкнати теоретични, литературоведни и езиковеди от цял свят. Книжка 3 съдържа статии за метафората на Хайнрих Лаусберг (професор от Вестфалия), на изтъкнати американски философи Макс Блейк, на американския теоретик на литературата Маркус Б. Хестер, на белгийския философ Хайм Перелман, на съветската езиковедка Й. П. Черкасова.

Особено интересна е студията на Блейк. Той обръща внимание на факта, че метафората понякога попълва празнотите на „букални“ речник, че може да изрази и това, което обикновената реч не е в състояние да каже. Във връзка с това авторът се противопоставя на едностранчивото разбиране за метафората като „сгъстено или съкратено сравнение“. Тя не само формулира съществуващите между два различни обекта прилики — тя „създава прилики“.

Хестер се противопоставя на твърдението на Сартр, че съществува аналогия между сънните видения и образността в поезията. Метафоричната образност е винаги свързана с езика, следователно е доста зависима и ограничена. Неяснотата в метафорите винаги отговаря на липса на яснота на впечатленията и преживяванията.

Най-интересната студия в този брой е тази на Перелман, озаглавена „Антология и метафора в науката, поезията и философията“.

Авторът изтъква, че всяка наука трябва да има за изходна точка някаква метафора. Във философията метафората е кондензирана аналогия и естествено изпълнява познавателна функция. Има и философи, които си служат с друг вид метафори, както поетите (Паскал, Нише), но те са изключение. Философската мисъл, дори така рационалистична като на Декарт, не може да не си служи с метафори. За философа тя не е само временно помощно оръдие. Тя става най-необходима в края, когато се

формулират окончателни изводи. У Декарт се говори за „верига от идеи“. У много философи се появява образът на пътя. За Хегел познанието е път, който сам се строи.

Лок сравнява необработения озе ум с неоформен мраморен камък; Лайбниц в този камък вижда жили, които го предразполагат да приеме една или друга форма. Според автора цялата история на философията би могла да се напише отново, като се акцентува на върху строежа на системите, а на аналогите, които са ръководни у отделните философи.

Инифред Новотни, английска изследователка на поетическия език, иска да изтъкне (в кн. 4) „разликата между умствената функция на забелязването на отношението на аналогията и формулирането му, разликата между самата мисъл и нейното проявление с помощта на думите“. Тя смята, че не съществува никаква „вътрешна истина“ от по-висок разред, която да се съдържа в метафората за разлика от сравнението, което може да е носител на такава истина. За разлика от сравнението метафората не изисква въвеждането на отделни изрази, които да сигнализируют съпоставката на два предмета. При метафорите имаме особено положение, което се състои в това, че между две вещи трябва да съществува достатъчно голяма прилика, за да могат те да бъдат обединени, а същевременно и достатъчно голяма разлика, за да може обединяването им да бъде интересно. Затова авторката търси такава категория, която да определя в сбита форма способността на дадения предмет да влиза в метафорични връзки с друг предмет; втора категория, която да се отнася до степента на напомнянето на единия предмет за другия предмет, влизащ в състава на метафората; и трета категория за степента, в която онзи „приликащ“ предмет се различава по интересен начин от другия предмет. За авторката метафората е най-добрият начин да се използва езикът за предаване на необикновените положения и явления, които нямат наименование, тъй като метафората освобождава езика от необходимостта да се информира с помощта на „информационни конвенции“, т. е. наименования, установени в общоприят език. Метафората дава възможност да се ползуваме от почти всички области на цялата система на езика ни.

Интересна е студията на немския теоретик на литературата и писател Харалд Вайрих „Семантика на смелата метафора“. Разглеждайки разните мнения за метафората в миналото, авторът изтъква, че във Франция Фенелон е предоставял трудните и смелите метафори на „народи, надарени с по-буйн темперамент“, а Волтер е бил изобщо против всякакви „еквилибристични“ съчетания на думите. Но съвременната лирика иска от метафорите далечни асоциации, следователно иска те да бъдат смели. За

нея колкото взаимните връзки на двете обединени действителности са по-далечни, но и едновременно по-находчиво открити, толкова картината става по-силна. Андре Бретон в първия манифест на сюрреалистите превръща смелостта на метафората в една от точките на програмата на цялото движение. Пълната свобода на метафората е за него доказателство за най-пълната свобода на лирическия дух. Смелите метафори се борят с елемента на непосредствената липса на прилика и колкото повече го преодоляват, толкова творбата е по-художествена. Съставните части на метафората напомнят двата полюса на електростатичната машина — колкото напрегнатостта между тях е по-голяма, толкова по-красива искра се създава.

След този преглед на чуждите мнения авторът формулира своята концепция за сполучлива метафора. Според него отстъпването от сетивния опит на читателя трябва да бъде дребно, за да забележим противоречието и тогава ще възприемем метафората като смела. При голямо разстояние между двата основни елемента на метафората противоречието изобщо не може да се забележи. Тъкмо близките сравнения (например „зелени устни“ у Рембо) шокират, звучат чуждо и правят впечатление на смели. „Далечните сравнения не са опасни — пише авторът. Що се отнася до езика, ние сме по-скоро толерантни към езичниците, отколкото към еретиците.“ Метафориката на Аристотел вече не ни стига, както не задоволява съвременните учени и неговата логика. За Аристотел метафората беше по-кратко сравнение. Ако искаме да открием нови аспекти на метафората, трябва да се откажем от тази дефиниция. За автора метафората е противоречива предикация. Смелата метафора е следователно предикация, чието противоречие не може да не бъде забелязано. Старата метафорика се е опирала върху убеждението, че иносказанията отразяват аналогии и прилики, които съществуват в нещата или нашето мислене. „Третото“ при сравнението е според това разбиране дадено, а езикът с помощта на метафората само го облича в по-малко или повече хубави словни одежди. Но когато сравняваме истината със светлината, между тях не съществува „трето“, което да няма, самото то, метафоричен характер. С други думи, нашите метафори не отразяват реалните общи черти, а създават аналогии и са инструменти на творческия акт. Рембо е смел, че цветята би трябвало да се сравняват със столовете и камъните и това ще бъде по-смело, отколкото да ги сравняваме с думи или идеи.

Авторът повдига още един въпрос: в живата реч метафорите се явяват не изолирани, а винаги в контекст. Една смела метафора от гледна точка на нейната структура може да бъде поради определения кой-

текст лишена от тази смелост. От друга страна, пък една метафора немного смела сама по себе си, може да добие това качество благодарение на особеното си положение в контекста и в литературната традиция.

Жан Русе, професор по френска литература в Женевския университет, в студията „Спорът за метафората“ проследява дискусиите, които са водени през XVII в. около метафората, като изтъква, че в тях се касае не само до проблеми, свързани със стила, защото и стилът, това е светогледът. За Малерб и неговите привърженици метафората трябва да бъде стегната сравнение, трябва да отминава, не бива да се подчертава, защото, когато е удължена, „става недъг и се изражда в гатанка“. За „малербистите“ метафората е нещо подозрително. Когато се доближава до конкретните неща, става вулгарна, когато се отдалечава, става неразбираема. Техният поетически „позитивизъм“ е тясно свързан с тогавашния позитивизъм в науката. Тя отхвърля системата на всеобщите аналогии и аналогите между микрокосмоса и макрокосмоса, които представляват онтологична основа на метафората. Има обаче поети и теоретици, които защитават метафората. Тук на първо място авторът сочи осиновената дъщеря на Монтен, която се изказва за свободната и смела метафора. Но през XVII в. тя е изключение. Маринистите искат от метафората само да изненадва, да забавлява и да дава наслада на интелекта. Това е свързано с тяхното разбиране на поезията въобще и с техния светоглед. За тях целият свят е една голяма метафора, понеже е само „символ на вечните неща“. „Най-метафоричният“ от теоретичите на тази епоха — Менестриер — прибегва към идеята за всемира като към шифър на бога — основа на всякакви аналогии. Размишлявайки за бога — пише авторът, — той го превръща в най-големия поет-маринист.

Възраждането на голямата лирическа поезия във Франция (като почнем от романтизма, след това символизъм и сюрреализъм) възвръща към живота широко разбираната свободна метафора. Появи се „магията“ на Ревежди, който определя поетическата картина като непосредствено доближаване „на две действителности, по възможност колкото се може по-отдалечени една от друга“. Пруст пък намира общата същност на две различни впечатления „като ги свързва едно с друго в метафора, за да ги освободи от властта на времето“.

Последната студия „Вятърът — еквивалентен на душевните състояния. За една романтична метафора“ от Мейер Абрамс, американски историк на литературата, по интересен начин разкрива огромната роля, която сравнението между душевните изживявания на поета с вятър, виелицата, бурята, полъха е играело в творчеството на романтиците. Авторът намира в това отно-

шение редица аналогии с митовите и фолклора. Вятърът се оказва „архетипен образ“. Но Абрамс изрично подчертава, че тази констатация съвсем не означава, че той е привърженик на „архетипичната критика“. Според него тя заличава своеобразното на литературните творби и ги лишава от индивидуалност, като всичко свежда до много ограничен брой на архетипните системи. В романтичния бунт срещу просвещението — заключават авторът — вятърът като невидима сила, която познаваме само по нейните следствия, е трябвало да играе по-важна роля, отколкото водата или светлината. Вятърът е бил за романтиците и символ на свободата. Шели го е нарекъл „необуздан“.

В. См.-П.

УНГАРИЯ

„STUDIA SLAVICA“, Будапеща, 1—4/1971

„Студия славика“ е списание на Унгарската академия на науките, в което се публикуват материали из областта на славистиката както на френски, английски и немски език, така и на всички славянски езици. Списанието е в своята седемнадесета годишнина и излиза четири пъти годишно.

Кн. 1—2/1971 предлага интересно изследване на Лидия Арато-Пушкинская „Пътят на Паустовски към майсторство и зрелост“. По думите на Константин Федин Паустовски съчетава „романтичността на писателя-фантаст с битописателността на реалиста, лириката с хумора, патоса на критика с любовността на съзercателя“. А. Р. Фраерман смята, че „Паустовски се отличава с изискан вкус, леко перо и особена, присъща само на него одухотвореност“.

Авторът на изследването разглежда първите повести на Паустовски „Романтици“ и „Блестящи облаци“, както и сборниците разкази „Морски скици“, „Минетоза“ и „Насрещни кораби“, като проследява в тях литературните влияния, които е изпитвал младият Паустовски.

Така главният герой на повестта „Романтици“ (1923) Максимов заявява, че животът е прекрасен, но признава своята безпомощност да намери мястото си в окръжаващата го среда. При него „всички понятия за добро и лошо се объркват“. И понеже не може да разбере същността на живота, Максимов тъгува, вярвайки, че скръбта и тъгата са участ на всички писатели. Така той желае да пише не за живота, който го заобикаля, а за своите усещания и възприятия на този живот, неговата цел е „да създаде свой свят, необичаен и чужд на всичко заобикалящо го, което е жалко, смешно и неразумно“. Според автора тук се проявяват влиянията на декадентите символисти, които е изпитвал

Паустовски заедно със своя герой в младежките си години. Максимов се потапя в света на фантазията. Някои негови разсъждения напълно се покриват с идеологията на символистите. Така понякога Максимов чувства на самата граница на съзнателното стотици предмети, желания и образи, които „умът му не съумява да разбере и обхване“. Тук авторът намира съответствия с някои пасажо от лекцията на В. Брюсов „Ключът към тайната“.

В „Блестящи облаци“ (1928) Паустовски пресъздава жадния стремеж към самоопределение, желанието на младия човек да намери себе си и своето място в живота. Героите на Паустовски сменят не една професия и в последна сметка стигат до извода, че писателството е единствената професия, която „съчетава в себе си всички привлекателни професии на света“ и че само писателят може да разкрие на хората красотата и радостта на живота.

Берг, един от героите на „Блестящи облаци“, вече е осъзнал онова, което не е разбирал Максимов от повестта „Романтици“, докато човек живее в самия себе си, той не възприема живота в цялото му многообразие; заживее ли с хората и за хората, човек живее пълноценно. Така от съзерцание героите на Паустовски преминават към действие.

В своите разкази от двадесетте години Паустовски няма още своя собствена тема и той развива според автора теми от любимия си писател Ал. Грин. Героите на Грин действуват в измислени страни, а героите на Паустовски или живеят в далечни страни, или мечтаят да попаднат там. В разказа „Етикети за колониални стоки“ може да се види как старото и новото се борят в творчеството на писателя. Старите литературни интереси и предпочитания го теглят към екзотични страни, към тропическото слънце и необятния океан. А действителният живот изисква от него активност и конкретни действия за осъществяването на породилите се мечти. Така в своите разкази от този период Паустовски подказва на читателя извода, че отвлечените мечти от рода на мечтите за далечни страни могат само да изхабят човешкия живот, а мечтите за изменението на живота, за преобразуването на природата могат да дадат смисъл и цел на човешкото съществуване. Все пак героите на Паустовски от двадесетте години, смята авторът, само мечтаят за преобразувания, но все още нищо не правят за превръщането на своите мечти в реалност.

През тридесетте години Паустовски достига до разбирането, че „светът, пренесен от областта на фантазията в областта на познанието, е далеч по-интересен, по-значителен и по-приказен от измислицата за него“. През този период голямо значение за изграждането на писателския талант на Паустовски изиграва, посочва авторът на

студията, Исак Бабел. В статията си „Няколко думи за Бабел“ Паустовски пише: „Почти всеки писател получава пътен лист в живота от някой по-възрастен писател. Такъв пътен лист аз получих от Исак Еманилович Бабел.“ Бабел е учил младия Паустовски как да работи над разказите си, как да култивира свое лично отношение към езика. Също така от голямо значение за литературното му израстване е било и приятелството му с писателя Рувим Фраерман, както и с участниците на „писателското съдружие“, наречено „Конотоп“. У Фраерман Паустовски е откривал онези черти, които е смятал за безусловно необходими за един писател. Той се е възхищавал на умението му да показва живота откъм неговата най-привлекателна страна, да предава поезията на местността, която описва. За Фраерман Паустовски казва, че „той е повече поет, отколкото прозаик“.

Авторът на изследването разглежда влиянието на талантливия журналист, писател и очеркист Михаил Лоскутов върху оформянето и развитието на Паустовски като писател, а също и дружбата на Паустовски с Аркадий Гайдар и Александър Роскин.

Израстването на Паустовски по пътя на майсторството и художествената зрелост довежда до повестта „Кара Бугаз“, книга, според автора „изцяло пресъздаваща реалния и суров, дори жесток живот“. Концепцията за човека в „Кара Бугаз“ се основава на утвърждението на активната личност, устремена към далечни хоризонти, към висока цел. В тази книга Паустовски осмисля епохата на социализма като време, в което се разкриват всички скрити сили и възможности на истинския човек. Писателят обрисова не само онова, което е било, но и това което ще стане. Изображението на днешния ден на фона на миналото и бъдещето е според автора голям успех за Паустовски. Ненапразно след излизането на книгата тя е получила висока оценка от Максим Горки, Н. Крупская, П. Павленко и др. Иля Еренбург пише за „Кара Бугаз“, че „в тази книга всичко е удивително, тя представлява сплав от романтика и жестока истина“.

В заключение авторът резюмира, че през двадесетте и тридесетте години Паустовски минава труден и сложен творчески път, преминаващ през страната на Грин, страната на измислените герои и фантазията към страната на реализма. Това е път от страничния наблюдател на събитията към активния участник в тях.

Във втория си двоен брой от 1971 г. списанието помества редица интересни публикации из областта на славянските езици и литератури. Сред тях привлича вниманието изследването на Нина Секей „Горки и Достоевски“, в което авторката полемизира с разпространеното сред литературоведите схващане, че „Горки и Достоевски са антиподи“ и срещу неоправданото изтъкване

на „заслугите“ на Горки в борбата му срещу Достоевски.

Още през 1947 г. съветският писател Константин Федин говори за необективността на Горки по отношение на Достоевски, продиктувана от неговата лична „платформа“ и от стремежа му, като по-млад да се противопостави на по-стария. В своето изследване Нина Секей се опитва да проследи не толкова различията между творчествата на двамата писатели, за които е писано вече твърде много, колкото някои от безсъмнените творчески връзки на Горки с Достоевски. Авторката смята, че в произведенията и на двамата писатели често се срещат сходни ситуации, образи, а нерядко и идеи. И това не е случайно — Достоевски и Горки са разсъждавали над един и същи кръг от проблеми: революцията, човешката природа и националните черти на руския народ, взаимовръзката между свобода и нравственост, руската интелигенция и отношението ѝ към народа и пр. Въз основата на сравнителен текстуален анализ и позовавайки се на редица изказвания на Горки и Достоевски, както и на мненията на някои критици, авторката достига до извода, че въпреки противоречивостта в отношението на Горки към Достоевски те притежават и някои твърде общи характерни черти, изминали са общи пътища в стремежа им към истината за човека и човешките отношения.

Също така буди интерес и публикуваната на немски език студия на П. Белохорски „Модел на възприемането на действителността у Иван Бунин“, която ще разгледаме по-обстойно.

Творческият път на Иван Бунин, четем в студията, започва през смутните години от края на миналия век. Едва шестнадесетгодишен Бунин публикува първите си стихотворения. Неговото творческо самочувствие пораста бързо в резултат на редица външни подтици. Примерът на предшествениците му Пушкин, Лермонтов и Толстой скоро се превръща в мярка за собственото му поетическо послание.

Към края на миналото столетие руската литература започва да проявява жив интерес към модерните за времето художествени движения и течения в Западна Европа. А смяната на една епоха с друга винаги се съпровожда според автора и от една преоценка на ценностите, и то най-вече на завещаните от традицията. Като естествена последица от този многообразен и пъстр процес се заражда и развива едно постепенно ставащо всеобщо критическо отношение към традицията и нейните художествени постижения. Онзи творец, чиито талант е оригинален и силен и който крачи в крак с времето си, неминуемо, макар и инстинктивно, ще влее усилията си в общата борба за създаване на „нещо ново“, ще намери своето място в центъра или в периферията на тази борба. По-сложен, по-пробле-

матичен обаче е пътят на онзи, който в диренето на своето „аз“ и на своето място в изкуството извърща погледа си повече към миналото. Но дори и в този случай обвързването с традицията, бигството в просторите на миналото не могат да имат абсолютен характер. Тъй като традицията може да посочи само идеалите, но начините, средствата за художественото им изразяване са обусловени от тенденциите на времето. Извлечената от миналото идейна система бива сублимирана в конкретната художествена творба в такава съвкупност от съдържание и форма, в която непременно намират проявление изискванията на настоящето. Така „отреченото“ от твореца настояще организира и конструира „отвън“ творческия процес. Този парадокс остава най-често извън съзнанието на художника, но може да бъде открит в неговото изкуство. Така Бунин отрича своето време и същевременно изгражда в това време свой собствен свят на аристократическо уединение. Заедно с него в това уединение и в този вътрешен протест намират своето място и Тютчев, Фет, Балмонт, Бели и Леонид Андреев. У всички тях миналото с приказния му, възшебен свят, изграден от фантазия, носталгия, спомени и блянове, подхранва копнеж по далечното, изгубеното, невъзвратимото, превръща ги в самотници, придава им донкихотовски облик и ги изпълва с противоречия.

Възприемането на действителността у Бунин представлява според автора многогласен и сложен процес, тъй като е синтези от много времена, епохи и направления, съдържа колизии на различни емоции и самозживявания. Този конгломерат от преживявания има, разбира се, своя център, и той представлява края на столетието с присъщото за него разочарование (Desillusion). Така Иван Бунин се превръща в един от най-големите руски поети на разочарованието.

Краят на столетието, периодът на „разочарованието“ е мъртвата точка на едно гигантско развитие, чиито опорни точки са средновековната и модерна мистика, сентиментализмът и романтиката. Същевременно тази мъртва точка според автора е начало на нещо съвсем ново, именно на импресионизма, символизма, авангардизма.

Във възприемането на действителността у Бунин могат да се открият елементи на мистицизмът, на сентиментализмът, на романтизмът, импресионизмът и символизмът. И тези елементи съществуват не изолирано, а в органична цялост, в синтеза.

След като изследва в теоретичен аспект отношението на „аз-а“ към общността, вътрешния живот на „аз-а“, авторът се спира по-подробно на импресионистичните и символически елементи в творчеството на Бунин.

В своята скица „Как я пишу“ Бунин анализира подробно процеса, чрез който

преживяването се превръща у него в художествена творба. Първата дума, първото изречение според него са решавачи. Те придават на написаното неговия ритъм, основно диастроение, те довеждат до създаването на изобразения свят и действащи лица, те определят и зрителната точка. Бунин, четем в студията, никога не е конструирал предварително своите произведения. Така при Бунин импресията представлява субективно състояние, художествена рефлексия на едно преживяване. В импресията „аз-ът“ намира своето собствено отражение, действителността е само средство, рамка, сцена на този процес. В импресията целият свят, а заедно с него и всички детайли, всички съотношения и елементи се проявяват с образа на „аз-а“.

За художника импресионист и символист действителността е само един привиден свят, система от знаци и послания, изнесена и съхранявана от формата, от т. нар. „Existenz-Hülle“. Неизменните символи, знаци на безкрайното пространство предметизират необхватното, свръхсетивното, правят го досегаемо и годно за съзерцание. Неизменни символи на безкрайното пространство у Бунин са морето и неговият втори лик небесният свод, а също мъглата и димът. Всеки от тези четири символа насочва към безкрайността на времето, при всеки от тях движението е вътрешно присъщо качество; Морето, процесията на облаците, къблещият се дим и мъглата са вечно повтарящата се картина в поезията на Бунин; те могат да бъдат открити и в прозата му. Всички тези четири елемента са в състояние да изразят двата символа на вътрешната пространствена абстракция — светлината и покойа.

В заключение авторът на студията определя възприемането на действителността у Бунин като една многогласна колизия, своеобразна органическа сплав от няколко паралелно развиващи се и взаимно допълващи се и обясняващи се възгледи, преценки и направления. Възприемането на действителността е на първо място схващане, възглед за света, но същевременно и жизнено чувство, т. е. своеобразно индивидуално отношение на „аз-а“ към действителността. Възприемането на действителността у Бунин е определено субективно; неговата личност, принципът на „аз-а“ са залегнали в центъра на творчеството му. По тази причина, смята авторът, при Бунин никога няма да се сблъскаме с действителна епика, с автентично епическо изображение. Неговите белетристични произведения би трябвало да бъдат причислени към областта на лириката. Авторът изразява мнението, че Бунин не е бил способен да създава дистанция между себе си и изобразявания свят, не е могъл да изобразява обективно, безпристрастно и епично своите герои и ситуации. На склонния към субективизъм и мистицизъм мироглед на Бунин съответ-

ствува и една адекватна метода, която се развива от елементите на импресионистичното и символистично съзерцание към достигането на самостоятелна художествена гледна точка. А към тази гледна точка като отражение на вътрешния свят, като душевна проекция спада и жизненото чувство на разочароването.

В центъра на възприемането на действителността у Бунин стои анализът на самоизтезавания се мисловен и чувствен свят на откъврения, окончателно отчужден „аз“. Неговият лирически герой се бори не само защото общността го е отвергнала от себе си, но и защото той се стреми към последния пристан на живота — трансцендентността. Но мистицизмът на Бунин е чужд на християнския мистицизъм. Неговият мистицизъм не е християнски, а — по думите на унгарския литературовед Комлош — естетически мистицизъм, какъвто представлява философията на символизма и импресионизма от края на века.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„DIOGENE“ № 77, януари — март 1972

„Диоген“ е тримесечно списание, издавано от Международния съвет за философия и хуманитарни науки. В него намират място и публикации из областта на естетиката и литературознанието. Списанието е основано през 1953 г. Негов главен редактор е Роже Кайуа.

В книгката за първото тримесечие на 1972 г. е поместена статията „Модерност и еволюция на литературното съзнание“ от Адриан Марино. В началото авторът се спира на трудностите и неточностите, с които се сблъсква всеки опит за дефиниране на понятието модерност, понятие, което придружава всяка революция в литературната мисъл и което придава ново съдържание на всеки отделен етап в развитието на естетиката. Независимо от различното съдържание, което различните епохи внасят в това понятие, Марино счита, че то трябва да се деисторизира, т. е. да му се отнеме хронологическата определеност и да се гледа на него като на една константа, изразяваща вътрешното движение на литературата. Според автора модерността в най-общи линии е била винаги една и съща: и в средните векове, и през XVII—XVIII в. („спорът между древните и модерните“), и в наши дни същественото съдържание на това понятие не се е променило. Изследването има за цел да определи основните характеристики на понятието модерност и да покаже, че те са специфични не само за съвременния модернизъм, а за модерността изобщо. Така определена, работата на Марино предполага един предварителен постулат, а именно,

че развитието на литературното съзнание има цикличен характер: „Модерността покрива пълния цикъл на идеалните моменти в творчеството — от отричането на старото, кодифицирано и догматизирано творчество до утвърждаването на новото направление, освободено от всякакви естетически норми.“

Като основни константи характеристики на модерността авторът посочва новаторския дух, отрицанието и рефлексивността. В какво се състои всяка от тези черти?

Марино посочва, че новото е ядро на понятието модерност: модерното е винаги ново, всяка новост е модерна. Стремещът към новото в литературата е съществувал винаги, дори и в едно така консервативно течение като френския класицизъм от XVII в. През всички епохи идеята за модерност се е свързвала с определен вкус към изненадващи, оригинални и неизползвани дотогава езикови находки и образи. Модерното винаги се е стремяло към спонтанност, автентичност и отсъствие на всякакво подражателство. Модерното съзнание valoriзира обективната новост и я трансформира в естетическа стойност. Ярък пример за такава смесване на хронология с качество е девалоризацията на античната литература по време на спора между древните и модерните; антикласицизмът на съвременните авангардни течения е подобно явление.

Утвърждаването на новото предполага отричане на старото. За да си извоюва право на съществуване, новото трябва да придобие агресивен, полемичен характер. И в спора между древните и модерните, и в радикалния модернизъм на съвременните авангардни литературни течения се открива една и съща черта на модерното — антиконформизъм, бунтарство, дух на отрицание. Модерното предполага скъсване с всички форми на застои: традиции, принципи, догми. Антинормативизмът на модерността предполага релативизъм в схващането на красивото: този релативизъм е необходим, за да обоснове правото на съществуване на нов естетически вкус. На мястото на абсолютната, универсална и неизменна красота (каквото е схващането за красотата у представителите на френския класицизъм) модерното съзнание поставя относителната, исторически детерминирана и конкретна красота. Израз на тази конкретност в схващането на красотата е „национализирането“ на естетическия вкус, характерно за модерното (Марино има пред вид естетиката на романтизма).

В този отказ от традицията се състои автентичният стил на отрицанието, присъщ на модерността. Всеки път, когато бунтът достигне до теоретичното съзнание и се превърне в програма и съзнателен метод, модерността се утвърждава напълно. Крайният резултат от това би трябвало да бъде пълното освобождение от традицията: в този случай става дума не за отхвърлянето

на един тип литература, а за отхвърлянето на всичката възможна литература. Така че естественото продължение на идеята за модерността е нихилизмът на антилитературата. Дълбокият смисъл на това скъсване с литературата е стремещът да ѝ се върне нейната загубена чистота: литературата се отдалечава от самата себе си, за да се върне към своята собствена същност. Отрицанието, присъщо на модерността, не е голо отрицание, то включва в себе си и възраждане. Модерността — това е очистиране на поезията, отричане на препятствията, които ѝ пречат да постигне своята същност. Така че според А. Марино истинската поезия и модерна поезия са синоними.

Към всичко това съзнанието за модерност прибавя и един значителен коефициент на съзнателност и теоретичност: за модерното са характерни рефлексивността и склонността към самоанализ. Именно под знака на модерността се осъществява една от най-важните мутации на литературата, която все повече и повече се превръща в размишление върху условията и възможностите за своето собствено съществуване. Модерността включва размишление върху същността, техниката и границите на литературата. Така писателят се превръща в есеист и критик. Според А. Марино тази рефлексивност не е нова: още Риварол бил упреждал Русо за това, че пишел „без съзнание“. Този стремеж на модерната литература да открие и схване своя собствен механизъм е особено характерен за по-новите писатели — Валери, Рилке, Елиот, Жид, Сартр, както и за съвременните писатели авангардисти. Изобщо според А. Марино модерността предполага теоретичното разглеждане на литературата като средство за самопознание, контрол и осъществяване на самата себе си. При това напълно естествено е, че литературната критика добива автономност: ако литературата става в известен смисъл критика, то самата критика се превръща в критика на критиката (т. е. на самата себе си). Ето защо днес ние четем критическите произведения заради тях самите, заради тяхната собствена стойност — точно така, както четем романи или поезия.

Статията на А. Марино поставя един много важен философско-естетически проблем — за съотношението между теоретико-логическия и историческия подход. Бидейки привърженик на първия, Марино се стреми да деисторизира историята на литературата, като за целта въвежда понятието „модерност“. Обаче, когато говори за модерност изобщо, авторът има най-често пред вид съвременния модернизъм, т. е. една от многото възможни форми на модерност. По този начин А. Марино негласно valoriзира модернизма и го издига в ранг на норма: една такава постановка на въпроса е неприемлива.

Хр. Т.

„ИСТОРИЧЕСКА СЪДБА И СЪВРЕМЕННОСТ“ ОТ ПЕТЪР ДИНЕКОВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1972, 352 стр.

Често пъти сборникът със статии носи в определена степен риск за своя автор по отношение на концептивно цялостното му представяне пред читателя в сравнение с едно студионо изследване например, което по причина на самата си жанрова същност центрира вниманието на изследвача, а отгук и впечатленията на читателя. Еклектизмът е голямата беда на подобни сборници.

Новата книга на акад. Петър Динеков „Историческа съдба и съвременност“ наред с многото си достоинства налага на вниманието преодоляването на „сборността“ в изследвания материал, постигането на концептуалното единство на съжденията. Новата книга не е изолиран случай в това отношение — в практиката на Петър Динеков е била налице винаги една сериозна изискателност, стремеж към цялостност във внушението на идеите на изследвача. Но според мен новата му книга е особено положителен пример в тази насока.

Прави силно впечатление умението на Динеков да подчини многообразието на изследвания материал на една концепция, която е характерна с устойчивостта си по начало, за неговите научни дирения — подчертаване диалектичната връзка между националната специфика на българската литература и нейната съпричастност на общоевропейския културен процес. Особено добре в този смисъл е съсредоточил усилията на учения старобългарският период на нашата литература, което още веднъж посочва представителното участие на Петър Динеков в изследването проблемите на родната и славянската медиевистика.

От посветените общо четири статии на старобългарската литература особено актуална с постановките на автора е статията „Старобългарската литература — наша гордост и наша тревога“. Тя представя най-добре стремежа на Динеков да очертае суверенната територия на старобългарската литература. Отдавайки дължимото на оригиналните схващания на видния съветски медиевист Д. С. Лихачов, които наистина освежиха и направиха неизмеримо по-изискателен критерия на славистичните изслед-

вания през последните години (особено статиите му „Старославянските литератури като система“, „Размисли за националното своеобразие и европейското значение на старобългарската литература“). Динеков с една сериозна аргументация polemизира със съветския си колега относно специфичната самостоятелност на старобългарската литература в контекста на старите славянски литератури. По-конкретно Динеков изказва несъгласие с някои моменти от тезата на Лихачов за „литературната трансплантация“ на произведения от византийската в старославянските литератури, според която голяма част от тези преведени произведения в условията на средновековните славянски литератури се приспособяват към новата среда, продължавайки своя живот. Като изхожда от примери от старобългарската литература, когато „при множество писатели се срещаме с едновременно дейност в областта на превода, компликации и оригиналното творчество“ (авторът посочва примера с Йоан Екзарх, който превежда „Богословие“ на Йоан Дамаскин и наред с това създава оригинални произведения като „Шестоднев“, похвални слова), Динеков съвсем правилно заключава, че е „трудно да се съгласим със заличаване на границата между оригинална и преводна литература в средновековието“ (стр. 63). Все по силата на една логика (в подкрепа на която има немалко факти) за специфичната самостоятелност на старославянските литератури и конкретно на старобългарската, независимо че те изпитват сериозното влияние на византийската, на универсализма на християнската религия, Динеков изказва редица съображения, опонирайки на друга теза на Лихачов — за „наднационалността“ на „литературата-посредница“ в старославянските литератури. Според Лихачов тази литература-посредница „притежава свой наднационален църковнославянски език, общ за всички южнославянски и източнославянски литератури фонд от паметници и единна литературна съдба, единно литературно развитие“. На базата на конкретни факти Динеков изказва несъгласие преди всичко с понятието „наднационална“, като прави верния извод, че „характеристиката на славянските литератури трябва да се опре преди всичко върху новото, оригиналното, своеобразното, което се създава при местните усло-

вия, в средата на отделните славянски на-
роди" (стр. 69). И по-нататък: „Една история
на старите славянски литератури трябва
да бъде огледало на цялостното литера-
турно развитие на славяните в среднове-
ковието: тя трябва да представя пълна кар-
тина в това развитие — както по широта
на проблемите, така и по обхващане на основ-
ното в явленията, на тяхната същност“
(стр. 70). И в други статии, а и в поместе-
ните в новата книга („Особености на българ-
ската литература през IX и X в.“, „Ста-
рата българска литература и националната
ли историческа съдба“) Динеков акцентува
на въпроса за спецификата на старобългар-
ската литература, анализирайки и безспор-
ните влияния, които тя изпитва както от
универсализма на християнската черква,
така също и от византийската литература.
Но, струва ми се, че за първи път така аргу-
ментирано, в потока на една дискусия (която
е образцова с търпенимостта и внима-
телното вникване в позициите на опонента)
Динеков очертава категорично националното
в старобългарската литература именно в
разглежданата статия. Показателно е това,
че сам дълбоко ценящ и неведнъж подчер-
тавал изкушаващата оригиналност на кон-
цепциите на Лихачов, Динеков отстоява
трезво, опрян на солидното проучване на
фактите, реалността на литературния процес.
Тази изключителна добросъвестност е по на-
чало черта на неговия темперамент като учен,
но сега в тази статия тя се изявява най-добре.
И в този смисъл тя привлича най-трайно вни-
манието. Като своеобразно продължение на
тезата на Динеков за безспорната национална
специфика на старата българска литература
е и статията „Старата българска литература
и националната ни историческа съдба“.
Тук в един детайлен на места анализ, след-
вайки хронологията на литературните яв-
ления, авторът доказва убедително, че исто-
ризмът е органически присъщ на старобъл-
гарската литература, че нямаме основания
за нихилистично отношение спрямо нейната
обществена функционалност. В много слу-
чай свързана с ритуалните изисквания на
религиозния канон, тази литература остава
образци на органическа връзка с прогресив-
ните тенденции на времето, което е и трай-
ният завет на тази литература и оттук —
естественото съобразяване с проблема за
литературната приемственост. Тази прием-
ственост, подчертава Динеков, не бива да
се разбира вулгаризаторски, примитивно,
като нещо сяло задължително за днешния
литературен опит, както и другата крайност
— признаването на тази литература само
като „монада“, като исторически хермети-
зирана духовна формация. Необходим е
диалектически подход към старата лите-
ратура. Тази статия на Динеков очертава
нови, интересни методологически звена в
пълноценното осъществяване на такъв подход.

В новата книга на Петър Динеков има

една друга група статии — за Христо Ботев,
— в които също настойчиво се разглежда
проблемът за национално специфичното и
връзката му с всеобщия литературен процес.
В статията „Христо Ботев между своите
съвременници-поети“ за първи път, струва
ми се, в нашето ботевоведение се разглежда
поетическият феномен Ботев не в потока на
традиционното митологизиране на неговата
поява, а в историческата и културната атмо-
сфера, които подготвят Ботев. Динеков
съвсем правилно отбелязва, че тази подго-
товка не бива и не може в никой случай да
се разбира като влияние поетическо. Класи-
ческа истина е, че при Ботев нашата лите-
ратура за първи път познава голямата, истин-
ската поезия. Самият Ботев се разплаща
с лютост статии с напирашата литературна
посредственост, защитавайки сякаш ве-
ликоето си право на месианско самочувствие.
Но революционността на Ботевата поезия
е във връзка с контекста на приближава-
щата революционна кулминация. И тази
връзка Динеков много убедително аргумен-
тира (особено анализа на отношенията Бо-
тев—Раковски). Не може да не се съгласим
с неговото заключение: „Ботев е един връх,
но не в безплодна пустиня; той е свързан
чрез безбройни нишки с политическата,
духовната, литературната атмосфера на 60-те
и 70-те години.“ В статияте „Трима велики
поети в съдбата на своите народи“ и „Христо
Ботев в Полша“ Динеков дава навременен
отговор на псевдонаучните спекулации със
сравнителния метод на изследване лите-
ратурния процес. И тук, както в статияте за
старобългарската литература, авторът под-
чертава, че изследвачът трябва да има пред
вид преди всичко националното своеобразие на
литературното явление и след това да търси
влиянията и миграционните процеси.

Интересна с анализа и като една възмож-
на методология е статията „Образът на автора
в съвременната българска проза“. Един
проблем, който се актуализира в изследва-
нията за днешната белетристика в последно
време. И тук Динеков, верен на своето пре-
цизно отношение към фактите, изследвайки
проблема в съпоставителен план, подчертава,
че не бива да се решава той откъснато от
контекста на нашата проза изобщо. В про-
тивен случай наивно бихме определили някои
явления около авторското присъствие в
съвременната проза като новаторски, ако
не забележим, че това е една трансформа-
ция на процеси, започнали в един ранен
за българската проза етап (така например,
ако приемем, че актуализацията на „аз“ —
повествованието е изцяло съвременен
процес и забравим белетристичния опит
на Каравелов, Вазов или пък на автори
от по-близкото наследство). В същност в
съвременната ни проза е трудно да открием
категорична доминация на определен тип
авторско присъствие. Според мен налице
е една своеобразна синкретичност в отноше-

нието на автора към композиционното решение на изобразявания материал, която представя интересното многообразие на позицията на разказвача в днешната ни белетристика.

Новата книга на Динеков съдържа и един, бих го нарекъл „трети цикъл“ статии, които представят интерес с оригиналните културно-философски съждения на автора — „Хилядолетното единство на българската култура“, „Два аспекта на хуманизма в българската литература“, „Историческото развитие на българската литература и нашето национално възпитание“. Особено интересна е първата статия. Сам авторът признава, че тя по-скоро поставя проблемите в един конспективен план. Но независимо от това статията представя богат за размисъл материал. Динеков предлага концепция: „Единството се проявява преди всичко във връзката между епохите, в наличността на дълготрайни явления, които могат да се превърнат в национални символи.“ По-нататък Динеков характеризира „явленията на приемственост“, подчертавайки връзките между средновековния и възрожденския период на нашата литература, между някои произведения на нашата съвременна проза и старобългарския период и пр. Ясно е, както и подчертава авторът, че тук става дума най-вече за съответствия, търсени предимно по линия на стилизацията, в поетиката на произведенията. (Съвсем пресен е примерът с последните книги на Емилиан Станев „Легенда за Сибин“ и особено „Антихрист“. Стилизирайки композиционно-стиловите похвати на житието, Станев по същество внушава съвременни философско-психологически проблеми.) Статията „Два аспекта на хуманизма в българската литература“ представя осъществяван стремеж на автора да очертава богатството на това понятие, приложено към нашата литература в нейната историческа цялост. Особено интересно е проследен вторият аспект на хуманизма — наличието на литература, която въпреки условностите на християнската догма и влияния кореспондира с най-прогресивните веяния на времето. Това Динеков доказва в потока на един точен анализ.

Няма да се спирам на останалите статии в новата книга. Те имат в една или друга степен своите достойнства, но не в тях е наистина новото в „Историческа съдба и съвременност“. Тази книга на Петър Динеков е ценна преди всичко с концептивната цялостност на материала, за който става дума. И тези именно три ярки звена на книгата, които анализирах, представят качествен принос в днешните усилия на нашата медиевистика и нова литература.

Здравко Чолаков

„ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И БЪЛГАРСКОТО НАЦИОНАЛНООСВОБОДИТЕЛНО ДВИЖЕНИЕ 1860—1867“

от КРУМКА ШАРОВА

Изд. „Наука и изкуство“, 1970, 435 стр.

Трудът на Крумка Шарова „Любен Каравелов и българското националноосвободително движение 1860—1867“ е посветен на извънредно важен период от дейността и идеологията на един от великата четворка наши, български титани на националната ни революция, неин трибун, създател на критическия реализъм у нас, основоположник на българската революционна преса зад граница, пламенен революционер демократ и велик патриот. Широко известен със своите белетристични творби — повести, разкази, пътеписи и с героичните акорди на някои свои стихотворения, Любен Каравелов оставя и образцова дейност за дружба с братския руски народ, за единство и сплотеност с балканските народи и особено със сърби, хървати, черногорци, с дедите на народите от днешна Югославия. Неговият живот и неукротима революционна дейност са красноречив израз на известната Некрасова мисъл — най-първо гражданин, а после поет и писател. Положително утвърждаване на това са и думите на Каравелов: „Човек е само тогава човек, когато е гражданин и патриот“ (в. Свобода, бр. 6 от II. XII. 1869 г.).

Трудът на Крумка Шарова е научно постижение, макар да не обхваща целокупната дейност на нашия велик сънародник, а един отделен период, малко известен или почти неизследван, но използван от някои за анатемосване на Каравелов като буржоазен радикал и либерал-просветител. Насилствено и произволно се свързваше в тази концепция по същество постулат, като се подценяваше революционнodemократичната му идеология и се хвърляше сянка върху цялото му революционно наследство, включително и върху литературното. Отбелязано бе по този начин едно престъпление с вредни последици в историята на нашата политическа и литературна мисъл и в каравелознанието в частност.

Положени бяха големи усилия, за да се неутрализират тези вредни последици и да се обрисова в истинска светлина обаятелният образ на Любен Каравелов като революционер демократ, един от безспорните титани на нашата национална революция. Известни са заслугите в това отношение на редица наши български и някои съветски автори, като акад. Тодор Павлов, акад. Пантелей Зарев, проф. Ал. Бурмов, на съветския литературовед и прекрасен познавач на нашата националноосвободителна епоха Леонид Ерихонов, починал през 1971 г., на ня-

кой от по-младите автори като Илия Конев, Крумка Шарова и др. Поради това, че този период не бе научно и задълбочено изследван, той служеше за най-силен коз в ръцете на авторите на концепцията за Каравелов като буржоазен радикал и либерал-просветител, която за съжаление увлече и някои историци от другите страни. На фона на този известен постулат, все още с някои вредни тук-таме отражения, пушал корени и в първото издание на колективната история на България, трудът на Крумка Шарова придобива още по-голямо значение. Толкова повече, че някои от авторите, които отстояваха и отстояват възгледа, че Любен Каравелов е революционер демократ, допуснаха неоснователни отстъпления и направиха концесии на противната теза тъкмо за този, известен като белградски период от дейността и идеологията на Каравелов. Насочваха изследването в погрешна посока: — че уж зает с литературното си творчество, Каравелов не е могъл да работи върху своите политически възгледи. Когато литературното му творчество и от този период е блестящ и пълен израз и на неговите политически революционнodemократични възгледи. В известна степен това насърчаваше авторите на споменатата вредна концепция във всяко отношение, стимулираше тяхната ревност да отрекат и московския период на Каравелов, когато той под силното влияние на великите руски революционни демократи, особено на Чернишевски и Херцен, бидейки в най-тясна връзка с техните последователи, като Прижов и др., формира своите политически възгледи.

Задълбочено и богато аргументирано с оригинални архивни материали, изследването на Крумка Шарова изяснява научно белградския период на Каравелов. Изтъкнат е не само най-силният коз от ръцете на ония, които молепсваха Каравелов като буржоазен радикал, либерал, „чиста проба просветител“, уж временно спечелен за революционното движение от Ботев и Левски през букурещкия му период — най-високия връх от неговата революционнodemократична идеология и дейност, — но изследването прави възгледите им още по-неубедителни. Нещо повече, изследването предпоставя добра възможност за самокритично отношение на ония, които им правеха известни концесии и които като Л. Воробов, както пише авторката, „неочаквано се съгласява с М. Димитров“, стремейки се и той да утвърждава, че Каравелов уж говори от името на „Български комитет“, който не съществува, че уж той правел това, за да си придава тежест.

Крумка Шарова е попаднала на „златна мина“ с архивен материал, извлечен след продължителен и упорит труд из архивите на Югославия, Прага, архивите на Форейн офис в Лондон, на Ке д'Орсе в Париж, из архивните центрове у нас и др. Но издир-

ването на документите още не прави труда. Необходимо е било този богат архивен материал да се обработи, анализира и да се извлекат от него обобщаващи научни изводи, за да се разкрият ролята на съответния автор, заслугите и приносите му. И тъкмо това е голям успех на авторката: последователно води читателя по пътя на задълбоченото изследване на този период, който е в пълно съзвучие със споменатия букурещки период от революционнodemократичната идеология и дейност на Любен Каравелов. Авторката по същество не полемизира, а само споменава за едно или друго схващане на противниците за Любен Каравелов като революционер демократ. Тя оставя задълбочения марксистически анализ и обобщените научни изводи да вдигнат завесата и да разкрият величието и достойнството във възгледите и дейността на Каравелов и през този период от 1860 до 1867 г.

Да се изложат всички постижения с определен научен приносен характер е невъзможно, нито това е нужно. Но накрайно не може да не се подчертае онова, което е особено, значимото, ценното, което различава натрупаните авгиеви обори и за този период от каравелознанието и разтваря широко вратите към революционното наследство на Каравелов, поставя в хармония и пълно звучене революционната му дейност с литературното творчество.

Преди всичко в първата глава — „Политическите схващания на Л. Каравелов през първата половина на 60-те години от XIX в.“ — Крумка Шарова разкрива не само революционните методи на неговата борба, но и идеята за организация от края на 1861 и 1862 г., която планира Каравелов, установява връзките му с руското революционно движение, активното му отношение към освободителното движение на Балканите и задачите на българския народ от есента на 1866 до началото на 1867 г. В това направление тя установява революционните връзки на Каравелов с революционерите сърби и руси след окончателното му решение да се прехвърли в Сърбия и след като пристига в Белград. Авторката не пренебрегва и ясната концепция на Каравелов за литературата, която „трябва да служи на сериозни цели на живота, а не да бъде изкуство за изкуството“, която теза е изцяло в духа на естетическите възгледи на Чернишевски и е безспорен израз на революционнodemократичните възгледи на Каравелов за мястото и ролята на литературата и поезията в борбата за освобождение. И във връзка с това (след анализ) Крумка Шарова прави обобщаващ извод: „Повестите на Л. Каравелов от руския период дават изобилни доказателства, че по това време у техния автор е узряло становището за необходимостта от политическа борба за пълно освобождение от турско владичество и че

той е възприел революционните методи на борба като единствени резултатни и спасителни за народа“ (стр. 33).

Убедително и обосновано се изяснява, че без „да подценява допълнителните тежести и унижения, които носи на българския народ гръцкото духовенство, без да пропуски случай в повестите си, както и в публицистичните си работи, да разобличава фанариотите, доносничеството и клеветите им пред турците и абсурдността на панелинските претенции, Л. Каравелов поставя в центъра на вниманието на читателите си не духовното робство и църковната борба, а турските злодейства и задачата за политическо освобождение“ (пак там). Неговото дълбоко убеждение, че е напразно необходимостта народът да получи „свободата си по пътя на въоръжената борба, са главното съдържание на мислите, стремите и живота на Любен Каравелов в Русия“. Това е и „определяща дейността и творчеството му мисъл“, която го заставя да се озове в Сърбия. Именно „за да служи на нея, той приема да бъде дописник на „Голос“ и „Московские ведомости“ (стр. 38), а не самоцелно — само от желание да бъде техен дописник. Още тук Шарова установява съотношението между онова, което е главното в целите и стремите на Каравелов, и онова, което е по-второстепенно, от такъв характер да обуславява главното. Това правилно методологическо марксистическо положение пронизва целия труд. То слага своя дълбок отпечатък върху работата на Шарова, върху обосноваването на нея правилни, марксистически научни постановки и изводи. Това далеч не означава, че тя принизява или отрича второстепенното, но му отрежда онова място и роля, което има и което тя не откъсва и не изолира от главното, а го поставя в правилно съотношение с него.

Пренебрегвайки това правилно методологическо, марксистическо-ленинско положение, забравяйки или прескачайки духа на революционното направление в дейността на Каравелов, жертвувайки живото дело заради мъртвата буква, някои историци допуснаха сериозни грешки и по отношение на БРЦК, основан в Букурещ през 1869 г., като отрече, че е съществувал до 1872 г. Те платиха скъп данък на създадената версия, че уж и през своя букурещки период до 1872 г. Каравелов говорел от името на БРЦК, за да си дава тежест. (Сравни: Н. Кондарев, „Към въпроса за революционното движение в България през 1867—1871“, издание на БАН, 1962 г.)

Именно отчитайки главното и второстепенното в мотивите, които движат Каравелов, за да се прехвърли от Русия в Сърбия, Шарова подчертава значението на кореспондентската му роля и мястото ѝ в главното —

нарасналата активност на Каравелов в революционното движение на Балканите, стремите му да го свърже със задачите за освобождение на народа ни и да работи изцяло за осъществяване на тези задачи от Белград.

Все с оглед на това главно Каравелов още като пристига в Белград, усилията му са насочени да се свърже, да се обадят преди всичко на сръбските и руските революционери в Москва, а не на славянофиите. А анализът на научните обобщения на авторката поставят в подчинение кореспондента Каравелов на руските вестници с главното, което го заставя да напусне Москва и за осъществяването на което се стреми с цялата си енергия и революционна страст, със своите оформени революционни демократични възгледи.

В това отношение се подчертава онази политическа мисъл, която е в центъра на дейността му, че тя се формира още във връзка със замислената от Каравелов революционна организация, която смята за необходима за българския народ и основното направление на която трябва да бъдат политическите задачи, а не образованието и просветата. Именно организацията „С какво може да се помогне на българите?“, която Шарова всеотдайно подлага на анализ, не буди никакво съмнение относно това, че той се стреми да създаде такава организация в Белград, която да бъде революционна, а не такава, която да се занимава само с просвета и образование. Любен Каравелов, както се отбелязва, е „побързал да каже как вижда характера на „обществото“. „С какво може да се помогне на българите?“ — „не другояче, а подобно на унгарската революционна политическа организация, създадена от Лайош Кошут заедно с ген. Дьорк Клапка по време на емиграцията им в Торина след поражението на революцията от 1848—1849 г., и подобно на руския революционен център (сформиран от А. И. Херцен и Н. П. Огарев в Лондон). Дейността на двете революционни групировки се разгръща през 50-те и 60-те години на XIX в. и Л. Каравелов е неин съвременник“ (стр. 53). И след като изяснява, че когато у Каравелов се заражда идеята за организиране на българския народ, „взема за образец“ споменатите две революционни организации, които „носят политически характер и са създадени от политически емигранти за революционна пропаганда и политическа дейност“, авторката заключава: „Каравелов недвусмислено е изразил схващането си за характера и целите на българското „общество“; и политически, а не само просветни; и националноосвободителни, а не само културно-национални; революционни, а не просветителски“ (стр. 57).

И самата идея за тази организация говори за реалистичен подход. Тя възниква не изобщо, а във връзка с проникналите

информации за готвения от Гарибалди бунт, за повдигане на черногорци с цел да организира въстание на Балканите. Нещо повече, проектът за тази организация е като израз на контрапроекта на Московския славянофилски комитет за подготовка на следващите в Русия българи по принизена програма, а Каравелов чертае необходимостта от пълноценна програма и създаването на българска гимназия. Този свой проект, както личи от ръкописа, Каравелов съгласува с Прижов, известен последовател на руските революционни демократи. Именно идеята на тази организация, разработката на нейните цели и задачи, нейният характер повече от всичко характеризират съзряването на революционните възгледи на Каравелов.

Богато аргументирано и научно обосновано е отношението на Каравелов и към княз Михаил, към когото „не пести положителните епитети“, когато той ревностно се стреми към братство между сръбския и българския народ, както и промяната на Каравелов към него, когато той прави отстъпления; точно както и отношението на Каравелов към руския монархизъм, към Александър II. Крумка Шарова обосновава разкрива политическата зрелост и по този въпрос на Каравелов, действията и отношението му като реалист-политик, далеч от „късогледството на един политик“.

Маркисеска оценка се дава и на спора между Бакунин, от една страна, и А. И. Херцен и Н. П. Огарьов, от друга страна, „по въпроса за отношението на революционерите към официалната и славянофилската политика спрямо южните славяни. Бакунин отричал каквото и да е сътрудничество с официална Русия по славянския въпрос и нападал Херцен“, като се подкрепят следните думи на Огарьов: „Никога Херцен не може да бъде панславист в духа на император Николай и професор Погодин и аз виждам дълбоко различие между панславизма и освободителното на балканските народи“. Този именно спор, както бележи авторката, помага много на Каравелов да вземе правилно отношение и към Русия, която съставлява „мошен потенциален съюзник на българския народ и другите балкански народи в очакваното въстание...“

По-късно това свое отношение към съюзниците на българското националноосвободително движение той развива до висша степен правилно. За него главното е подготовката на народа отвътре. Тази подготовка е в пряко отношение с евентуалното спечелване на съюзника. Той изразява съотношението между вътрешната подготовка и евентуалната помощ на съюзник по следния начин: „Всяка народност трябва да работи само за своето добро и за своето щастие, защото в противен случай тя никога не ще бъде в състояние да постигне своите цели... 80 части трябва да извършваме ние сами,

а нашите братя и съюзници само 20“ (в. Свобода, бр. 9 от 27. II. 1871 г.). Тази негова постановка е принципиално коренно различна от известната по-сетнешна теория за трите четвърти за победата на социализма у нас. Каравелов знае, че без съюзници не може да има трайна победа, но ролята на съюзника никога не може да се прояви, ако народът отвътре не извърши главната дейност за своето освобождение и за изграждане на своето щастие. Тази негова постановка и днес е актуална, в нея пулсира нашето съвремие, беспспорните ценни съюзници в развитието и изграждането на сегашния етап на развитото социалистическо общество, което е немислимо без съюзници и преди всичко без такъв наш велик и могъщ съюзник и закрилник като Съветския съюз.

Следователно още в тогавашната епоха по отношение на съюзниците на българския народ Каравелов проявява силен политически усет и реализъм.

Не будят съмнение и мотивите, които го заставят, след като се прехвърля в Сърбия, да се свърже най-напред със „Сръбската община“ в Москва, която се състои от омладинци. В своите писма Каравелов ясно определя, че целта „може да бъде постигната само с кръв“. Добре са обосновани връзките на Каравелов със Св. Маркович.

Крумка Шарова разкрива с научна добросъвестност и дълбочина създадения „Български комитет в Белград“ през 1867 г. Тя проследява чрез преки писмени свидетелски показания от този период основането му, разкрива ролята на Каравелов за неговото организиране, задачи и характер. Прочитан е и анализиран и „Законият и наредбата“, съставен с безспорното участие на Любен Каравелов. Обосновава е ръководната му роля в комитета. Оказва се, че не само съществува Белградски комитет, но, както пише авторката, „той е имал и пълно право да говори от името на този комитет“.

След направения анализ на редицата документи убедително звучи заключението на Шарова: „Българският комитет в Белград, както се вижда от горензложеното, бил реален факт. Реален факт била също така и ръководната роля на Любен Каравелов при създаването на комитета, при определяне задачите му и в хода на дейността на членовете му за изпълнение на главната цел — да съдействува чрез голяма доброволческа чета за разширяване на националноосвободителното движение в България. Целите и методите на действие, които Л. Каравелов предначертал на комитета, били без всякакво съмнение революционни. Българският комитет в Белград бил сформирани на централистични начала, но с изрично изискване за демократично равенство между всички участници в освободителното движение (стр. 189).

Влиянието на Каравелов до такава степен нараства, че неговото име навлиза и сред дипломатите в сръбската столица. Английският консул го нарича „капитан Карабело“, а прогресивната сръбска младеж открито изразява възторга си от него и го нарича „брат бугарин“. Научно е обоснован изводът на авторката, след като анализира конфликта с монаха Мартирие, който по думите и „по всяка вероятност“ е „бил използван от правителството и преди всичко от военния министър като агент-осведомител за състоянието на българското освободително движение“, а именно: „Конфликтът с Мартирие и отстраняването му от Българския комитет в Белград свидетелства, че дейците на този комитет и преди всичко Л. Каравелов нито имали намерение да подчиняват българското освободително движение на сръбската политика, нито го подчинявали“ (стр. 244). Все така богато аргументирани и научно обосновани са отношенията между Л. Каравелов и сръбските правителствени среди.

В своите стремежи да обхване цялостно този период Шарова изследва и прави ценни обобщения и за връзките на Българския комитет и Л. Каравелов и освободителните движения в другите страни, особено в Сърбия, Черна гора, Босна, Хърватско, Херцеговина и Гърция. Тя разкрива в каква степен литературно-критическите статии на Чернишевски, Добролюбов и Писарев, които са „въдъхновявали Л. Каравелов и сръбските му единомисленици, били насочени към обществено-политически проблеми, а не към литературни явления изобщо“, като посочва, че и в живота и дейността на Омладината литературата заема „подчинено място“. В този ред на мисли се разкриват предпочитанията и симпатиите на Каравелов към Св. Маркович, под ръководството на който се оформя две години по-късно революционноемкратичното течение в Сърбия. И Маркович се отнася положително към статиите на Каравелов. „В две свои ранни статии, както утвърждава авторката, печатани през 1868 г., Маркович неколкратно се позовава на литературната критика на „брата Каравелов българина“, с която е солидарен (стр. 310).

Противната теза много спекулираше с отношението на Каравелов към полското националноосвободително революционно движение. Използуваха се дори и думите на Маркс като критерий за истински революционер, т. е. че не може да бъде революционер оня, който се отнася отрицателно към полското революционно движение. Намерени бяха отделни фактчета, като се изоставяха или изобщо затваряха вратите за изследване правилното отношение на Каравелов към полските революционери. И на този въпрос авторката е дала изчерпателен отговор. Убедително и богато аргументирано Крумка Шарова изяснява не изобщо отрицателното отношение на Каравелов към

полските революционери, а рязко отрицателното му отношение към ония от тях, които постъпвали на турска служба и преследвали българите. Войниствено, настъпателно и удивително правилно е отношението на Каравелов: „Аз не вярвам ни на един поляк, който служи в турска служба.“ Той установява ясно разграничителен обективен критерий, като разделя поляците от оня период на две категории съобразно с конкретните им действия. Едната категория „дружат с българите“, т. е. братя по оръжие и дейност, другата — „изключително с турците“. Каравелов се възмущава от „полския аристократически национализъм“, а по-късно (през 1869 г.) установява „делови контакти с полските революционери“ (стр. 379).

И в този пункт изследването, и не само в него, но изобщо за отстояването и богатата аргументация за Любен Каравелов като революционер демократ изцяло се отнасят думите на В. И. Ленин: „фактите, ако ги вземем в тяхната цялост, в тяхната връзка, са не само „упорито“, но и безусловно доказателствено нещо“ (В. И. Ленин, Съч., т. 23, стр. 295). И за противната теза, за „аргументацията“ (доколкото може да става дума за аргументация) на нейните автори за Каравелов като либерал изцяло се отнасят и следните думи на Ленин: „В областта на обществените явления няма по-разпространен и по-несъстоятелен метод от това да се измъкнат от делни фактчета, да се играе с примери. Да се подберат примери въобще — не струва никакъв труд, но това и няма никакво или има чисто отрицателно значение, защото цялата работа зависи от конкретната историческа обстановка за отделните случаи... фактчета, ако се вземат извън цялото, извън връзката, ако са откъснати и произволни, са именно само играчка или нещо още по-лошо“ (В. И. Ленин, Съч., т. 23, стр. 295). За кой ли път тези бележити думи на В. И. Ленин се потвърждават в изследванията за и около дейността и идеологията на Любен Каравелов.

Най-сетне с приносен характер в изследванията на авторката са връзките на Каравелов с първите сръбски социалисти Ж. Жуйович и Св. Маркович през 1867—1869 г., като не пренебрегва както тук, така и в другите части на труда изследванията в това отношение на отделните автори. Тези връзки са разглеждани в светлината на отношението на Чернишевски и Херцен към съюзяването на революционните сили на руския народ с тези на поробените полски, украински и други народи, в светлината на общите схващания за „единодействието“, „обединението на усилията“ на южнославянските и балканските народи на Балканите против „общия неприятел“. Именно „задружна политическа акция на южните славяни, при това съгласувана с руските революционери“ — такъв е изводът от връзките на Каравел-

лов с първите сръбски социалисти Ж. Жуйович и Св. Маркович.

Всичко това е свързано в последна сметка с цялостното изясняване на този период от дейността на Любен Каравелов, а като бележит революционер по думите на авторката той е навлязъл „в българското революционно движение не като обикновен участник, а като политик с изграден мироглед, с ясни концепции и голям замах, които му отредили ръководно място всред българската емиграция“ (стр. 405).

В труда са допуснати и някои слабости. Още в началото на своето изследване Крумка Шарова навярно да оневиши ония, които отидоха недопустимо далеч в своето усърдие да кръщават и прекръщават Каравелов ту като буржоазен радикал, ту като либерал-просветител, пише: „В същност противоречията на преценките за идеологията и дейността на Каравелов не се обуславят напълно от противоречията у самия него. Главната причина е сложността на Любен Каравелов като явление в българската история“ (стр. 7, разр. м., Н. К.). Излиза, че противоречивите оценки, „дом не се обуславят напълно от противоречията“ у Каравелов, все пак се обуславят и от тези противоречия. И още, че вината за тези противоречия и оценки не е в антимарксистките, чисто идеологически концепции, които години наред се натрапваха на читателите, а в „сложността на Любен Каравелов като явление в българската история“. Тази постановка е най-малкото в духа на последователските марксистски постановки и изводи, които характеризират изследването, за да бъде коментирана.

На стр. 17 тя пише, че Каравелов е в сръбската столица през февруари 1867 г., като съобщава на 10 февруари за своето пристигане, а на стр. 123, че в началото на септември 1866 г., „той започва дописката си от Белград с думите...“. Очевидно погрешно.

На места авторката твърде често си служи за изразяване на своето становище с „вероятно“, когато анализът е ясен за утвърдителен отговор, а не да се бори с думите „вероятно“. Но това е лесно поправимо и в едно второ издание на труда може да се коригира и уточни.

Безспорна е заслугата на Крумка Шарова. Касае се за забележително изследване с голям приносен характер от значение за усвояване на цялото революционно наследство, което остави Любен Каравелов. В наши дни то е с пряко отношение към ония съставки, които са характерни за идейното, комунистическо възпитание на нашия народ, на органическо съчетаване, особено на водещото в него ядро — патриотичното и интернационалното възпитание. Революционното наследство на Любен Каравелов, неговото кристално чисто родолюбие са от важно

значение. Не напразно в програмата, приета на Х исторически конгрес на партията, комунистическото възпитание се поставя като първостепенна грижа на партията и цялото общество.

Никола Кондарев

„THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE“ от FREDRIC JAMESON

Критически обзор върху структурализма
и руския формализъм

Изд. „Принстънски университет“. Принстън, Ню Джърси, 1972. XI+230 стр.

И може би в заключена тъмница
от своя зов аз чувам ек.

Яворов

Към разногласния и завидно шумен хор от преценки „за“ и „против“ структурализма се присъедини и американският литературовед Фредрик Джеймсън, професор в Калифорнийския университет, известен вече с неотдавна публикуваното си изследване върху марксистското литературознание. Неговата нова книга, озаглавена колкото ефектно, толкова и многозначително „Езиковата тъмница“, бързо се откроява над множеството епизодични и прибрзани отзиви за структурализма и представя това сложно идейно-научно явление със задълбоченост, пред която биха могли да изразят уважението си и крайните поклонници, и крайните отрицатели. Проява на тази задълбоченост е преди всичко съдържано скептичната оценка на конкретните научни и литературоведски приноси на структурализма и още скептичната оценка на неговите социални и исторически граници. Естествено и застъпниците, и отрицателите на структурализма (в това число и нашата литературоведска мисъл) могат да отправят на автора ред справедливи възражения, но и покрай тях книгата му не губи значението си, първо, на сериозен критичен опит и, второ, на интересно за българския читател свидетелство за настроенятия сред част от по-радикално мислите западни литературоведи.

Общият строеж на „Езиковата тъмница“ се подчинява, донякъде безкритично, на една широко разпространена представа за разволя на европейското литературознание през XX в.; книгата се състои от две основни и неравностойни помежду си части — първата, посветена на школата Опояз, а втората на френския структурализъм. Казвайки неравностойни, имам пред вид не само и дори не толкова обстоятелството, че по обем „френската“ част е два пъти по-голяма от славянската; неравностойността в обема е само последица от значително по-сериоз-

ната неравносност в ерудитивния поглед на автора. Докато из фактите и събитията на френския структурализъм той се движи с почти безукорно точен замах, в сложния опоязовски свят той пристъпва неуверено, сковано, на места почти опипом, и оставя зад себе си ред непроситими празноти и недоразумения.

Колкото и съществен обаче да е този недостатък в строежа — пък и не само в строежа — на книгата, не той се оказва съдбоносен за опита на Джеймсън да обвърже в единно историческо и типологическо цяло Опояза и френския структурализъм. За сходството между двете школи — едната, утвърдила се в първите години на светското общество, а другата през 50-те и 60-те години на френското общество — досега се е говорило наистина немалко, но едва ли някъде това сходство е било така категорично окачествявано като „кръвно родство“, и то при толкова стеснен поглед върху духа, принципите и „социалния еквивалент“ на школата Опояз. В хода на цялото си изследване Джеймсън упорито набляга върху това „кръвно родство“, но дори и собственият му фактически материал не превръща декларацията в убеждаваща истина, дори и той подсказва, че в случая имаме работа най-малко с преувеличение. След като авторът се е нагърбил със задачата да обхване езиковите и структуралните тенденции в литературознанието на нашия век, това неизбежно го задължава да намери и разгледа техните основни развойни звена, а не да поставя в историческа и концептуална близост школи, които и исторически, и концептуално стоят подчертано обособени една спрямо друга. И не че подобна съпоставка е невъзможна или безсмислена, но във вътрешната логика и задължения на книгата тя ще остане почти безсмислена без внимателното разграничаване между двете школи и без внимателния анализ на типологичното „живо звено“ между тях, а именно чешкия структурализъм от 30-те и 40-те години. А тъкмо тази решаваща брънка в логиката на предпретия изследване остава необяснимо премълчана; необяснимо, пък и трудно просто, защото тъкмо тя и тъкмо концепциите на Пражкия лингвистичен кръжок стоят много по-близо до френския структурализъм, а поради това и до изследователската задача на Джеймсън.

Границите на изследователския обхват се очертават чрез взаимно проникващото наслагване между обективните дадености на материала и субективните представи на изследвача за него. Двете вериги — обективната и субективната — са достатъчно протяжни вътре в себе си, а по-голямото или по-малкото несъответствие между тях е неотклонен спътник на човешкото познание, поради което и различните степени на несъответствие заслужават и различна критическа оценка. Така например, когато Джейм-

сън в разрез с широко приетото и явно приемливо причисляване на Люсиен Голдман към структуралистите изрично отказва да го включи в обема на френския структурализъм, воден от неизречената и недотам изяснена предпоставка, че структурализмът е езиково моделиращ метод, в който социологизмът на Голдман и неговата „Социология на романа“ нямат място, налице е твърдение, което мнозина могат да оспорят, но не и да отхвърлят с лека ръка, без задълбочена, полезна и за двете страни дискусия. Когато обаче Джеймсън изключва от ползренито си структурализма от 30-те и 40-те години и в получения вакуум обявява несъществуващи и недоказани „кръвни“ сходства между Опояза и френския структурализъм, възраженията ще бъдат и резки, и повсеместни. Впрочем справедливостта изисква да се отбележи, че чешките структуралисти все пак не са останали неспоменати в книгата, но безсмислената квалификация, която им е дадена при еднократното им упоменаване — „чешките формалисти“ (?) — навежда на подозрението, че за разлика от случая с Голдман те са останали извън обсега на изследването не поради теоретическа зискателност, а поради фактическа неподготвеност.

Ако на „Езиковата тъмница“ не може да се признае заслугата на исторично издържан труд, нейната аналитично-теоретична стойност стои на качествено по-високо равнище. Макар и воден от една колкото странна, толкова и разпространена на Запад смесца от екзистенциалистка и марксистка диалектичност, авторът със завидна проникателност е напипал някои от най-тягостните ограничения и противоречия на разглежданите школи. Едни от тях той споменава и отминава мимоходом, а върху други съсредоточава почти цялото си изследване. Между „дребните“ парадокси на структурализма обаче има и някои твърде важни и многозначителни — поне за нашия читател. Такава е например Джеймсъновата забележка, че противно на всички априорни предвиждания френският структурализъм, школата на осъзнатото и откровено езиково тълкуване на литературната творба, в действителност незначително малко се занимава с нейния собствено езиков строеж. Забележка колкото неочаквана, толкова и правдива! Без да търсим примери отблизо и далеч, нужно е само да сравним равнището на езиковата аналитичност на днешните френски структуралисти с „традиционните“, „демодирани“ майстори на стилистичната критика, с проникновените, нерядко виртуозни анализи на един Фослер или един Шпитцер, за да се убедим, че в езиковата методология на френския структурализъм наистина има нещо парадоксално. Тук нека преодолеем изкушението да се впусваме в догадки дали при цялата си методологическа ограниченост традиционната стилистична критика

няма да остави в историята на литературознанието по-трайни, по-приносни бразди, и да се върнем към нещо по-злободневно. Методологическата основа на структурализма породи и у ред наши автори предвиждането или предубеждението, че дори в нейната типично френска разновидност това е школа, която се затваря в щателни до издребняване анализи на езиковия облик на творбата и пренебрегва нейното идейно-художествено богатство. Оказва се — и книгата на Джеймсън е в това отношение полезен коректив, — че първата и в същност по-малко обвинителна и повече ласкаеща част от обвинението не е и съвсем заслужена...

Защо се получава този парадокс и парадокс ли е той в истинския смисъл на думата? Без да го поставя, Джеймсън отминава този небезинтересен въпрос с „метафоричната“ констатация, че опитът на френския структурализъм „да види литературната творба като езикова система е в същност приложение на метафора“ (разредката в оригинала). Ние обаче можем да се запитаме защо наистина в пъстрото множество от научни явления, наричано структурализъм, се обособяват два основни типа отношения към езиково-стиловия анализ на творбата; защо например в американския, чешкия или съветския структурализъм детайлните езиково-стилови анализи са толкова чести и типични, колкото редки и нетипични са те за френския структурализъм. Разграничаването не е външно, не е случайно, нито пък е плод на субективни научни предпочитания в отделните национални школи. В неговата основа лежи едно дълбоко специфично, макар и редовно пренебрегвано различие в подхода на структуралистите към литературната семантика.

Първият тип подход разглежда езика на художествената литература като семантически самосъсредоточен и самоотразяващ се. Такава поне е основната идея, обединяваща външно разнородните формулировки на структуралистите от различните национални школи и поколения: художественият литературен знак е самоозначаващ се и обвързан със себе си и контекста си, а не с означаваната от него действителност (Ян Мукаржовски), художествената функция на езика се състои в „настройката към съобщението като такава“ (Р. Якобсон), художественият литературен знак обединява в „иконично“ (в Чарлз Морисов смисъл) единство своя знаков облик и смислов обем (Мирослав Червенка, Юрий Лотман) и т. н. Подобни трактовки са видимо дълбоко семиотични, а някои от тях и „комуникативни“, но по същество те огрубено автономизират природата на художествения знак, откъсвайки го от общите езикови функции а с това и художествената литература от останалите типове комуникативно и социално битие на човека.

За разлика от този подход типичният френски структурализъм огрубено приобщидава художествения знак към езиковата система, подтискайки неговото своеобразие, а с това и прехода от останалите типове комуникативно и социално битие на човека към художествената литература. Проецирането на езиково-граматични модели върху художествената литература, вършено от Гремас и неговите съмишленици, подвежда художествената литература към най-общите схеми на езиковото общуване и разкрива мними или реални изоморфни връзки между двете страни — с една дума, то разгръща на качествено ново равнище многовековната идея за езиково моделиране на художествената литература (вж. например средновековната стилистика или пък „Поетиката“ на Вакернагел от XIX в.). И преди да избързаме с упрека, че такава проекция подбива идейната и човешка стойност на художествената литература — упрек, който структуралистите могат да отхвърлят сравнително лесно, — нека напомним, че то орязва и изпуска от рамките си художествената литература като специфично явление, че е прекомерно обобщително и индивидуално обезличаващо, че в него художествената литература фигурира по-скоро като дедуктивна илюстрация, която безболезнено може да бъде подменена с други, нехудожествени примери. (В този смисъл неслучайни се оказват заниманията на Р. Барт, отразени в книгите му „Система на модата“ и „Митологии“.) Тежението на основната група френски структуралисти да разглежда литературната творба в сосюрианската терминология като parole на някакъв langue, т. е. като конкретна реална изява на някаква абстрактна художествена или нехудожествена знакова система, поставя ударението върху langue и остава безразлично към напрежението между общо и специфично, абстрактно и конкретно. А това е най-сигурният начин да се обърне гръб на художествената литература като специфично явление.

Нека сега се върнем към парадокса на Джеймсън — как е възможно една езиково осмислена концепция да бъде така безплодна на езиково-стилови анализи. Оказа се, че нещата са не само парадоксални, но и дълбоко закономерни. Парадоксални са, доколкото е вярно, че всяко езиково моделиране трябва „по дефиниция“ да се съпровожда от задълбочени езиково-стилови анализи. Закономерни са, доколкото подобни анализи са израз на стремежа към по-специфично или поне по-конкретно обхващане на художествената литература, а тъкмо такъв стремеж субективно липсва в търсенията на френските структуралисти. И тъй като втората част на алтернативата е по-вероятна и по-истинна, парадоксът на Джеймсън може да се уточни или направо преформу-

лира така: как е възможно една школа, която така бойко предявява своята близост до художествената литературна специфика и която не пести иронията си по адрес на „традиционното“, „деспецифициращото“ литературознание, да остане така далеч от същата тази специфика...

Противоречието между прекомерната съсредоточеност и прекомерната отчужденост на структурализма спрямо езиково-стиловия анализ напомня, че това пълно и различно-речиво направление е разединено не само по национални и идеологически белези, разединено не само на „правовен“ и „традиционен“ структурализъм, но разединено и в кардиналния методологично-аналитичен въпрос за семантиката на художествения знак. Това противоречие, че и противоположност обаче има под себе си обща основа — неправилното, хипертрофираното разбиране на художествения знак. Двете крайности са само две лица на все същата скованост на структурализма в диалектичния свят на художествената специфика.

Отминал това кардинално семантическо противоречие, Джеймсън се спира върху структуралистичното противоречие по въпроса за синхрония и диахрония, системата и промяната и го превръща в първостепенен център на изследването си. В неразделна връзка с това идва и въпросът, доколко езиковият модел е познавателно оперативен и доколко е затворен в себе си. Синхрония и диахрония, езикова система и езиков модел са понятия, за чието утвърждаване всепризната заслуга има швейцарският езиковед Фердинанд Сосюр, поради което и доказването на своя основен тезис — че Опоязът и структурализмът са синхронно и езиково сковани концепции — Джеймсън нахождливо започва със сбит критичен анализ на знаменития Сосюр „Курс по общо езикознание“.

Както вече знаят и студентите първокурсници, Сосюр разглежда езика като система пълноценна и завършена във всеки момент на своя развой. Тази система се утвърждава в напречния разрез на езика и действа в абстрактното равновесие на неговата неподвижна сегашност, на неговата синхрония. Езикът обаче е темпорално протяжно явление, т. е. той има не само напречен разрез и синхрония, но и надлъжен разрез и диахрония. Освен това езикът е и напрегнато променливо явление, т. е. той е не само равновесна, но и непрекъснато нарушаваща се и преустроиваща се система. Как тогава трябва да се съчетае правдивата сама в себе си представа за езика като равновесна синхронна система с простият факт за неговата променчивост и развой? Явно е, че отговора на Сосюр — развойта на езика е низ от смяна на системи — представлява само временно, встъпително работно определение, от което нататък трябва да започне същинската работа върху диалектиката на езика,

същинското систематизиране на историята и историзиране на системата.

Очебийните и многократно обсъждани диалектически недъзи в концепцията на Сосюр са обсъдени и тук, в книгата на Джеймсън, със завидна дълбочина и многостранност, но едва ли с чак толкова завиден тон и резултати. Увлечен от диалектическия си патос, Джеймсън не само губи мяра в нападите си срещу „антидиалектичния“ и „антиисторичния“ Сосюр, но и обявява двуделението „синхрония — диахрония“ за първороден грях, който обрича на диалектически провал цялото му по-нататъшно построение. Под същия въгъл, но вече по-съдържано и по-плодотворно той оценява по-нататък школата Опояз и структурализма — доколко те разрешават противоречието между синхрония и диахрония и доколко езиковият им подход не ги затваря в омагьосан кръг. И двете школи Джеймсън извежда от сосюрианството, и в двете вижда преповтаряне на основните Сосюрови грешки. Едва ли обаче е правилно Опоязът и структурализмът да се поставят в еднопосочна зависимост спрямо Сосюр и в никакъв случай не е правилно да се превръща швейцарският езиковед в интелектуален отговорник за грешките на дошлите след него литературоведи. Обвързвайки в такава „фатална“ единство сосюрианството, Опояз и структурализма, Джеймсън изневерява на социално-структурния и диалектическият метод, който иначе в книгата си той така ревностно защитава. Сосюр не е нито родоначалник, нито настояник на тези школи, защото и неговата концепция е закономерен израз — наистина гениално красноречив, но все пак закономерен и подчинен на една обща научна вълна, която по-късно оформи Опояз и структурализма. Зад и около Опояза и структурализма стои дълък и сложен сноп от фактори, които в изкуствознанието се връщат към хербартианската естетика, а в езикознанието към някои руски езиковеди от края на миналия век.

Една от подбудите за нескриваното отрицателно отношение на Джеймсън към Опояз се крие в неспособността на тази школа да разреши противоречието между синхрония и диахрония. Опоязът според него е една откровено статична и неисторична концепция, поела върху себе си и изкупила чрез провала си едни от най-тягостните грехове на Сосюровата представа за езиковата система. От пръв поглед подобно обвинение може да прозвучи малко странно — та нали тъкмо опоязовците хвърлиха толкова много и вдъхновени сили, за да разкрият вътрешния механизъм на литературния процес, та нали те доловиха най-ясно тенденцията на новото литературно направление да се отгласи и противопостави спрямо непосредствения си предходник и да повтори с ново качество някои от белезите на художествените „дявловци“, на предходника на непосредствения

предходник? Работата обаче е в това, че и при сравнително по-оскъдният си познания върху Опояза Джеймсън не е пропуснал недостатъците на това построение и неговите основни операционални понятия — „разголването на похвата“ (обнажение приема) и „очудняването“ (отстранение).

Както се знае, художествената литература според опоязовците изобразява действителността от някаква особена гледна точка, през която тази позната действителност се появява изненадващо нова, странна, „очуднена“. И както пак се знае, художественият литературен знак според опоязовците е насочен семантически не към извън-литературната действителност, а само към своя широк и тесен литературен контекст, т. е. той функционира като литературен похват, който трябва да се изтъкне, „разголи“ като такъв било на фона на езика, било (опоязовците никога не внесоха ред в тази алтернатива) на фона на употребата му в художествената литература.

Първия и най-естествен удар върху това построение Джеймсън нанася с простия довод, че нито „очудняването“, нито „разголването на похвата“ могат да изчерпят описателно същността на художествената литература. Второто и, доколкото ми е известно, оригинално Джеймсъново възражение се насочва към историческата недиференцираност на „очудняването“. Опоязовците и на първо място В. Шкловски боравят с това понятие в широк исторически обем, прилагайки го върху творби от различни епохи и реални. А измеренията за естествено и странно, обикновено и изненадващо са исторически променливи и това веднага поставя под съмнение или историческата устойчивост на художествената специфика, или научната оперативност на понятието „очудняване“.

Упрекът, че в тая си точка опоязовската концепция лошо съчетава устойчивостта на отделните ценностни системи с тяхната историческа променливост и разнообразие, трудно може да бъде опроверган и от най-ревностните последователи на Опояза (доколкото такива са останали в наше време). От друга страна обаче, неприемливо е тълкуването на този недостатък единствено в генетичната и концептуална светлина на сосюрианството. Пряка „отговорност“ за него носят ред вътрешни непоследователности и неясноти в опоязовската концепция, които анализът на Джеймсън е пренебрегнал. Макар че на „очудняването“ опоязовците придават предимно битиен, онтологичен характер, а на „разголването на похвата“ предимно вътрешнолитературен характер, не е трудно да се види, че двете явления имат една и съща основа или поне един и същ механизъм. Неотчитането на родството и неразграничаването на различията между „очудняване“ и „разголване на похвата“

остана докрай да тежи в научния пасив на опоязовците и да внася обърканост в техните основни постановки. Все така непоследователна е връзката (и в същност липсата на връзка) между битийния пълнеж на понятието „очудняване“ и художествено иманентното тълкуване на „разголването на похвата“ и на художествения знак изобщо. При тези условия не е странно, че опоязовската представа за смяната на отделните художествени системи е огрубено механична и недialeктична, че не улавя вътрешната напрегнатост и противоречивост на отделната система и нейната предпоставеност към промяна — вече не под натиска на „изхабяването“, а на противоречието. (Съветският структуралист Лотман направи сполучливи усилия да преодолее този недостатък, изразени между другото и в малко тромавата формулировка „чуждата дума в поезията“.)

Трябва да се признае, че двуделението „синхрония—диахрония“ не е така благодарно приложимо към Опояза или поне, че насоката, в която Джеймсън по-нататък го прилага, не е най-точната и плодотворната. Така например в търсене на други области, податливи на синхронно-диахронната схема, той се насочва към... опоязовското тълкуване на приказката, разказа и романа. В един хубав анализ на „Морфология на приказката“ това дълго пренебрегвано, а напоследък необикновено нашумяло изследване на Вл. Пропп е видно в широк научен контекст и оценено както със заслугите му, така и с присъщите му „сосюриански“ (?) слабости в уравнивяването между синтагматика и парадигматика в строежа на приказката. Главното внимание на Джеймсън обаче е насочено другаде — към несполучливо определение на романа от Шкловски. Несполучливо, защото само така може да се окачестви постановката, според която романът е сбор от отделни разкази. Много е съмнително обаче дали Джеймсън има същото право да приписва механистичността на това определение на опоязовската концепция като цялост. (Нека напомним само, че някои български литературоведи от различни поколения и от различни позиции вярват във възможността цялът разказ да прерасне в роман.) Още по-съмнително е обаче дали отношението между роман и разказ е проблем на синхронията и диахронията и дали Джеймсън в стремежа си да въведе Опояза в обща проблемна и оценъчна схема не е разширил до абсурд обема на тези понятия. Наистина трайността на художествения процес във времето и развоят на литературната творба като поредица от отделни знакове са явления твърде близки, но тази близост решително не допуска те да бъдат обобщавани в типологичната и проблемна типология на диахронията и върху нейна основа да се свързва например неспособността на опоязовците да видят

литературния процес в диалектическа дълбочина с безсилието им пред проблема за част и цяло в литературната творба.

Положението на Джеймсън критика в тази точка се е утежило от намесата на Джеймсън теоретика, и то екзистенциалисткия теоретик, който е решил да се намеси със свой принос в спора. След няколко поскромни опита да „дръпне чергата“ към себе си — например с твърденията, че езиковата теория на опоязовците може да се разбере най-добре в светлината на екзистенциалистките категории — Джеймсън откровено препоръчва постановката, според която разказът е синхронно явление, податливо на строго научно формализиране, а романът описва външно неудовимите „собствени преживявания и екзистенция“, „неизовимите и неповторими преживявания“, поради което не се поддава на формални закони и формализирано описание... Нека и тук се въздържим от оценки на екзистенциалистките теории на романа и останем в по-тесните граници на рецензията — Опояза, структурализма и мненията на един съвременен американски литературовед за тях.

Слабостите на Опояза в тълкуването на художествената динамика и художествената цялостност са очевидни, но Джеймсън едва ли щеше да бъде тъй остро критичен спрямо тях, ако познаваше по същество, а не само по заглавие трудовите на може би най-завършената теоретическа фигура сред опоязовците, Юрий Тинянов. Що се отнася до предложението езиковата теория на опоязовците да се тълкува чрез екзистенциалистките категории, може само да се съжалява, че Джеймсън поради недостатъчна осведоменост или други подбуди не се е сприял позитивно на тази теория. Така организиращият принцип на книгата му — връзката между Опояз и структурализъм — би намерил аргументировка, значително по-здрава от пресиленото въвеждане на двете школи в рамките на синхронно-диахронния критерий; така и основният критически патос на книгата — безсилието на езиковия подход да излезе от собствените си граници, да престане да бъде затворник сам на себе си — би получил значително по-голяма пълнота.

В подхода на Джеймсън към Опояза заслужава отбелязване още една характерна подробност. Както се знае, Опоязът престава да съществува като школа и полемична платформа към края на 20-те години. Навременен или преждевременен е този завършек, резултат на вътрешна изчерпаност или на външен натиск е той — ето въпрос, около който са наслоени немалко предположения и спекулации. И не е тайна, нито пък е странно, че между тях се промъква и политически нечистоплътното подмятане, че Опоязът бил станал жертва единствено на външен административен натиск. Колкото и съблазнително да е то за отделни хора и кръгове, към него не дръзна да се присъедини и Виктор Ерлих,

най-добрият западен познавач на въпроса, но не и най-ревностният поклонник на марксистското литературознание. Подобен и дори още по-категоричен е отговорът и на Джеймсън: Опоязът е изчерпал богатите си възможности, ударил се е в стената на собствените си ограничения и е отминал в историята на литературознанието. Ето обаче как е представен по-сетнешният път на неговите водачи. В годините на помъдряването си, казва Джеймсън, опоязовците „се превърнаха в литературни истории от твърде традиционалистична проба — поне тези, които не можаха да си намерят късмета в писането на исторически романи или в ки-наджийството“! За жалост тези намеци са колкото дебелишки, толкова и прозачни, а засегнатите в тях личности — Айхенбаум, Тинянов и Шкловски — са дали на литературознанието твърде много ценности, за да може един Фредрик Джеймсън или който и да било друг да си позволи такова отношение към тях. И нека по този повод отбележим, че лекото и на места нелекото пренебрежение, с което Джеймсън се отнася към Опояза като цяло, не отговаря на обективните заслуги на тази школа. Каквито и слабости да има тя, достатъчно много нейни постановки предвидиха положителните развойни линии на съвременното литературознание, а немалко от тях са траен принос към литературоведското познание изобщо.

Във втората част на изследването си Джеймсън се насочва към разволя на хуманитарните науки във Франция през 50-те и 60-те години, обединен от него около понятието структурализъм. Така той навлиза в поле, което е по-широко не само защото е по-широко и собствената му осведоменост по въпроса, но и защото на мястото на строго специализираната литературоведска проблематика на Опояза идва претендиращата за всеобхватност структуралистка методология с нейните изяви в областта на митологията, историята, психологията, литературознанието, езикознанието, битовото поведение и пр. И пак за разлика от „опоязовската“ част проблемите за синхронно-диахронното противоречие и за възможностите на езиковия подход са поставени на равностойна основа; на толкова равностойна, че дори терминът „структурализъм“ започва да губи обективната си смислова оправданост.

Както вече казахме, Джеймсън се е възползувал от правото си да очертае границите на структурализма, без да се подчинява на вече традиционните и, нека признаем, порядъчно мъгляви представи за неговия обем. Ако правилно сме схванали твърде обременения ход на разсъжденията му, структурализъм в разбирането на Джеймсън е метод за изследване на социални явления чрез моделирането им в знакови системи чрез знакови системи, изградени като вътрешно корелирани, т. е. структурни и /

или структурирани цялости. И макар тази кратка дефиниция също да не блести от яснота, все пак става ясно, че в нея има два основни момента и че само вторият е по същество структурирен и структурален. Така книгата на Джеймсън за лишен път напомня, че и названието „структурализъм“ е в голяма степен условно и че — нещо по-важно — в неговия обем се включват две твърде разнородни насоки — семиотичната и структуралната. Наистина практиката на структурализма с нейното почти повсеместно съчетаване на семиотичност и структуралност като че ли опровергава квалификацията „разнородни“, а нейната насоченост към обществените явления като че ли прави срещата между двете насоки дори закономерна и немиинуема. Натискът на семиотичната вълна в наши дни обаче е достатъчно силен, диспропорциите между двете насоки в структурализма са достатъчно големи, за да породят подозрението, че подобно съчетание не е било чак толкова закономерно и неизбежно. А вече без подозрение, а с категоричност може да се твърди, че „бракът“ между формализираната семиотичност и структуралността, сключен в школата на френския структурализъм, е плод на външно стечение на обстоятелствата. Тази тривиална истина трябва да се напомни, защото тъкмо семиотичната страна на структурализма „възбуди“ най-острите и небезоснователни възражения на неговите противници, марксистите и немарксистите, и тъкмо тя допринесе за компрометирането на положителния сам по себе си структурален подход в очите на толкова литературоведи.

За размера на семиотичната „обесия“ в работата на френските структуралисти говори и обстоятелството, че анализът на Джеймсън е преобладаващо семиотичен и изключително малко структурален. С безукорна изчерпателност той описва опитите им да открият или да превърнат в знакове предмети и явления от митологията, психологията, историята, бита, пола и пр. Наистина той не оценява като курьозитети „семантизирането“ на съпругата в първобитния брак, на мялката и бифтека на съвременния французин, на Грета Гарбо и естрадният левец, на половите органи и еротичните сънища, но затова пък сериозното му отношение към въпроса го е довело до проникновени наблюдения и убедителни изводи. В цялата тази неудържима до комичност страст към изграждане на знакови системи (в същност къде системи, къде не) Джеймсън открива и не по-малката, но вече и не така комична страст към подменяне на предметите с технике знакови схеми. И макар че той е донякъде неопозитивистично примирен към тези операции като средство за преминуване на старо знание в нови концептуални-терминологични одения, Джеймсън не пропуска да постави френския структурализъм на точното му място в традициите

на идеалистическата философия и да го нарече със собственото му име — философски формализъм и неокантианство. Квалификацията е строга, но справедлива, защото наистина малко теоретически построения така много напомнят на хусерлианските редукции и на извеждането на материалността и конкретността „извън скоби“.

За щастие Джеймсън не повтаря старата грешка да се задоволи с идеино-философски квалификации, а научно добросъвестно и аналитично прозорливо се впуска по лъка-тушните дири на семиотическото моделиране, за да напира някои от най-мъчителните му вътрешни противоречия и външна, оперативна ограниченост. Стремещът към „посемантизиране“ на действителността се оказва парадоксален, защото в своето движение той реже клона, на който седи, защото в своето свръхвнимане към означителя потиска и елиминира необходимата съставка за собственото си постигане — означаваното. Означаваното, конкретният материален и духовен свят, се изплъзва между пръстите дори и на тези структуралисти, които не се отказват от възможността да го търсят, защото по логиката на собствения им път те са принудени навсякъде да се натъкват на удвоения си образ, да намират не действителността, а междинни знакови системи. И независимо от личното им намерение получените резултати са неисторични и тотално изолационистични. Резултати, които явно изненадват неприятно и собствените си автори, щом са могли да подведат и учен като Грemas да ги оправдава с „азбучните“ затруднения в диалектиката на познанието: „Метаезикът замразява интенционалния динамизъм в концептуална терминология“... Резултати, които подтикват например Р. Барт да потърси по-добро разрешение, по-плътен досег с означаваното, налагайки върху него не една, а две знакови системи, без може би да си дава ясна сметка, че недъзите на една концепция не може да се лекуват с тяхното количествено концентриране. Тези критични бележки на Джеймсън, на които си позволихме да придадем само повече заостреност и яснота, биват насочени в принципно еднаква степен и към антропологическите трудове на Леви-Штраус, и към психоаналитичните построения на Лакан, и към екзистенциалистските разсъждения на Дерид, и към антиисторичното историзиране на Алтхусер, и към езиковедските и литературоведските постановки на Грemas, и към литературоведската и „социално-митологична“ дейност на Барт. У всички тях Джеймсън открива научно парадоксалното блъскане в стената на собствените си теоретични построения и познавателно безпомощното изчерпване на един затворен теоретичен свят, който не може да излезе извън себе си.

Както в първата част, така и тук критичното изложение на Джеймсън страда от авторовата ревност да се претълкуват някои

спорни положения в светлината на екзистенциалистката философия и да се хвърлят мостове между възгледи, между които могат да се прокарат само слабо свързващи нишки. В отделни случаи двете слабости се събират дори в границите на едно и също твърдение, каквото е например стъписващото твърдение, че кръгът около „Тел-кел“ имал „лево-хайдегерианска“ платформа. Твърде съмнително е и екзистенциалисткото осмисляне на схващанията на някои „телкелисти“ за текста на творбата като генерационен процес, като „ставане“ — колкото то и да напомня някои постановки на Сартър или възгледа на Хайдегер за творбата като „енергия“, а не „енергон“. В други, по-сериозни случаи екзистенциалисткото в мисленето на автора е повлияло върху трактуването на означеното като спонтанен, неразчленен „суров материал“, а може би и върху общата му неприязнь към семиотическото осмисляне на действителността. И най-сетне като частична корекция на структуралистките определения на изкуството той предлага и свое, което с непълнотата и едностраничността си връща към Ницше и Киркегор: „знакова система, изразяване върху равнището на означителя на означено, което същностно се възприема като антиномия или противоречие“. Не тази намета на Джеймсъвия екзистенциализъм обаче дава решаващия облик на неговото ценно критично изследване.

Литературоведският раздел на френския структурализъм също остава под бремето на тези общи семиотически недъзи. Може би и затова Джеймсън е тъй съдържан както в броя на страниците, които му посвещава, така и в тона, с който го оценява. Той, а и ние заедно с него оставаме необедени, че просирането на граматически категории от рода на подлог и сказуемо, пожелателно и условно наклонение върху строежа и съдържанието на творбата представлява и минимумът на методологическото приближение към спецификата на литературата (вж. например аналитичния метод и анализите на Грэмас). Нещата стават още по-тягостни с опита на структуралистите да поставят извън скобите на художествената специфика идейното и „житейското“ съдържание на творбата и да оставят в тези скоби единствено нейната комуникационна събитийност — специфичното художествено съдържание на творбата се крие във факта на нейното разказване, във взаимното кръстосване и подкрепа на две знакови системи (Барт), във взаимоотношенията на дематериализирани единици, обвързани в един символичен ред (Грэмас). Тук — и вече без Джеймсън, който проявява колебания в оценките си — трябва да изразим и рязкото си принципино несъгласие. Нека обаче запазим за себе си възраженията, че и негодуването, което подобна постановка може да породу у хора, убедени в човешките и

идейни ценности на художествената литература, и се вгледаме в нейната вътрешна непоследователност и уязвимост. Основопологащото структуралистко съждение, че художествено специфичното съдържание почва там, където завършва „житейското разказване“, е и вероятно ще остане гола декларация, тъй като все още не е показано къде и доколко наистина това разказване свършва. Повтаря се в нова обстановка старият парадокс за потиснатото и едимираното означено, защото, най-просто казано, „житейското разказване“ се разглежда като безразлична и на художествения етап вече „свършена“ предпоставка за поява на специфичното значение. И ако е безспорно, че художественото съдържание не е твърдението с „житейското разказване“, по-правдоподобно, т. е. по-диалектично е да се допусне, че това „разказване“ е активен член на художествената структура — корелиран положително и отрицателно, утвърждаван и диалектически снеман, — но така или иначе активен, а не „свършен“ член на целостта.

Изтъкнатите по-горе особености на френския литературоведски структурализъм подсеят за слабостите на чешкия структурализъм от 30-те и 40-те години, при което разликите не са дори в полза на по-новата школа. Тези особености хвърлят допълнителна светлина и върху споменатата вече негова склонност да въвежда художествената литература в твърде много обобщения и твърде малко специфични схеми. Особено типичен, в лошия смисъл на думата, пример в това отношение са възгледите на Барт. Докато в книгата си „С/З“ — едно разгледено до досадност семинарно разглеждане на Балзаковия разказ „Саразин“ — той съдържи по-близо до конкретните значения на творбата и я трактува като вътрешно поддържащо се единство от две знакови системи, едната от тях комуникационно събитийна, в теоретическия си труд „Критика и истина“ Барт откровено разобщава конкретните значения от общата схема на творбата. В тази неголяма по обем книга, написана в полемично въодушевен спор с отрицателите и опонентите на структурализма (между тях и Р. Пикар с неговия донедя памфлетен труд „Нова критика или нова шашиарма“), Барт разсича творбата на една обща структура-схема и на множество конкретни значения, които различните социални обстоятелства въвеждат или откриват в тази схема. (Джеймсън осмисля това в рамките на Фрегеевото двуделение между смисъл и значение, но, струва ми се, че замисълът на Барт не оправдава и тази негова аналогия.) Разделил така творбата, Барт предоставя общата схема на литературната теория, а конкретните значения — на литературната критика, узаконявайки по този начин концептуалния дележ и в границите на методологията. Никъде обаче Барт не показва как може да се стигне до тази абстрактна

схема и никъде не може да докаже, че и тя няма да бъде едно от конкретните значения, предоставени от него на критиката. С тази забележка искаме само да повдигнем края на завесата, криеща голямата неисторичност и недialeктичност на този типичен представител на френския структурализъм; по-подробното ѝ анализиране изисква широко самостоятелно изследване, каквото — нека да се надяваме и да го изискваме — ще бъде извършено и от нашето литературознание.

Втрешната ограниченост и парадоксалното блъскане в стената на собствената теоретична затвореност напомня донякъде на ситуацията в Яворовите стихове, с които въвеждаме настоящата рецензия. Естествено липсва му само човешката широта и човечният трагизъм, възплътени в творбата на нашия голям лирик.

Никола Георгиев

„ЕДНО ПОСЛЕДНО ЛЯТО“ от СИМЕОН ПРАВЧАНОВ

Изд. „Нар. младеж“, 1972, 240 стр.

Литературно-критическият етюд не е толкова чест гостенин в нашата историческа и критическа литературна наука. Може би затова повзвата на книга с етюден характер сама по себе си заслужава да бъде приветствувана. Такива изследователи като Ираклий Андроников ни убеждават, че за литературата може да се пише не само за специалистите, а и за масовия читател. Разбира се, иска се умение и чувство за мяра, за да се предаде в занимателна форма същността на изследваните литературни явления, за да се избегне увлечението да се поведва за случайни събития и факти, макар и интересни сами по себе си, съпътстващи изследването, а се отдаде предпочитание на задълбочения анализ. С други думи, трябва да се познават и спазват законите на жанра, който е своеобразен хибрид от художествена белетристика и литературно-критично очеркуване.

Новата книга на Симеон Правчанов прилича нашия интерес не само в контекста на тези формално-жанрови размисливания. Обект на изследване в нея са животът и творчеството на един от най-значителните поети в нашата литература — Христо Смирненски. Независимо от факта, че за големия пролетарски поет е писано вече немалко, неговият живот и творчество са осветлени от литературната ни наука, но все още има недоизследвани страни и спорни проблеми в изучаването на поета. Някои от тях, като проблема за творческия метод на Смирненски, са от кардинално значение за българското марксистко литературознание. Това

определя наред с обаянието на поета и неговото творчество интереса ни и нашата критична зискателност към всеки новонаписан ред за него.

„Едно последно лято“ за разлика от някои други подобни книги не ни интригува с драматичните перипетии на самото изследване. Като тема то е едва загатнато в книгата. Авторът не тръгва по нови, рисковани пътища, за да издири неизвестни досега факти, с които да ни смае, да ни накара да видим в нова светлина поета и неговото творчество. Евристичните постижения на Правчанов се градят предимно върху съпоставката и анализа на известните ни вече факти и обстоятелства, на способността с художествено-еподни средства да се възсъздадат епохата, социалната среда, интимно-вътрешните творчески подтици.

Правчанов е избрал за тема на своето изследване последното лято на поета — 1922 г. С редица логически и хронологически свързани етюди, ретроспективни исторически обзори и коментари и литературно-критически анализи той успешно, макар и в малко опростен вид, проследява идейно-политическото и естетическо израстване на Смирненски, неговия творчески възход, трагично прекъснат от смъртта. Основната си концепция авторът правилно гради върху разкриването на онези интензивни процеси, извършващи се у поета и подготвили „внезапноста“ на извисяването му до пръв пролетарски поет-новатор. Проблемът за новаторството на Смирненски е тясно свързан с проблема за неговия художествен метод. Сред изследователите на Смирненски по този въпрос няма единство. Фактът, че значителна част от най-високохудожествените творби на поета са изградени „по принципи, по-близки на романтизма, отколкото на реализма“ (В. Колевски), създава сериозно затруднение за изследователите му при определяне на неговия творчески метод. Почти всички български автори, занимавали се с изследване творчеството на Смирненски, смятат, че неговият нов творчески метод е методът на социалистическия реализъм и сочат пролетарския поет за негов родоначалник в България. Отделните изследователи намират различно обяснение за присъствието на романтичното в поезията на Смирненски. Според Г. Цанев у него е постигнат „органичен синтез между творческите принципи на реализма и революционния романтизъм“. П. Зарев вижда у него проява на стилска „многоликост“. Л. Георгиев, който в монографията си за поета отделя значително място на този проблем, стига до извода, че неговият „основен метод е реалистичен“, а романтичното свързва с романтиката „от ново качество“. Романтика има обаче и у Валцаров, но едва ли бихме определили поезията му като романтична. Съветският изследовател на Смирненски Д. Ф. Марков може би единствен смята, че основа-

ният метод на поета е „революционно-романтически“ с все по-силно изразяващи се „реалистични черти“. Авторът на разглежданата книга като че ли приема тази теза, макар че вместо за романтичен метод предпочита да говори за романтичен тип на художествено претворяване, за романтична устроеност на поетическото мислене у Смирненски и т. н.

За разлика от изследователи, които смятат, че романтичното не е характерологично за творчеството на Смирненски, отхвърлят тезата за постепенното натрупване на „реалистични елементи“ в неговия метод и творчество (Л. Георгиев и др.). Правчанов според мене правилно изхожда от становището, че у Смирненски се извършва движение от романтизъм към реализъм, което е процес труден, свързан с вътрешно самопреодоляване и преустройство. Факторите, обуславящи това развитие у Смирненски, са сложни. Сред по-важните, на които Правчанов основателно отделя внимание, са школите на сатирата и на прозата, които поетът преминава и, бихме добавили, вътрешното идейно-политическо израстване на самия творец.

Доколко това развитие на пролетарския поет е сложно, изследователят илюстрира с цикъла „Зимни вечери“ — най-зрялата и най-красноречива творба на Смирненски, в която личи неговият категоричен преход към създаване на угълбена, зряла социалистическо-реалистическа поезия. Дори на тази творба финалът е романтичен символ — свидетелство за непреодоляната докрай романтична нагласа на поета.

За да докаже и обясни романтичната устроеност на поетическото мислене на Смирненски, авторът на книгата привежда примери и от световната литература — например аналогичен развой у Лермонтов и Горки. Интересно е наблюдението за своеобразното и рядко съчетаване у големия наш поет на романтичен модел на поетическо мислене и ярки хумористично-сатирични художествени заложи и изяви. Констатацията за романтичната устроеност на поетическото мислене и изразяване у Смирненски авторът обаче прави с известна несигурност, впечатление, което се затвърждава от факта, че Правчанов пропуска (или избягва) да изясни по-задълбочено характера на романтичното мислене на поета, да го съпостави с други наши поети с романтична нагласа. Струва ми се, че обяснението на тази боязнь у автора на изследването, в чието преодоляване той не отива докрай, трябва да търсим и в някои абсолютизации на оценките ни за романтизма и реализма, в откъсстване на мироглед и метод.

Историята на романтичното изкуство ни показва, че най-големите му постижения, които имат непреходна стойност, са в областта на поезията. Това говори, че школата на романтичната поезия има богати естетически традиции, което се обяснява и с факта,

че самата поезия е най-„романтичният“ род на литературата. Това е безспорно. Но, струва ми се, един по-задълбочен анализ на романтизма в нашата и световната поезия ще ни подтикне да направим заключението, че и двата художествени метода, специално в поезията, когато се прилагат от гениални поети, са почти с изравнени възможности, защото това, което е предметство за единия, е ограничение за другия и обратно. Смятам, че е изlishно да привеждам повече примери — Байрон и Лермонтов са достатъчни. В нашата пролетарска поезия такъв пример е Смирненски. Романтизмът на Смирненски обаче е от коренно нов, пролетарски тип. Неговите отличия в сравнение с романтизма на един Яворов (у когото, както е известно, също имаме редуване и съчетаване на реалистично и романтично изображение) са несъмнени.

Докато развитието на поета от романтизъм към реализъм, предизвикано според мене не само от чисто естетически, както твърди Правчанов, а дори повече от идейно-политически подбуди, от стремежа на поета да придаде по-голяма конкретност на социалния ангажмент на своята поезия остава незавършено, то самият процес на идейно-класовото израстване на Смирненски намира завършен израз в неговата лирика. Критикът показва с етюдно-белетристични похвати, с факти от биографическата и историческата документалистика, с анализ на художествените творби на изследвания поет проникновено как този процес се извършва и какво е неговото благотворно влияние върху идейно-естетическото равнище на неговата поезия. Правчанов обяснява вярно творческия „скок“ към върховете на големата поезия, извършен със стихотворението му „Първи май“, както с поетическия опит, натрупан от него в хумористичната и сатиричната му поезия, така и с постепенното му политическо оформяне в революционната ситуация след Първата световна война и особено под благотворното въздействие на Великата октомврийска социалистическа революция.

Големият принос на Смирненски в съкровищницата на нашата национална поезия е осветлен талантливо с проникновени литературно-критически анализи. Разкрито е новото съдържание, което той внася в темата за тъпата, постепенното поетическо усвояване на такава основополагаща тема за нашата поезия като темата за Октомврийската революция — до такива изповедни творби като „Юноша“ и „През бурята“. Поетическите шедьоври „Жълтата гостенка“, „Червените ескадрони“, „Москва“, „Въглекопач“, „Руския Прометей“ и др. през аналитичния поглед на изследователя ни разгаждат нови страни от своята поетическа красота и същевременно очертават творческо-характерологически процеси, които се извършват у техния създател. Отбелязано

е творческото усвояване и преработване от големия пролетарски поет на постиженията на различните поетически школи в нашата и световната поезия. Но докато при изясняване ролята на социалната среда изследователят в известна степен се отклонява от темата си в литературно-социологически и историко-политически коментари, при изясняване на влиянията върху Смирненски и тяхното творческо асимилиране, при изследване неговата новаторска роля Правчанов се задоволява само с констативни съпоставки и изводи, сведени към няколко реда. А в тази насока има широко поле за изследователска работа. Осветляването на този проблем по-обстойно би обогатило още повече нашата представа за новаторския характер на поезията на Смирненски.

Ценни наблюдения Симеон Правчанов прави и върху най-оскъдно документираната страна от творческата дейност на поета — неговия творчески процес. Познавайки се на свидетелстванията на близки и приятели, които са имали възможност отблизо да наблюдават как работи той, както и чрез текстуален анализ на негови творби, претърпели корекции, авторът на „Едно последно лято“ стига до обоснования извод, че творческият процес у поета е протичал спонтанно, с огромно съсредоточаване на творческата воля, с външна лекота, непознаваща на пръв поглед „мъките на творчеството“, постигната благодарение на мощния талант на този гениален юноша и на непрекъснатото протичане, в отделни случаи и паралелно, на самия процес. Благодарение на експлозивната сила на неговия талант трудните условия, в които се осъществява, не са били в състояние да го сломят или да отслабят художествената ефективност на неговите прояви. В това отношение Правчанов клони към становището на М. Николов с неговото виждане на „лекота и лекокрилост“ у Смирненски и противно на Л. Георгиев, който смята, че творческият процес у Смирненски е познавал „мъките на творчеството“.

Творческият процес е проблем, който съ своето особено място има отношение не само към психологията на литературното творчество, а е важен обект и на психологията на творческата личност. Обаче характерът на творческата личност не се проявява само в него. Твърде много дребни наглед пристрации, увлечения, навици, симпатии и антипатии дават, макар и косвено отражение върху самото творчество. От друга страна, тяхното включване в изследването помага да се очертае по-пълно и завършено личността на твореца като жива, конкретна индивидуалност. В това отношение, като се започне от вглеждането в снимките на поета, през повествуването за увлечението му по театъра и разсъжденията за това, какво той е дал на поета, през любовта му към природата и туризма, през различните словесно „раз-

ниравани“ етюди, третиращи вероятни варианти на поведение и психическо състояние в различни моменти от живота на поета — с всичко това сполучливо се придава по-голяма пълнота на образа на поета в нашето съзнание. Правчанов не си е поставил за цел да романизува своята етюдна книга. Художествено написаните страници в нея са функционално подчинени на нейната проблемно-изследователска концепция. И все пак и в този структурен план на книгата биха могли да бъдат привлечени повече характеризиращи детайли.

Специален интерес предизвикват етюдите художествени откъси в книгата, които заемат цели глави („Година 1898“, „Среща на улицата“) или части от глави. По съдържание те представляват, както вече споменах, предполагаеми варианти на поведение в определени ситуации, вероятни душевни преживявания (унесът на болния Христо), символно осмисляне на отделни факти и съвпадения в живота на поета (пожарите, съвпаденията на имена и поетически мотиви). В експресивно отношение, написани на прецизен и същевременно свеж език, чисто етюдите страници на книгата въвеждат читателя в интимната атмосфера на изследваните литературни творби и в живота на техния създател.

Георги Гетов

„MODERNE SLAVISK LITERATUR“

Сборник, редактори Ханс Хертел и Тони Ливърсгаге, Изд. „Кристиан Айлърс“, Копенхаген, 1972

Книгата „Съвременна славянска литература“ под редакцията на Ханс Хертел и Тони Ливърсгаге е втори том от една датска поредица, която носи общото заглавие „Модерна световна литература“. В този том е проследено развитието на светската, полската, чешката, българската и югославската литература след Втората световна война, авторите на отделните раздели са специалисти от различни скандинавски университети. Най-обширна и най-задълбочена е статията за светската литература (90 стр. текст и 11 стр. библиография, при общ обем на книгата 325 стр., и 30 стр. библиография); анализът там е изграден върху материал, познат все пак на читателската публика. На българската литература са посветени 30 стр. (плюс 2 стр. библиография, написани от известния норвежки славист Мартин Наг, магистър по славянски езици от университета в Осло. Норвежкият литературатор е публикувал досега една история на светската литература, а също и множество статии — както в научни списания като „Скандославика“ и „Виндует“, така и в норвежкия периодичен печат — популяризиращи литературния живот в България.

Според замисъла на издателите отправна гледна точка в споменатото серийно издание е стремежът да се представи взаимната зависимост между литературата и обществените отношения. Това схващане е проведено последователно в отделните статии на разглеждания том, изобщо книгата не се възприема като обикновена литературна история, скроена по псевдоаполитичен модел, а представя донякъде политико-културна история, дотолкова, доколкото литературата в социалистическите страни е и барометър на обществените отношения. Отделено е внимание на традициите и новаторството, на експериментите от национален мащаб и на паралелите със съвременната световна литература. Тази амплитуда е била наложителна, защото мнозина скандинавици нямат съвсем точна представа за славянските страни. Политическите информации във вестниците засягат преди всичко СССР. През последните години бе направено много за популяризиране на светската история и култура чрез статии, радиопредavanja и предговори към преводните издания, но не без залитане към спорното, съмнително сензационното. Представянето на българската литература в Скандинавия бе свързано с изолирани явления — през 1971 г. в Дания се появи антология от съвременни български новели, в различни норвежки вестници намериха място преводи на поезия и проза от български автори, но читателите, които не се занимават със славистика, нямат възможност да следят системно новостите на литературния фронт в България. Това съображение обяснява и възприетата от М. Наг методика при изложението на материала.

Първото впечатление, внушено от изследването на М. Наг, идва от доброжелателния, на места възторжен тон на автора, от подчертано позитивното му отношение към литературния материал. Първоначално у четеца биха могли да се породят опасения, че въодушевението е попречило на литературоведа да намери дистанция при анализа на материала. Тъкмо поради риска статията да се изтъква като недостатъчно критична трябва да се признае, че подобен позитивизъм и отзивчивост действуват особено стимулиращо върху интереса на публиката, която може би няма никакви познания за българската литература и затова педагогически по-правилно е да се изложат сбито литературните факти, а не направо да се критикуват. Заслужават внимание усилията на един западен славист да изтъкне постиженията, а не слабостите при общия обзор на литературата в една социалистическа страна, особено ако се сравнят оценките на М. Наг с казаното за същите автори от Чарлз А. Моузър в издадената също през 1972 г. „История на българската литература 865—1944“¹.

¹ Charles A. Moser, A History of Bulgarian Literature, 865—1944. Mouton. The Hague — Paris, 1972.

Норвежкият литературовед осветлява явленията хронологически и съзира два главни периода в следвоенното литературно развитие: до 1956 г. и след Априлския пленум на ЦК на БКП. Три основни течения дават облика на литературния процес през първото десетилетие, на първо място стои антифашистката поезия с централна фигура Вапцаров. Ще цитираме оценката на Вапцаровата лирика като хубав пример, по който може да се долови духът на целия очерк. Разглеждайки Вапцаров като връх в националната революционна поезия наред с Ботев, Вазов, Яворов, Смирненски и Гео Милев, авторът посочва, че у поета „социалният ангажимент, последователната му борбеност намират съответен естетически еквивалент — форма, покриваща внушенията, мъжествено съдържан, динамичен, едро изсечен израз“ (стр. 256). А ето и критиката на американския проф. Моузър в цитираната книга: комунистическа реторика, известна грубост и недоимък на такт, отблъскващи придирчивите читатели (стр. 227).

За М. Наг символично явление от средната генерация е Димитър Димов — като най-значителен изразител на второто течение, изграждащо активно социалистическия реализъм. Засегнат е само романът „Тютюн“, който според очеркиста има за българската проза същото значение, както „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ за руската. От поетите, утвърдени преди войната и дали ценен принос след нея, са разглеждани Е. Багряна, А. Далчев и Л. Стоянов като типични представители на третото течение. Издаденият на шведски през 1970 г. сборник стихове от Е. Багряна „Животът, който исках да бъде поема“ (превод Ларс Густафсон, предговор Артур Лундквист) е повод за М. Наг да изрази надеждата, че Шведската академия най-сетне ще отвори очите си за българската кандидатка за Нобелова награда. Следват сбити характеристики за Н. Лилив, Д. Габе, Ламар и Н. Фурнаджиев, отбелязани са и усилията им за популяризирането на скандинавската култура. По-подробни и особено сполучливи са анализите, посветени на А. Далчев и П. Пенев. За творчеството на Багряна, Далчев, Стоянов, Лилиев, Габе, Фурнаджиев пише обстоятелствено Ч. Моузър, но неговите предпочитания са привлечени преди всичко от поетичния свят на Лилиев, чието формално съвършенство го издига до „поет на поетите“; Багряна е почетена не само като най-добрата, но и най-модерната българска поетеса, особено с философската тема за привличането и отблъскването между хуманната и дехуманизиращата страна на индустриализма (стр. 242).

Втората част от очерка на М. Наг, огласяща се за периода след Априлския пленум, е изпълнена с данни за таланти и разнообразни литературни изяви, които биха били изненада за света при наличие на по-

добра информация (стр. 265). Броят на авторите, застъпени тук, е особено значителен: Г. Караславов, Е. Станев, Д. Талев, К. Калчев, Ст. Ц. Даскалов, А. Гуляшки, М. Исаев, Хр. Радевски, П. Пенев, Б. Божилов, Г. Джагаров, П. Матев, В. Петров, В. Ханчев, Вл. Башев, Л. Левчев, Бл. Димитрова, Л. Стефанова, П. Стефанов, Слав Хр. Караславов, Д. Дамянов, Д. Василев, Й. Милев, Ив. Бориславов. Най-разгърнати са етюдите върху предпочитаните от норвежкия славист поети: Г. Джагаров, П. Матев, Вл. Башев, Б. Божилов, Л. Левчев и Л. Стефанова. Стихотворните преводи се отличават със стремежа да се постигнат преди всичко оригиналният смисъл и ритъмът, заради римата не са пожертвувани метафорите, изборът не се е колебал пред „ангажираността“ на стихотворенията. Характеристиките са сбити и точни, постигнато е самотното у всеки отделен творец. За съжаление твърде оскъдно е казаното за Валери Петров и Блага Димитрова. Буди недоумение и липсата на писателите колкото колоритни, толкова и подчертано привлекателни за чуждия читател: К. Зидаров, Ив. Петров, Й. Радичков, Н. Хайтов, Б. Райнов, А. Дончев, Г. Стоев и др. На места литературният анализ е изместен от сравнения с по-познати сред славянофилските среди имена, напр. Вапцаров се съпоставя с Маяковски, Багряна — с Ахматова, Е. Станев — с К. Паустовски, Вл. Башев — с Евтушенко, Л. Левчев — с Вьзнесенски. Паралелите невинаги са сполучливи: пресилено е търсенето на ибисовски конфликт между индивида и обществото в драматургията на Джагаров или на прилика между художественото верую на А. Далчев и на Достоевски. Без убедителни причини Вапцаров е обявен за българския Бьорнсон; тривиално е да се обяснява, че Караславов подобно именно на Горки иска да представи най-обикновените хора и т. н. Увлечението на Наг по немотивирани отстъпления изпълва ценни страници, споменаването на П. П. Славейков в раздела за Багряна е последвано от подробно есе за самия Славейков. Безспорно авторът е трябвало да се справя с трудна задача, но по-голяма предпазливост при склонността му към компаративизъм не е излишна.

Статията на норвежкия литератор като част от първото произведение, предлагащо основна информация за съвременните славянски литератури, запълва една съществена празнина. Издания от типа на този сборник са изолирано явление; книгата е така добре съставена, че би могла да служи като ръководство в библиотеките, редакциите издателствата и учителските стаи. Този основен характер на наръчник е подчертан и в съставената от датския библиотекар Кр. Спанхус библиография за преведените на датски, шведски и норвежки книги от славянски автори през периода 1945—1970 г.

Да се надяваме, че след този първи опит скандинавските издателства ще бъдат повече заинтересувани от публикуването на преводна литература, която има най-вече литературна стойност, а не е призвана да служи само като бележка под линия към официалните коментари на определени политически събития.

Хеле Далгорд, Пиринка Пенкова

„СЪВРЕМЕННИ СИЛУЕТИ“ ОТ СТЕФАН КОЛАРОВ

Литературно-критически портрети, Изд. „Народна младеж“, 1972, 236 стр.

Това е втора книга на младия литературен критик Стефан Коларов. С нея той потвърждава трайния си интерес към българската поезия. Книгата се отличава с целенасоченост на критическите изследвания — тя не е еклетичен сбор от различни в тематично и стилово отношение очерци, а е обединена от една основна тема — съвременна българска поезия. Коларов е дал широка, макар и не особено задълбочена картина на съвременната българска поезия, обхващайки творчеството на голям брой нейни представители. При това критикът се е насочил към едни от най-значителните ни поети от последните години, като Елисавета Багряна, Дора Габе, Пеню Пенев, Павел Матев, Георги Джагаров, Любомир Левчев, Блага Димитрова, Петър Карангов и др. Обърнато е внимание и на автори, които се утвърждават в поезията.

Стефан Коларов няма за цел да прави подробна и детайлна характеристика на творческата личност. Той се стреми да изтъкне най-същественото, типичното за даден автор, да изобрази „силуета“ му. И постига желаното: в голяма част от литературно-критичните портрети творческият натюрел на отделния писател е добре очертан.

С графична линия критикът създава серия портрети на съвременни наши поети: Дора Габе, с непрекъснатия стремеж към полет, с дълбоката емоционалност на нейната лирика. По-подробно е анализирана стихосбирката ѝ „Почакай, слънце“, където градусът на емоционално напрежение е най-висок. Това е наистина поезия-вопъл, изтръгната из дълбочините на човешкото сърце, трагичен вик на немиримост, безкрайна жажда за живот. Антипод на Дора Габе по темперамент и художническа специфика е Лилиана Стефанова — „най-мъжествената“, невързджана и тревожна поетеса. Нейният тон е дързък и самоуверен, тон на напълно еманципирана жена, съзнаваща своята обществена значимост. В сравнение със задушевия и трогателен глас на Габе поетичният глас на Л. Стефанова се