

временния хуманизъм. (Между другото една от силните страни на структурализма, която се зловиди на мнозина, е тъкмо неговата способност да деми-тологизира явленията, като разкрива скритите им пружини и ги свежда до реалните им пропорции. Нещо, което Брехт например включва в своето разбиране за обществената роля на изкуството и за начина, по който то трябва да се възприеме.) На тази особеност на структурализма се дължи до голяма степен неговата съзвучност със съвременността. Ако нашето време не си служи достатъчно ефикасно с „оръжието на критиката“, сиреч на истината, на единия му полюс ще се настани технократското мислене, отпадъчното мислене на съвременната цивилизация, а на другия пак ще седне субективният произвол, примитивът, консерватизмът, „лъжливата идеология“...

Съвременният хуманизъм предполага строго и страстно търсене на истината във всички области, от наука до етика. Тук е общият патос и общата посока, които могат да обединят и нашите търсения в литературата пряко споредите ѝ различията ни.

ЗА „ДИВИ РАЗКАЗИ“ И ИЗПИТАНИЯТА НА КРИТИКАТА

Цанко Младенов

В изказването си, както всички, които говориха досега, ще трябва да взема отношение към три въпроса: как оценяваме поведението на „Литературен фронт“, какво представляват разказите на Николай Хайтов и накрая — какви трябва да бъдат методите и методологията на нашето литературознание, особено сега, когато на всяка обществена наука у нас се поставят важни и отговорни задачи, свързани със строителството на развито социалистическо общество и с борбата срещу буржоазните идеологии от всякакъв цвят и под всякаква форма.

I

Във връзка с първия въпрос предпочитам да мълча, защото светкавичното приключване на полемики, чието продължение не е изгодно за някои от участниците в тях, не е новост в тази област. Мога да посоча само един още по-блестящ пример: „разговора“ за структурализма, който беше подхванат от сп. „Септември“ в 11 кн., 1969 г., и се ограничи в рамките на една единствена, идеологически погрешна статия — първата и последна в „разговора“, — написана от Стефана Димитрова, и любезното обещание на редакцията — да публикува и други мнения. Редакцията имаше какво да публикува, за да бъде продължен „разговорът“, но, изглежда, реномето на Стефана Димитрова ѝ беше поскъпо, отколкото изясняването на истината и дискусията спря, преди да тръгне.

В периода 1962—1965 г. у нас главно благодарение на усърдна дейност от страна на доста шумен литературен публицист се оформи лишената от почва теория за трите крила в нашата критика: на единия фланг стояла „артистичната“, или „есенистична“, критика (Здравко Петров, Т. Жечев, Кр. Куюмджиев и др.), на другия фланг — „комплексната механизация“ (т. е. „структуралистите“), а в средата, т. е. в блатото, били ортодоксалните марксисти. Тази теория принизяваше най-изтъкнатите представители на нашата марксистко-ленинска критика, тъй като вместо ролята на авангард (която проистича от хегемонното положение на марксизма-ленинизма в нашия идеологически живот) им отреди роля на блато, чиято главна функция е не да ръководят методическото и теоретическото обогатяване, развитието, прогреса в

литературознанието и неговата практика — критиката, а да съхраняват застоя и традицията независимо от степента на мухлясване, до която тази традиция е стигнала. Но по начало тази „теория“ куцаше в един немаловажен пункт — тя включваше в критиката хора, които не са литературно-художествени критици и дори не са и литературоведи, хора, които работеха в друга обществоведска област. Тази „теория“ изключваше възможността в мнимото „структуралистично“ крило да има и марксистически-ленински.

„Триделбата“ на критиката не издържа критиката на времето, въпреки че тя имаше упорити административни защитници, които не допускаха да се чуе мнението на „обвиняемите“.

Така или иначе, своето отношение към триделбите и многоделбите на нашата критика аз съм публикувал в три статии: „Една естетска оценка на нашата филологическа наука“. — Език и литература, XVII (1962), кн. 5, „За някои основни понятия и за метода на сравнителното славянско литературознание“. — Литературна мисъл, 1969, кн. 6, и „За научните основи на литературнокритическия подем“, П л а м ъ к. — 1971, кн. 6. В тези статии — убеден съм — успях достатъчно ясно да изложа отношението си към системно-структурния или „структурален“ метод като към *частнонаучен* метод, към марксистката естетика като към крайно необходима на нашето общество и нашето време частна наука, там съм изложил и мнението си, че марксистко-ленинското литературознание и нашата критика не може да имат за своя основа „шестото чувство“ на др. Куюмджиев, така както и производството на обувки не може да се ориентира към мерките на ония, които имат по шест пръста на краката си. . . За тях има ортопедични ателиета. Изложил съм там и мнението си, че както литературознанието, така и литературознанието в действие — критиката, трябва да се развиват в системата на марксисткото обществознание, като обществени науки, че не могат да правят изключение от тях, и така — както всяка марксистка обществена наука — те трябва да имат за своя най-обща теория и методология историческия материализъм. Тези статии са достъпни всекиму и поради това не смятам да се връщам към неща, които вече са казани в тях.

Смятам, че тук е по-важно да се спра преди всичко на някои моменти в разговора ни, които звучат съвсем несериозно — като гледища и като предположения, — моменти, които силно намаляват ефекта от научната — теоретична и оценъчна — работа, която сме призвани да свършим.

Крайно несериозно звучи например противопоставянето на научното и художественото познание в изказването на др. Т. Жечев, изводите, които той прави от това противопоставяне. Ето какво твърди той: „Взето като отражение в марксистко-ленинския философски смисъл на думата, изкуството има най-богати възможности в сравнение с всички форми на общественото съзнание. Неговото огледало (. . .) притежава магическата способност да отразява „засукания свят“ в цялото му безкрайно многообразие и сложност, дори мистериозните микро- и макрокосмически дълбини на човека и света“. . . След това др. Т. Жечев успоредява художественото творчество и науките, като отрежда на науките категорично по-ниско място в ценностната система на обществото в сравнение с изкуството. Това налага въпроса: защо ли др. Т. Жечев е вмъкнал в определението си израза „взето. . . в марксистко-ленински философски смисъл“ само по отношение на изкуството? Този израз го задължава да вземе и науките „ . . . в марксистко-ленински философски смисъл“ и тогава той нямаше да ги сведе до „контовска“, „неплодотворна“, „втвърдена схема“, както е направил, и нямаше да обяви „възраждането“ за изключително свойство на изкуствата, нямаше да обяви науките за осакатено познание, което е подложено на „постоянно и неизменно остаряване“. . . Налага се и

друг въпрос: др. Т. Жечев включва ли в кръга на науките марксизма-ленинизма или не? Ако го включва, тогава комплиментите, с които той удостоява науките, много зле говорят за неговото отношение към марксизма-ленинизма. Ако ли пък не го включва, тогава той явно застава на позициите на ония — предимно западни философи, — които спекулират със структуралния частнонаучен метод и като абсолютизират частнонаучното познание, изхвърлят отвъд борда научната философия и идеология, т. е. марксизма-ленинизма. Именно това буржоазнофилософско схващане се нарича сциентизъм (с това уточнявам един момент от изказването на др. Лазар Цветков, който има съвсем друга представа за сциентизма).

Марксистко-ленинската философия, съответно класово-партийният критерий, не противопоставя по този начин научното (теоретично и оценъчно) познание на художественото (също така теоретично и оценъчно) познание. Все пак превратът, който извърши марксизмът, е преврат именно и преди всичко в научното познание. Именно научността, обективната вярност на марксистко-ленинската идеология я прави най-ценна от всички видове идеология, а що се отнася до борбите на пролетариата, на трудещите се, за тях тя има това генерално значение, че отпрати на глуха линия всички видове утопичен социализъм, провъзгласявайки истината на научния социализъм. Изказването на др. Т. Жечев е несериозно поради това, че логическото следствие от него е по-високата ценност на еди-какъв си вид социализъм, който, изглежда, трябва да бъде основан главно и преди всичко на „по-ценния“, „по-верния“, „по-вярно отразяващ истината“ тип познание — художественото познание. Др. Т. Жечев ни кара да го признаем вероятно за месия на един „художествен социализъм“, а това е смешно, това внася несериозност в нашия разговор.

Но освен всичко това оценъчната операция на др. Жечев отхвърля не само научното познание, но и естетичното в изменената от научното познание на човечеството природа, в произведенията на науката и техниката. Прекалено драматизирайки срещите и разделите на „поколенията“, той слага кръст на цялата красота, която ражда техническото развитие на човечеството, забравя за връзката, природно дълбоката връзка между произведенията на човешкия труд и постъпателното развитие на човечеството не само в материално, но и в духовно отношение. А тъкмо в художествената литература на социалистическия реализъм (нека припомним поне един-двама поети — Вапцаров и Пеню Пенев), една безспорно водеща литература в нашата епоха, ние намираме най-страстната защита на тази красота, на вярата, че в освободеното от експлоатация общество произведенията на човешките ръце и човешкия ум ще пребъдат, ще се разгърнат в целия си блясък на реални хуманистични ценности, отърсени от извращенията, от осакатяванията, които им нанася капиталистическото общество.

Този момент има пряко отношение към главното, което ни интересува в момента: в някои от произведенията, дори и в разказите на писателя Николай Хайтов се появяват нотки, които бих нарекъл нотки на лесовъдство (на „лесовъдщина“). Появяват се дори доста оголени лозунги за защита и опазване на природата, среща се дори и известно противопоставяне на цивилизования живот на т. нар. „примитивен“, „див“, „дествен“ природен живот. Ако ние отдадем на тези нотки и лозунги значение по-голямо, отколкото те действително притежават, бихме се увлекли в една оценка, която ще ни отдалечи на космическо разстояние от същината на явлението „Хайтов“. Ако абсолютизираме тези външни черти, Хайтов би се оказал ако не в противоположност на естетическо-ценностната линия, очертана от редица ярки творци из средата на работническата класа, то поне отклонил се чувствително от тази линия в посока, която не се среща и няма как да се срещне с посоката на

социалистическо-реалистическата литература. За щастие ценността на явлението „Хайтов“ не се състои в това. На него му е чуждо естетското отрицание на научното и техническото развитие на човечеството, реакционно-романтичният страх от научно-техническата революция му е непознат и това — като му дойде времето — аз ще се опитам да докажа.

Друг момент на несериозност или по-добре — на дръзка фриволност, — който ме смущава не по-малко, намирам в изказването на др. Лазар Цветков, който се опита да осмее т. нар. „дискурсивен разум“, за да му противопостави като по-ценни тайнствените възможности на източните религии и вълшебните свойства на шестите, седмите и ентите сетива на йогите, махараджите и брамините. . .

Така, както той постави въпроса за т. нар. „художествен усет“, предполага да приемем като аксиома, че „надарените с усет“ критици не си служат с дискурсивния разум и дискурсивната реч, че те нямат своя дискурсивна теория за изкуството; може би и мнозина от нас — под въздействие на постоянните внушения от страна на такива критици — се поддават на илюзията, че защитниците на есеистичното, артистичното начало в критиката са действително художници, поети в критиката, за чиито произведения дискурсивността няма никакво значение.

Ако наистина можем да си представим художествена критика, в която не преобладава дискурсивното мислене, тогава най-добрата, истинската артистична художествена критика би била пародията или пък т. нар. „антипроизведения“, а най-видният съвременен представител на българската критика от този вид ще бъде не Вл. Василев, не Здр. Петров, не Кр. Куюмджиев, не дори и др. Лазар Цветков, а Йордан Радичков със своя „Таралеж“. . .

Вярвам, че в такъв случай др. Л. Цветков ще се съгласи с мене, че в критиката, която пресилва значението на „художествения усет“, на есеистичното, образното мислене, която поради бедност откъм научни понятия, в които да интерпретира художествената творба, черпи от образните средства на самата творба — в тази критика, значи, все пак са налице и дискурсивни теории, и дискурсивни методи, похвати. Ще се съгласи също така, че това ни задължава да преценяваме тези методи и похвати, да спорим с тях, ако трябва: да подлагаме на оценка тяхната ефективност, тяхното идеологическо съдържание и т. н., изобщо длъжни сме да се занимаваме с приключенията на дискурсивния разум и по време на пътешествията му както в дълбините, така и във висините на „красиво“ написаната „артистична критика“.

Разбира се, не липсват и сериозни моменти в теоретическите и методологическите предложения на др. Жечев и др. Куюмджиев. Такъв момент е например тяхното изискване да се изучава *историята* на предмета („най-широк смисъл на това понятие“), повикът им за *историзъм*. За голямо съжаление това правилно изискване не получи достатъчно задълбочена конкретизация. Защото те не посочиха изобщо за каква история и за какъв вид историзъм става дума: субективистичен, метафизичен, хегелиански, презентативистичен, еkleктичен или — евентуално — за диалектико-материалистически историзъм.

Един момент от изказването на др. Т. Жечев, който има пряко отношение към неговите недоконкретизирани схващания за характера на историзма, е опитът му да посочи поне „областта“, в която този историзъм може да намери приложение. Тая област той нарече „хуманитарна област“, „сферата на етимологията (ако може така да се каже) на идеите, на тяхното зараждане, разпространение, развитие, подем, упадък, с които литературата има най-пряко взаимоотношение“.

Както виждаме, той има нужда — говорейки за предмета на литературознанието (или по-вероятно на критиката, тъй като той и това не е изяснил) —

от добавката: „предмета. . . в н а й - ш и р о к с м и с ъ л“, защото чувствава, че сферата, в която той иска да прилагаме историзма, не е самата литература, а сфера, която така или иначе стои във от литературата и си взаимодействува с нея. Доколко е истина, че това взаимодействие обаче е „най-пряко“, както твърди др. Т. Жечев, имаме известни основания да се усъним. Но нашето с ъ м н е н и е може да бъде плодотворно, т. е. да се прояви като с т р а н а на една диалектическа интерпретация на поставения въпрос, ако др. Жечев ни изясни още редица неща, които у него дори не са и засегнати: смята ли той, че „хуманитарната област“ се покрива с понятието „о б щ е с т в о“, в какви граници вижда той „сферата на етимологията на идеите“. За какви идеи става дума — за философски възгледи ли (които по начало имат системен характер), за политически идеи ли, за естетически идеи ли или под идеи той разбира просто всякакъв вид хрумвания. . .

Марксистско-ленинската естетика ни учи, че х у д о ж е с т в е н и я т о б р а з е многостранно явление, но и това, че трите съществени страни на художествения образ — сетивно-образното му оформяне, идейно-емоционалната му наситеност и неговата индивидуална количествено-качествена мяра се намират в диалектическо единство. Ако ние изискваме към художествения образ да бъде приложен историческият метод, ние трябва да почнем поне от това разчленение; „историята на обекта може да бъде разкрита научно едва тогава, когато е налице някаква предварителна представа за структурата на този обект“ (вж. *Въпроси на историческия материализъм*. Т. I. С., 1969. с. 259).

У др. Жечев не можем да отбележим дори абсолютизация на една от страните на художествения образ (например на неговата идейно-емоционална наситеност). Даже и в това да се състоеше неговата грешка, той все пак щеше да посочи като сфера за приложение на историзма — чрез една страна на художествения образ — самия художествен образ, самото художествено произведение. Но не. За него художественото произведение не е интересно, интересна е „етимологията на идеите“, с които литературата си взаимодействува.

За голямо съжаление др. Жечев спира дотук и на нас не може да ни стане ясно какво иска той от литературознанието или съответно от критиката. Те ли трябва да поемат функциите на историята на естетиката, историята на морала, историята на обществото, историята на философията и т. н., и ако литературознанието например поеме тези функции, тогава коя наука ще поеме функциите на литературознанието? А може би той иска да се създаде някаква наука, която да изследва взаимодействието между литературата и останалите форми на идеологическото съзнание? Но той не иска това. Ако го искаше, той щеше да го каже.

В крайна сметка др. Жечев ни остава дължен с редица обяснения, които сме в правото си да очакваме от него.

II

След тези предварителни бележки позволете ми да премина към втората тема от нашия разговор и която смятам, че повечето от изказалите се другари разгледаха с дълбоко чувство на отговорност: разказите на Николай Хайтов.

Авторът на „Диви разкази“ (така отбеляза и проф. Натев), изглежда, не е равнодушен към факта, че в момента цял институт обсъжда една негова книга и една нейна критика. „Литературен фронт“ помести освен споменатото интервю още две негови статии, където той вземаше становище към едни или други въпроси, които евентуално биха били засегнати от дискусиата ни. В тях той

изказа редица верни мисли, взе правилни становища; особено рязко е становището му спрямо регионализма.

По принцип той има право. И негово особено право — основано върху действителните свойства на творчеството му — е да заяви, че той не е регионален писател. Само един единствен момент от последната му статия предизвиква възражения. В инерцията на своето отрицание на регионализма той стигна до една невярна мисъл. Той заяви, че регионална литература не съществува и че регионалната литература е абсурд.

Къде за щастие, къде за нещастие регионална литература в света съществува. Ще дам един пример, за да стане ясно какво е това регионална литература. След Чипровското въстание през 1688 г. няколко десетки (според някои около 15—20) хиляди българи напускат пределите на Отоманската империя и се заселват в Трансилвания, респ. Банат. Те създават там свое училище и своя литература (художествена, публицистична, научна и пр.). Преживявали са упадък и подем — възраждане на националното си съзнание. Тази литература не е стигала равнището на литературата в метрополията наистина, но банатската българска поезия и белетристика, писани с латиница на един български диалект, имат все пак художествени качества. Тази регионална литература е част от българската национална литература и тя не бива да бъде пренебрегвана, въпреки че досега тя да е изучавана съвсем слабо — само от езиково гледище. Особеното в тази литература е не в това, че тя е написана на диалект. Нейна съществена особеност е, че този диалект и редица местни мотиви в съдържанието ѝ са отправна точка на всяка нормативна стойност. В тази литература интимната лирическа изповед например се изказва на диалект, диалектът представлява възвишеният, официалният стил на езика. Главен мотив в патриотическото съдържание е копнението по „старото гнездо“ в България, на юг от Дунава — мечтата за преместване от един регион в друг регион. За националната ценностна система тук все още не се е разкрил простор, развитието стои настрана от националното цяло, отношението към националното цяло остава еднопосочно и недоизбистрено.

Съвсем друго нещо е творчеството на Михалаки Георгиев и Николай Хайтов. Николай Хайтов, влизайки в противоречие със собственото си изявление, че регионална литература не съществува, признава Михалаки Георгиев за регионален писател само въз основа на субективната си преценка, че неговите творби, писани на видински диалект, са неразбираеми. Преди всичко не са малко творбите на М. Георгиев, които не са писани на диалект (срв. „От зло към по-зло“, „Тахирбеговица“ и пр.). Но и тези творби, в които той използва видинския говор, са само частично неразбираеми за българите от Източна България и са почти напълно разбираеми за мнозинството българи от по-гъсто населената западна част на България (тук в понятието „разбираемост“ имаме пред вид само проблемата за езиковата „бариера“, изключвам например такива факти като този, че и творчеството на Смирненски и Вапцаров се оказва неразбираемо за голям процент завършили средно образование кандидат-студенти. . .). Ако има някакви езикови трудности за западните българи, може би ги създават турските думи в текста, но не повече, отколкото турските думи в текста на един Ц. Гинчев например биха затруднили един източен българин. Българи ли са западните българи? И какво пречи на източните българи да учат западнобългарски думи? Може би им пречи това, че ние открай време обявяваме М. Георгиев за регионален писател, без да се вгледаме в крещящия факт, че диалектът у него функционира не като отправна нормативна система, а именно като отклонение от националната нормативна система (т. е. литературната нормативна система), защото писателят използва диалекта само за характеристика на своя персонаж, точно така, както

постъпва и Хайтов. Разликата между двамата писатели (а разлика между двамата в това отношение има!) е по-скоро количествена, така да се каже, в нея се проявява само една страна от индивидуалната количествено-качествена мяра на двамата. Аз се занимавам с диалектология, но, трябва да си призная, някои думи в разказите на Хайтов ме затрудняват. Това, разбира се, не ми дава никакво право и не извиква у мене ни най-малко желание дори да подценявам по тази причина художника Хайтов. Радвам се, че от него мога да науча нови български (а и не само български) думи. И Михалаки Георгиев, и Николай Хайтов разширяват езиковия ми кръгозор.

Но тук говорим сега не за Мих. Георгиев, а за Николай Хайтов. И колкото повече някои другари се опитват да покажат, че пиедесталът, който те му отреждат в оценката си, е най-високият от всички пиедестали, толкова по-трудно ни става да им повярваме.

Още др. Куюмджиев разширява обсега на разглежданите Хайтови творби, като се заема с оценката и на „Козият рог“. Тази негова интерпретация допринася най-много за нашата дискусия, тъй като най-добре показва как препоръките на др. Т. Жечев да се работи с „етимологията на идеите“, с които литературата си взаимодействува, се прилагат на практика. Показва ни също така как един „надарен“ критик — вероятно без сам да е наясно със същината на собственото си дело — съумява да отведе една интерпретация до посока, противоположна на тая, към която се с устремил. . .

Какво върши др. Куюмджиев?

1. Той разглежда филма „Козият рог“ като превод на Хайтовия разказ-очерк „Козият рог“ на друг език — езика на киното.

2. Слага знак за равенство между идейното съдържание на „оригинала“ и „превода“. Наистина в предварителните си бележки той противопоставя съдържанието на разказа (като „ядро на всички жизнени и духовни конфликти“) на съдържанието на филма (в който това ядро „разкрива истинските си размери и граници“). Но оттук нататък той престава да се интересува от разликата между двете произведения и до края на интерпретацията му ние не знаем и няма как да узнаем съдържанието на филма ли той оценява или съдържанието на разказа (а този разказ е доста близък до очерковия жанр).

3. Др. Куюмджиев търси идеята на така приведените към един идеен знаменател творби (съгласно предписанията на др. Жечев) в ън от тях. Позовава се на главата „Бунт“ в „Братя Карамазови“ на Достоевски и там открива. . . Толстоевата идея за несъпротивление на злото. Подемайки за миг проявеното от Альоша отрицателно отношение към тази идея, др. Кр. Куюмджиев правилно обявява тази идея за „колкото отвратителна и нечовешка, толкова неприемлива и за разума“. След това др. Куюмджиев анализира неизвестно кой от двата „Кози рога“ и открива. . . , че идеята на произведението е същата тази „отвратителна, нечовешка и неприемлива за разума идея“. Пита се тогава — ако наистина поне това произведение на Хайтов носи „отвратителна, нечовешка и неприемлива за разума идея“, откъде у др. Куюмджиев иде това възхищение от Хайтов? И именно от тази идея ли се възхищава др. Куюмджиев?

Нека изцяло цитирам интерпретацията на др. Куюмджиев, за да не остане съмнение в моята добросъвестност, що се отнася до описанието особено на третата му критическа операция:

„Трябваше ли Караивана да отмъсти на злодеите? — пита др. Куюмджиев. И отговаря: — Естествено, тук два отговора няма. В главата „Бунт“ на „Братя Карамазови“ дори „ангелът“ Альоша за миг усеща моралната перверзност на пасивното отношение към причинителя на злото. Идеята за несъпротивление на злото — продължава др. Куюмджиев — е колкото отвратителна, нечовешка и неприемлива за разума, толкова е и необходима за човешкото съществуване.“

тителна и нечовешка, толкова и неприемлива за разума. Но тогава защо отмъщението на Караивана не доведе до възстановяване на справедливостта, а до по-страшни разрушения? Престъпвайки всички човешки и божии закони, той превръща собственото си дете в оръдие на отмъщението. Той разрушава скъпо човешко същество; нежното момиче, чиято душа трябваше да разцъфти в любовта и майчинството, той превръща в палак, в безмилостен убиец и през цялото време бди да не се събуди в него някакво човешко, женско чувство. Неговата жестока, опустошена от страданията душа е готова да пожертвува и друго човешко същество. И ето отмъщението се обръща срещу отмъстителя. Страшният Караиван от справедлив отмъстител, от наказваща ръка се превръща в насилник. Той разбива собствения си живот, осакатява душевно детето си, убива невинния овчар и в края на краищата застава пред нищото. Убийците са наказани, но най-тежкото наказание получава Караивана. Той не постига нищо. Той само умножава злото и човешкото страдание.

„Става нещо парадоксално — продължава др. Кулумджиев, — вместо удовлетворение отмъщението носи ужас. Ние присъствуваме на една битка, където всички са победени. В хода на отмъщението Караивана е изгубил моралното си превъзходство, нещо повече, той става убиец, изгубва нашето съчувствие, той се изравнява с тия, от които несправедливо е пострадал. И всичко завършва с едно страшно, жестоко, безсмислено изстребление, с един безизходен финал, който сякаш иска да ни подсказва, че злото на света е неистребимо и борбата на човека срещу него се насочва срещу самия човек.“

„Къде е грешката? — пита др. Кулумджиев. — Можеше ли замисълът на Караивана да има друг изход, да завърши справедливо? Според мен, не. Омразата е изместила всяко друго чувство в душата на страшния Караиван, той не знае нищо друго освен злобата и желанието за мст. По всяка логика той ще се превърне в убиец и насилник. Защото неговото дело е построено на отрицанието. А отрицателна справедливост не може да има. Трайно може да бъде човешкото дело, построено на любовта.“

Смятам, че този цитат е напълно достатъчен. „Злото на света е неистребимо и борбата срещу него се насочва срещу самия човек.“ Какво, какво означава последната формулировка на идеята, открита от др. Кулумджиев у Хайтов, освен точен превод на скверната Толстова идея за несъпротивление на злото? Грешка има. И за да изправим грешката на др. Кулумджиев, която произтича у него преди всичко от липсата на частнонаучен метод, от липсата на навик да четем текста на произведението, което подлага на критика, ще трябва да почнем отначало.

Първо. Филмът „Козият рог“ и разказът (очеркът) от „Шумки от габър“, който носи същото заглавие, са две различни произведения. Всяко от тях има собствено идейно-художествено съдържание и помежду двете съдържания не бива (в никакъв случай!) да се слага знак за равенство. Разликата между двете идейни съдържания не се дължи само на факта, че двете произведения са оформени в две различни изкуства, които си служат с два различни езика. Едното идейно съдържание не е ядро на другото, всяко от съдържанията си има свое ядро. Филмът не е превод на очерка (или разказа, както искате да определим жанра на тази творба).

Второ. Съпоставим ли разказа с филма, на нас ни се налага като първа, съществена разлика между двете произведения, че разказовият Караиван е хайдутин, а филмовият Караиван не е хайдутин. Той просто не стига до хайдутството. Коя е причината за това?

В разказа „Козият рог“ престъпникът, който изнасилва „известната по своята хубост Караиваница“, е само един — дели Мустафа, пъдарин от Еркеч. Караивана убива пъдарина. С това той е постигнал личното отмъщение. Ако беше сицилианец, който осъществява вендетата, или албанец, който се ръководи от принципа „бесъ ть бесъ“ (т. е. „вяра за вяра“), Караивана трябваше да се чувства вече удов-

летворен. Но разказовият Караиван продължава своите действия: застрелва с пушка карагьозлийския спахия Кара Мемиш ага, „който имал в харема си девет българки, бил разплакал много майки, много мъже носели от него синини в ребрата“. С този акт Караивана се превръща в народен отмъстител. Той вече е хайдутин, независимо от това сам ли действувал или с чета. За него злото вече се носи не от едно лице, а от цяла категория лица, определени социално (независимо от начина, по който самият хайдутин би определил тази категория — класа, каста, раса и т. н.).

Следващата жертва е хасковският „кол-агасъ Хюсеин и двама прочути със своята жестокост арнаути“. Тяхната съдба е последвана от двама козановски ловджии — Алишът и Меко, които нападнали една жена, която си копаела на нивата; действията на Караивана дават отражение в положението на раята в обширен район, всяват страх у насилниците.

Във филма „Козият рог“ обаче сюжетът е съществено различен. Там имаме случай с групово изнасилване. Броят на престъпниците е определен. Като в роман на Агата Кристи (спомнете си и филма с мотива на „десетте индианчета“, у нас в превод: десетте негърчета). Задачата на Караивана е да ги унищожи един по един и с това да приключи веригата от отмъстителни актове и да доведе до развързката на филма. Трябва да се появи пречка, която забавя действието и чиято функция е да накара зрителя да следи всеки следващ ход с интерес (или, както казват — „със затаен дъх“): ще успее ли героят да осъществи задачата си? Ако успее да преодолее пречките и да изпълни задачата си, ще имаме обикновен „уестърн“ с „хепи енд“. Ако не успее, тогава рамките на „уестърна“ са прескочени, за режисьора и сценариста се открива възможност да надмогнат развлекателния тип изкуство и от избора на пречката зависи какво идейно съдържание ще вложат във филма.

До края на филма задачата на Караивана остава ограничена в рамките на личното отмъщение и затова той не е хайдутин.

Трето. Нека поставим сега един въпрос, който може да бъде отнесен и към двете произведения. В действията на Караиван — хайдутин, и Караиван — личния отмъстител, липсва ли поне за миг любовта, надвит ли е той изцяло и без остатък от омразата? Нищо не ни дава основания да твърдим — нито за разказовия Караиван, нито за филмовия Караиван, — че който и да е от тези два образа е опразнен от обичта към дъщерята, която и в двете произведения е оръдие на отмъщението. Любовта, обичта към дъщерята присъствува и в двете произведения до края и тази обич — в противовес на Кръстьо Куюмджиевия анализ — участва и като мотив даже за убийството на нейния любовник овчаря. Трагедията в двете творби произтича не от липсата на любов, не от развитието на идеята за отмъщението докрай и следователно в нейната противоположност (това мнимо развитие Кр. Куюмджиев приписва на Хайтов поради криворазбрани хегелиански съображения!).

Трагичната развързка в разказа не е убийството на овчаря, а смъртта на Мария. До тази развързка се стига в резултат от една нещастна случка: на хорото сред панаира от пазвата на Мария изпада козият рог и селяните разбират, че хайдутите, които раздават справедливост в този край, са козарят и дъщеря му. Сеймени обграждат двамата, Караивана успява да си пробие път, а Мария — тя се бранила с пищов и нож, но — цитирам Хайтов: „като видяла, че няма да се спаси, затичала се към една скала и вместо жива да падне в ръцете на турците — метнала се оттам в пропастта“. Този финал явно няма нищо общо с разсъжденията на Кр. Куюмджиев, опровергава ги изцяло.

Идеята, която Хайтов извлича от цялата тази взета от действителността история (а може би я е взел извлечена от онези, които са му я

разказвали), е съобщена в разказа директно и дискурсивно. Тя съществува в разказа самостоятелно и отделно от повествованието за Караивана и дъщеря му. Чуваме я от разказвача, изповедник на стария козар, отец Аверки:

„Много неправди, а една Мария! Затуй не се е оправил светът.“

В целия текст на разказа едва ли можем да намерим момент от осъждане на Караивановото поведение от страна на писателя. Трагедията на Караивана и хайдут Мария е в същност историческата трагедия на хайдутството. Героите загиват, защото са самотни борци. От трагедията на самотния борец Кр. Куюмджиев своеволно си произвежда трагедия на идеята за отмъщението и логично стига до мерзката толстоистка идея за несъпротива на злото. А вместо да види у Хайтов творец с дълбоко историческо виждане за човешката съдба, той прави от него дребнобуржоазен моралист. Обикновен дребнобуржоазен моралист!...

Но ако разказът „Козият рог“ опровергава интерпретацията на др. Куюмджиев, е нека проверим, не я ли потвърждава случайно съответният филм?

Нека обърнем внимание на още едно — на пръв поглед дребно — различие между очерка и филма.

В очерка Караивана е „сакат в едната ръка и лош стрелец“, „не разчитал на себе си, та прехвърлил всичките си надежди на Мария“. Във филма няма такава нещo. Караивана е здрав и прав, може сам да поеме задачата за отмъщението.

Тук, в разказа, Хайтов вмъква оценъчната гледна точка на отец Аверкий: християнинът Аверкий търси оправдание в слабостта на Караивана, задето той „отишъл даже срещу божия закон, като поискал да направи от едно крехко момиче мъж отмъстител“. Гледната точка на Аверкий др. Куюмджиев приписва на Хайтов, излиза, че Хайтов стои на християнски оценъчни позиции спрямо поведението на Караивана. Но това съвсем не е така.

Ето че във филма (тъй като тук сценарист и режисьор нямат нужда от християнската гледна точка) Караивана не е сакат.

С кое филмът надхвърля не само християнската гледна точка, а и съдържанието на „уестърновата“ филмова форма? — С конфликта между по същество правилната педагогия на Караивана и обективните закономерности на човешката природа. Какво иска здравият и прав Караиван? Каква задача си поставя той? Наистина ли неговата главна цел е да изтреби злодейската група, която е изнасилила и убила жена му? Ако беше така, той можеше сам да свърши тази работа или да си намери дори помощници вън от своето семейство. Караивана обаче не се задоволява от това, за него това е второстепенен момент. Главното за него е да отмъсти за умъртвената утроба, като използва като оръдие плода на същата тази утроба. Той иска да направи силен и страшен за насилника слабия, момичето, жената. Да унижи престъпниците мъже, които са проявили мъжеството си в насилие над слабия, беззаконният пол. Така, без да ни отдалечава диалектично противоположно от основната идея на разказа, филмът изкарва на преден план една друга проблема, чието решение трябва да изпълни неговото съдържание.

Караивана в този филм иска да надвие женската природа (не любовта), той иска да махне всичко женско от момичето. И до голяма степен той успява (нямам време да разглеждам перипетиите на тази педагогическа борба във филма). Във филма тази Караиванова педагогия в последна сметка претърпява крах. Претърпява крах именно „педагогическата поема“ на Караивана, а не друго — и то не защото целта на тази поема е погрешна, а защото Караивана се оказва зако-

стенял, догматичен педагог, педагог-сектант. Неговата педагогика довежда до трагична развръзка не, разбира се, поради това, че обесията на отмъщението води до своята логическа противоположност, а поради това, че рано или късно женската природа се пробужда и предявява своите права. Караивана би трябвало да се съобрази с това, но той отива до крайност — не в идеята си да отмъщава, — а в своята педагогика. Не се съобразява. И именно това му струва живота на Мария.

Караивана стоварва камъните в пропастта не защото му е отнета възможността да продължи линията на отмъщението си и да доизтреби набелязаните жертви. Той не е лишен от тази възможност, защото във филма той не е нито сакат, нито лош стрелец, нито лош боец. Не. Той е преизпълнен от страдание заради Мария, той губи най-милото си, най-скъпата си ценност на тоя свят, неговата трагедия е — противно на твърденията на Кр. Кулумджиев — трагедия на преизпълнен с обич човек. Той е направил грешна стъпка и оттук загубата, и оттук крахът, и оттук неговият протест. Той би могъл да извика: „Аз ли, боже, криво ти се молих или ти ме криво разбра?“ Той е минал прага на „чоглавото“ (една чудесна находка на проф. Натев), от този момент той става типичен Хайтов герой, който се изправя пред един свят, чиито закономерности се оказват за него непознати. Но тези закономерности са познати на писателя Хайтов и в това не бива да допускаме нито капка съмнение.

Не е вярно, че Караивана губел нашето съчувствие. Той губи само съчувствието на др. Кулумджиев. Нашето съчувствие към Караивана става най-ярко именно във финала на филма, но то е трансформирано в съчувствие към един борец, който е останал съвсем самотен, и един педагог, на който трагично не е достигнала педагогичност, който е безсилен да изтреби злото не защото злото е неизтребимо, а защото то не може да бъде изтребено от самотни борци и от самотни педагози дори и с цената на крайности, на крайни усилия. Този свят е закономерен, а не хаотичен и на самотния пречи това, че борбата му е изложена на случайността, че не е основана на добре изучените закономерности.

И във филма ние можем да открием тази особеност на Хайтовите разкази и Хайтовите герои, на която ни обърна внимание др. Н. Георгиев. И тъкмо тази особеност на Хайтовите разкази доказва, че имаме работа със съвременен писател, чието творчество е в дълбока, органична връзка с главната, водеща линия в нашата социалистическа литература.

Хайтов не е моралист. Наистина в творчеството му борбата на моралните ценности е особено остра. Но в последна сметка главното у Хайтов е друго.

В развоя на Хайтовото творчество органично се проявяват закономерности в развоя на социалистическата ни литература, на които искам да обърна внимание.

След Априлския пленум у нас литературата си постави сериозно задачата да бъдат преодолените схематизмът и лакировката на действителността. Така да се каже, да се скъса с един тип литература, който може условно да бъде наречен „дедуктивен тип“. За да преодолее този „дедуктивен тип“, литературата ни трябваше да започне системно изучаване на живота, на строителството, на измененията в действителността — селска, градска, работническа и т. н. Мнозина наши писатели се заеха с изпълнението на тази задача и именно от това изучаване у нас се появи това разнообразие на авторски физионии, на стилове, образи, проблеми — етични, естетични, в тесен смисъл художествени, идеологични и т. н., на което сме свидетели днес. Това изучаване на действителността както у нас, така и в останалите социалистически

страни (особено ясно това се проявява например в Унгария след събитията през 1956 г.) прие форма на т. нар. документална или социографска литература. Един своеобразен „веризъм“, който иде в противовес на „дедуктивността“, „литературността“. На тази литература не бива да се гледа като на крайна цел, тя беше и продължава да бъде необходим етап, набиране на жизнен материал, на заряд — идейно-емоционален, сетивно-образен, изработка на по-правилна и по-дълбока, по-вярна количествено-качествена мяра на писателя. Но от документалната литература (нека се уговорим, че по липса на време опростявам нещата) трябваше и трябва да се прави скок към определено художествените жанрове, към типичните за социалистическия реализъм жанрове, които да отразят цялостно и пълнокръвно нашата действителност, да разкрият в цялостни, ярки художествени образи закономерностите на общественото ни развитие. Без базата на документалната литература и може би и някои недокументални, но близки до документалността форми, които общо могат да бъдат наречени „социография“ на нашето общество, преломът към действително нов етап, освободен от схематичност и лакировка, но преизпълнен със съвременно, социалистическо идейно-художествено съдържание, убеден съм, щеше да е неосъществим.

Известно е, че още в първата си книга Хайтов помещава не само разкази, а и очерци. Изобщо в творчеството му намираме — сред 14 книги до *„Диви разкази“* включително, не по-малко от четири книги, в които очерците преобладават, а той е написал и две селищни монографии — *„Село Яворово, Асеновградско“* (1958) и *„Миналото на Асеновград“* (1965). Двете монографии имат общ обем 728 стр.

Който е чел документално-историческите изследвания на Хайтов, не може да не бъде поразен от огромния научен труд, който авторът е положил, за да събере внушителен исторически, етнографски и социалнопсихологически материал. Освен писател Хайтов е историк и социограф от много висок ранг. Следял съм неговите прения с наши историци. В своите солидни в документално и логическо отношение полемични работи Хайтов проявява рядко умение да борави с изворовия материал, с фактите, с източниците, със законите и закономерностите на историческата наука. Хайтов освен писател е и учен, който владее научния подход към действителността и притежава извънредно богата ерудиция.

Следователно неговите художествени произведения се предхождат от дълбочено, системно изучаване на действителността. От наблюдения, обобщения, заключения, проверки на заключенията и т. н. и т. н., които умножават жизнения материал неимоверно, от лични контакти по време на *краеведските му изследвания*, които му дават възможност съвсем отблизо да наблюдава и да оценява хората, които ще влязат по-късно като прототипи в неговото художествено творчество. Да се каже, че Хайтов е просто „сърцевед“, познавач на човешката душа, който просто има „подадена“ да пише хубави разкази, значи да се омаловажи стойността на Хайтов, да се сведе Хайтов до равнището на един наивен творец, на един самоук.

Др. Лазар Цветков заяви, че истините не се били раждали в споровете, защото споровете били много, а истините били малко. Не съм съгласен. Що се отнася до споровете, трябва да съжаляваме, че те са толкова малко. Що се отнася до истините обаче, моето убеждение е, че истините не са дори и малко. Истината е една. И тая една единствена голяма истина за нашата действителност (в миналото и в настоящето) е дълбоко позната на писателя Хайтов. И тя му е позната не само поради това, че той е надарен човек, талант, а и в много отношения и главно поради това, че той е въоръжен с един научен мироглед, който — приведен в действие — му дава възможност да опознава

действителността и да открива в нея, в наблюдаваните нейни явления присъщите на тази действителност закономерности. И проблемата за Хайтов е вече не как да намери жизнения си материал, който да преработи по художествен начин и да изпълни в творби на изкуството, а как да извърши по-добре тази преработка, в какви форми да излее този материал, така че при изливането да не изпаднат и опознатите от него закономерности. Как вътре в произведението, което разкрива по художествен начин действителността, да присъствува в края на краищата и неговата субективна оценка за тази действителност, да присъствува и неговият миоглед.

Присъствието на Хайтов писателя, присъствието на Хайтовия миоглед и Хайтовата оценка например в есета, в очерците и разказите на книгата му „Шумки от габър“ за нас няма съмнение. Няма нужда да посочвам отделни творби от сборника. Там е Хайтов, който се радва преди всичко на социалистическото изменение на изобразената действителност. Който се възхищава от обикновените строители на язовирните стени. Който — подобно на Вапцароз и Пеньо Пенев — вижда не само преустройството на обществото и природата под въздействието на човешките — научни и технически — производителни сили като безспорно генерален естетически факт, но той вижда и прекипяването на маята, бухването на тестото, претопяването на човешкия материал в сплав от по-високо качество, благодарение на самото строителство и също така като неделима страна, съставка на този генерален естетически факт. Затова ние не спорим за „Шумки от габър“. Спорим за „Диви разкази“, където миогледът на Хайтов — по силата на художествените закони на жанра — не изпява присъствието си така явно и недвусмислено за всички.

Нещо парадоксално. В „Диви разкази“ — ако доловим „присъствието“ на автора в такава форма, в каквата то се изпява в „Шумки от габър“, въздействието на това присъствие има характер на художествена слабост.

За съжаление нямам време да разгледам пълно и по възможност изчерпателно „Диви разкази“ на Хайтов. Ще си позволя обаче някои забележки главно от методическо естество, които трябва да се вземат под внимание при по-нататъшната интерпретация на тази книга.

Хайтов неслучайно е нарекъл предходната си книга „Шумки от габър“. Това заглавие кореспондира с редица подобни заглавия, разхвърляни из нашата литература („Незабравки“ на Т. Генов, „Подрумчета“ на А. Каралийчев, „Соколови пера“ на П. Стефанов, „Искри от огъня“ на Р. Игнатов и др.). Много може да се говори за съдържанието на хубавото Хайтово заглавие. Но в момента за нас е важна една негова в а ж н а с т р а н а : то правилно подчертава фрагментарността на сборника, а подзаглавията вътре в книгата я делят на редица части и сочат жанровата разновидност и разнообразност на поместените в нея творби.

За разлика от „Шумки от габър“ книгата „Диви разкази“ има една — в известен смисъл — „монолитна“ форма, в нея — нека си послужим с един подходящ термин — е на лице едно формално единство. Нека не бъркаме формалното единство с единството между форма и съдържание, това пак ни би подхлъзнало в линия на несериозност. . . Това формално единство има своя форма и своето съдържание (които също така са в единство), то има своя функция, с която сме длъжни да се съобразяваме.

Формалното единство на „Диви разкази“ се състои във факта, че в книгата са поместени седемнайсет разказа приблизително еднакви по дължина и написани по законите на един и същ жанр. Какъв е този жанр? За този жанр смятам да предложа названието с к а з . Нека под с к а з разбираме — както е прието — само сказовост, един признак на повествователното, а самата жанрова формасказ. А пък повествователя на сказа (ска-

зовия повествовател) нека наречем с думата с к а з е ц (оня, който „сказва“) и който е определено р а з л и ч е н от писателя.

Сказът не е равен на формата „их-ерцелунг“ (аз-разказ, аз-роман и пр.). За сказа е характерна д в о й н а т а д и с т а н ц и я: една дистанция между автора и сказеца, която се осъществява главно с езикови средства — употреба на диалект (териториален или социален, сланг, жаргон и пр.) възрастови езикови особености (например в случая, че сказецът е дете), психологически речевы особености (например с построяване на привидно паралогична реч, ако сказецът е „псих“) и т. н. Втората дистанция е м е ж д у с к а з е ц а (сказовия повествовател) и и з о б р а з е н и т е с ъ б и т и я; сказецът винаги ги гледа от „епическо разстояние“ и ги оценява.

И двата вида дистанция трябва да се схващат не просто като отделяне, отдалечаване, а като възможност за отношение към образа на сказеца и (чрез него и откъм него) към образа на събитията; това отношение е винаги оценъчно отношение.

Първият сказ може би е много древен (вероятно — „Сатирикон“ на Петроний). Няма съмнение обаче, че сказът достига висока степен на развитие и разпространение именно у писателите к р и т и ч е с к и р е а л и с т и. Сказове има у Мопасан, у Гогол, у Достоевски (срв. напр. „Двойник“, едно произведение, което е поставяло критиката в не по-малки затруднения, отколкото „Диви разкази“ нас сегат Трудността, както и в нашия случай, е била да се разграничи авторската гледна точка от гледната точка на сказеца). Сказът е много трудна форма, за която малцина се захващат. В нашата литература (ако се изключат някои съвременни сатирици, които трудно издържат изискванията ѝ) м а й с т о р и т е на сказа са много малко: Михалаки Георгиев, Чудомир (сказ-хумореска) и в наше време — Хайтов. У Мих. Георгиев и Хайтов сказът не е хумореска, въпреки че и на двамата не им липсва чувството за хумор.

Няма съмнение, че Хайтов напълно е овладял художествената форма на сказа. Изборът ѝ не е плод на естетски търсения (или, както казват: „формалистични увлечения“!). Просто тази форма дава възможност на автора да помести едно значително жизнено съдържание; да обективира това съдържание в жанр, който поддържа живота му, активира въображението и оценъчните действия у читателя; читателят формира себе си и едновременно пълни със съдържание зададената му форма. Читателят има възможност отново и отново да се връща към произведенията и да ги осмисля все по-дълбоко и по-дълбоко.

Двойното дистанциране дава възможност за двойно съпоставяне на образите и събитията, на преживяванията и оценките: образът на събитията се включва в о б р а з а н а с к а з е ц а, а авторската позиция може да бъде разкрита не само в оформлението на единичния разказ, а и чрез анализ на цялото, което представлява единството на седемнайсетте разказа. (Това единство се признава и от др. Куюмджиев, той основателно употреби думата „хор“ от седемнайсет гласа.) Именно това е ролята на формалното единство: двойното съпоставяне се умножава многократно, защото авторът ни заставя чрез него да съпоставяме помежду им различните съдби и различните характери, изброени във всеки отделен разказ, да ги оценяваме на фона на формалните сходства между отделните разкази. Книгата „Диви разкази“ има стойност като сложно — преднамерено построено по този начин — цяло, което се стреми към цялостно въздействие и изисква от нас цялостна оценка.

И тъкмо тук е трудността: в стремежа си към цялостна оценка ние сме склонни да заместим формалното единство със „съдържателно единство“. Ние се подхлъзваме по една неправилна линия: искаме да намерим общата формула, която да подведе под един знаменател съдържанието на всички разкази. Да

намерим примерно една черта, която да обединява всички изобразени характери в книгата, да намерим едно настрояние, което да обединява всички афекти в книгата, да намерим една линия на съдбата, която да обединява всички съдби в книгата. Като намерение — отлично. Но има ли ги тия единства в действителност? Ами ако авторът преднамерено, нарочно е поместил разнообразни, необединими с една черта характери, разнообразни, необединими в едно настрояние афекти, разнообразни, необединими в една линия съдби?

И в „Диви разкази“, мисля, Хайтов тъкмо към това се е стремил: на фона на едно формално единство да изобрази максимум разнообразие от характери, афекти (т. е. оценъчни позиции) и съдби. И този негов стремеж е обусловен от един правилен мироглед, от един верен диалектически възглед за света като единство на многообразие. Оттук следва и погрешността на всеки опит за генерализация, който не се съобразява с необединимостта на съдържанието в посочените главни за привичната критическа гледна точка насоки, срязове.

Наистина в плана на съдържанието ние наблюдаваме известни сходства. Всички сказци в „Диви разкази“ например са мъже (над този факт има смисъл да разсъждаваме). В повечето от разказите (изключенията са много малко, но все пак са налице) сказците са самоиронични, отнасят се иронично към своето минало, към начина, по който е протекла съдбата им, и т. н. В по-големия брой от разказите сказците се отнасят към своите основни качества и своите съдбоносни действия или навици с чувство на „чоглавост“ (проф. Натев намери великолепна дума за това емоционално отношение: „чоглаво му става“ е почетия източнобългарски израз; нему в западните говори съответствува „терсене ми е; освен този израз в своя синонимен речник Л. Нанов дава: „чоголно ми е, неловко ми е, неудобно (стеснително, неприятно) ми е, не се чувствам добре“). (Изобщо героите разказват най-често с това чувство, което като настрояние може да се определи като известна „дистимност“, а като отношение — като угризение на съвестта.) У Хайтов израз с рязко подчертана честота е „гложде ме отвътре“. Този израз говори не само че Хайтов добре осъзнава това настрояние и отношение на сказците към „сказваното“, но и че схваща това настрояние и това отношение като афект, т. е. като психологически остро оценъчно противоречиво единство. И там, където този афект е налице, той се проявява не само в края на разказа и не само като афект на казачеца, често той се проявява в самото начало на разказа, съпровожда сказа и се развива дори като „обективен“ афект (съпровождащ „реалните“ преживявания на героя на разказа в епическия план).

И все пак не на всички герои и сказци в разказите, които обсъждаме, им е „чоглаво“, не всички ги гложде отвътре (срв. напр. „Изпит“, „Черното пиле“). Не всички герои в книгата са носители на възвишени нравствени ценности (неправилно наричани от др. Куюмджиев „романтични“ ценности) — достатъчно е да посочим например Милю от „Засукан свят“. Не във всеки сказ съдбата на казачеца е център на повествованието (срв. „Горски дух“, „Черното пиле“) и т. н. И не всеки герой е изправен пред разпада на своя ценностен свят (срв. „Гола съвест“, където героят-сказец намира в общественото развитие утвърждение на поведението си и на своите ценностни изисквания към обществото; дори „Под свирката на локомотива“, където геройт е комунист).

В съдържателния план има само едно несъмнено единство, към което авторът грижливо се е стремил: конкретно историческата определеност на героите и събитията. Въпреки че — в плана на формалното единство — той се е стремил към езиково единство на героите (отделяне от автора, дистанциране, за което стана дума), което доста общо ги локализира — в Южна Бъл-

гария, в Родопите. Но внимателният прочит може да покаже, че локалната определеност, регионалната локализация не е била съществена за автора; в разказите му има твърде общи загатвания в това отношение: противопоставяния от типа: планината горе — селото долу, равнината; селото — градът (касабата). По-дълбоката определеност в повечето случаи е чисто случайна, тя иде от стремежа да се постигне вярност на детайла като чисто художествен стремеж, като особеност на художествения метод, която може да бъде изпълнена по разнообразни начини, но чиято цел не е географската локализация на действието. Обаче по отношение на конкретно историческата определеност на действието, неговата ориентация в историческото време, Хайтов не е направил нито един пропуск. И тук средствата, с които си служи, са разнообразни, но целта винаги е постигната. Няма разказ, за който да не можем да кажем кога се развива действието му — преди или след 9. IX. 1944 г. Този исторически предел в съдбата на нацията ни е задължителен ориентир, задължителна отправна точка във всеки разказ (макар, пак да повтарям, той да е загатнат без всякакво натрапване). Този важен и несъмнен опорен пункт дава възможност на писателя да разкрие в художествени образи борбата между ценностните системи на миналото и настоящето по такъв начин, че да внуши на читателя своето недвусмислено отношение — положително към *базисните* ценности и норми на миналото, и отрицателно — към илюзорните, отживели своето време ценности и норми. Като цяло книгата се стреми към диалектическо отрицание на нормативно-оценъчното съзнание в миналото общество и утвърждаване на нормативно-оценъчното съзнание в новороденото социалистическо общество. И тъкмо оттук произтича и художествената възможност да бъдат изявени и някои нови конфликти: конфликта на новото съзнание (невинаги по необходимост породено след 1944 г., срв. разказа „Пътеки“ и „Под свирката на локомотива“) с остатъците от отживелите времето си еснафски и бюрократични сили.

На фона на така разгледаното отношение между съдържание и форма, между формално единство и съдържателно многообразие на книгата вече можем да преценим индивидуалните успехи на другарите Никола Георгиев и Кръстьо Куюмджиев.

При такава постановка веднага проличава, че др. Н. Георгиев се е стремял към обобщения, т. е. търсел е най-общите черти на човешките образи в „Диви разкази“, и е открил като най-обща тяхна черта тяхната *к о н ф л и к т н о с т*, а в рамките на тая най-обща черта — многообразие на конфликтите; „Страстното жизнелюбие — казва др. Н. Георгиев — се сблъсква с презрението към смъртта и чувството за малоценност на живота; безпрекословното предано служене на един принцип — със скептичното осъзнаване на неговата ограниченост и смешност от друго гледище; вярата в собствените сили — с чувството на безсилие пред обръкаността на битието; гордостта и смелостта в едни ситуации — с безпринципното огъване в други; изключително братското сродяване с едни хора в едни ситуации — със студена самота и отчужденост в други ситуации; преклонение пред красотата в едни нейни изяви — с гризачното усещане за някаква ограничена, достигаща понякога фанатична заслепеност рамка на това преклонение. . .“ Тези двойки не са бинарни опозиции с маркиран и немаркиран член — за всеки, който е учил логика, присмехът на др. Куюмджиев буди недоумение: това са страни, противоположни страни в различни конфликти. Разбира се, не е и най-важно как ще наричаме тези противоположности, важното е, че др. Георгиев успява да *д о к а ж е* конфликтността на Хайтовите герои и „практическата неизброимост“ на тези конфликти (на тези единства от противоположности), които напрягат различните човешки образи в сборника разкази. А доказвайки тяхната конфликтност, той постига

и другото — той постига отрицанието на сантиментално-романтичната трактовка на творбата (творбата, взета като цяло).

Анализите на др. Кулумджиев наглед са по-близо до творбата, в тях не липсват верни наблюдения, но те по правило остават на едно твърде емпирично равнище и при всеки негов опит да премине на по-високо равнище — към обобщение на резултатите от наблюденията си — др. Кулумджиев постига най-много еднa или друга неправилна генерализация. И на мястото на единствената обща за всички герои черта — която в най-добрия случай може да бъде тяхната конфликтност — др. Кулумджиев **струпва** неимоверно количество „общни“ черти, всяка от които е свойствена в най-добрия случай на един-двама от героите, доказана е въз основа на един-два разказа и може да бъде отхвърлена въз основа на следващия. Тъкмо този метод на работа служи не на обективната истина, а на субективните, предпоставени тези за произведението. С метода на др. Кулумджиев може да бъде доказано всичко, което ни хрумне. По този начин той доказва и романтичността на героите, и дори тяхната митологичност, легендарност, достолепие и благообразност, и изключителна душевна мощ, и мъжественост, и пленителност, и смелост, и правдивост, и честност, и безкомпромисност, и нравствена императивност, и морална развитост, и идилична справедливост, и хуманистичност, и родовост, и колективистичност, и цялостност (без противоречивост), и „граничността“ на състоянията, в които Хайтов ги хваща. Но няма нито една черта от изброените, която да не може да бъде отхвърлена, която да не се отрича от по цяла група разкази вътре в книгата.

Не може да има митологизация в книга, където преобладава ироничното отношение към а т и т ю д а* на героя, където преобладават сказците с ироничен а т и т ю д. Някои правилно отбелязаха ироничност и в самото заглавие на книгата. Но ирония има и в много други заглавия, например „Мъжки времена“, „Когато светът си събуваше потурите“, „Горски дух“, „Букова глава“, „Засукан свят“, „Дърво за огън“, „Дервишово семе“. И най-комичното е, че пред всички тия заглавия в изданието на книгата от 1969 г. стои предговор с увенчаващото заглавие: „Един свят на хубост и мъжество. . .“ (от Ив. Цветков!)

И ако тук нямам време да докажа например, че „Мъжки времена“ е иронично заглавие, че в този разказ е осмяна една представа за мъжественост и т. н., мога поне да посоча механизма, чрез който Хайтов успява да внесе иронията в текста на сказа.

Нека вземем например „Черното пиле“. Ето един разказ, който сюжетно застрашава автора с опасност да се изпадне в сантименталност, в сантиментализъм. Сюжетът с погребване на мъртви птичета не е нов в литературата (идва ми на ум дори едно стихотворение на Елюар). Тук ставя дума за двойка козове, които веселят чаршията на провинциалния градец, като спират със свиренето си воловете на минаващите селски коли. Богатият търговец, лихварят Васил Кекето, обсебва тази радост на хората, „смехът“ на работните люде. Заколва женската (за икономия на зърна) и откъсва главата на мъжкия (защото е престанал да свири). Кундурджиите, бозаджиите, хамалите, сарачите — всички правят демонстрация: тръгват да погребват пилето и към погребението се присъединява всеки, който мине:

„Всеки сваля гугла, шапка, каквото има на главата, и застава, додето се напълни цялото мегданче пред касапската чаршия с народ. Тогава Бабача се наведе, взе мъртвото пиле в ръцете си и тръгна към новите гробища. Гологлав, както си беше с престилката: зад него — Алито,

* *Атитюд* — нагласа, поза, съзнателно изградени от писателя, за да може да бъде изказано повече и по-друго, отколкото без това.

с чалмата под мишницата, а подире му се проточи една върволица — „главата“ ѝ на шадравана, а „опашката“ — на дървения мост! От ловджийското кафене излязоха десетина табладжии, като разбраха какво става — тръгнаха и те.“

Картината е такава, че наистина, развие ли се в тази посока, сантименталистичният и сантиментален ефект е сигурен. Но Хайтов вмъква в разказа на кажеца друг мотив, вкарва нови ефекти в действие:

— Като минахме покрай кръчмата на Жълта Петра, измушиха се извътре една банда чалгаджии и докато да се разбере кои са, какви са — внизаха се в калабалъка и засвириха. Пееше се тогава една:

„Мъртва ме в гроба положи,
и тогаз ме целуни!...“

Още тук се усеща снижаването, рязкото контрастиране, което прави разказа ироничен и ликвидира сантименталността. Вниманието се пренася към тая смешна със своята сантименталност песен, към музиката и патосът преминава в съвсем друго чувство:

„Ама да ти види око музика! Писнало едно кларне, като че булка се препява за мъжа си, две флигорни я подпират отляво и отдясно, дебалата бурня хълца като жива: „ѝката-мъка, ѝката-мъка“, а след туй вземе, че въздъхне издебело, та сърцето ти съдере парче по парче...“

Това „снижаване“ дава възможност да се разгърне картината на погребението, да се обрисова като по-внушителна и всеобща демонстрацията: в следващия момент и селяните се включват в нея. Но казецът отново подхваща рефрена на музиката:

„Тая музика няма да я забравя:
Мъртва ме в гроба положи,
и тогаз ме целуни!...“

Кларнето жули на високо, флигорните — подпират отляво и дясно, дебалата бурня, като жива: „ѝката-мъка, ѝката-мъка!“ — дѣре ти сърцето парче по парче.“

Тук даже и вмъкването на думата „мъка“ в звукоподражанието, което изобразява акомпанимента, служи на същата художествена цел — да снижи емоционалния патос, да увеличи дистанцията, да разруши сантименталистичното, да го изключи. И ако Хайтов майсторски унищожава сантименталното и сантименталистичното, което би могло да се появи просто от тематиката му, критиката няма никакво право да поетизира и да идеализира това сантиментално и сантименталистично начало. Хайтов няма „сантиментите“ към миналото, от които страдат някои негови критици.

Друг важен методически и методологически момент, който е необходим за правилната оценка на Хайтовото творчество, е свързан с отношението между форма и съдържание в неговото творчество. По силата на стари навици, които идат, струва ми се, от естетическия формализъм у нас, ние често си служим с шаблонния израз „единство на форма и съдържание“, за да означим високите качества на някои превъзходни художествени произведения.

В същност да се твърди, че у някой автор е достойнство „постигнатото от него единство на форма и съдържание“, значи да не се каже нищо. Или почти нищо. Защото единство на форма и съдържание има навсякъде, във всяко явление. И неестетичните явления притежават единство на форма и съдържание. Единството на форма и съдържание се полага като „а к с и о м а“, като всеобщ принцип на съществуване в природата, обществото и мисленето от диалектическия материализъм. И слабото, и сполучливото художествено произведение имат единство на форма и съдържание.

Друг е въпросът, че това единство от диалектическия материализъм се схваща като противоречиво единство, като единство на противоположности. И важно от методологическо гледище е да разкриваме конкретните противоположности, които се проявяват в едно такова единство.

Ни най-малко не бих подценил таланта и постиженията на Хайтов, ако обърна внимание на борбата между съдържание и форма в неговите разкази.

Защото, както казах, жизненото съдържание, което той като писател носи и преработва художествено, е огромно, значително, неговото виждане на закономерностите, които движат действителността, е дълбоко, неговата ценностна система е най-значителната, най-хуманната и преди всичко — основана не на морала от миналото, а на най-високата етика на настоящето и бъдещето. Тъкмо това жизнено съдържание, този мироглед и тази нравственост напират в художествената форма на „Диви разкази“ и основателно можем да се запитаме — успяват ли да се поберат те в художествената форма на сказа? — До голяма степен да, но в последна сметка — не. Това съдържание прави някои пробиви в тази художествена форма и вината не е на Хайтов, а на жанра, който въпреки своята трудност и въпреки големите си възможности не стига за това съдържание. Има просто един-два разказа — много малко от разказите в книгата, където формата на сказа се пропуква по шевовете...

Такъв разказ е „Мерак“. На пръв поглед това не се улавя. Но като се замисли човек над този разказ, изникват ред въпроси. Уж и тук сказецът е местен: човек от селото („седа си оня ден аз на двора, пека си кълката на слънце и гледам — минава на пътя Юмера...“ и пр.), който бива повикан на къшлата да помага в изкуственото осеменяване... Наблюдавайки как вносният, руският меринос овен „ухажва“ овцете, героят-сказец идва до прозрението, че никой от мъжете в селото, пък и самият той не ухажват, както трябва жените си, че те са загубили цял свят от красота, в техните отношения към жената има грубост, насилие, липсва нежност и т. н. Въпросът се свежда до мотивировката на прозрението. Как се появява то? От гледката на мериносите овнешки ухажвания? А местните овни не носят ли инстинкта на „ухажването“? Няма овчар, няма селянин, който да не е наблюдавал любовните игри в стадото си. И все пак едва ли са били осеменявани от прозрението за пропуснатата красота, едва ли им е ставало „чоглаво“, едва ли ги е „глождело от вътрешно“, както сказец от „Мерак“ (срв. с. 31 на „Диви разкази“, ХГД, 1969). Явно е, че в този разказ се сблъскват две култури на любовта в брака, два възгледа, единият от които не е местен. Той идва отвън. В този разказ, близко е до ума, сказецът е самият автор, преоблеченият, „трагестираният“ Хайтов: той преценява, той носи наготово прозрението си... Той не може да приеме нормите на селото, норми, които култивират ухажването най-много преди брака, а в брака допускат утилизирането, огрубяването на любовната връзка, допускат тя да се лиши от нежност и красота. Този конфликт между две нормативни системи в една интимна област не се е побрал в разказа безнаказано. За мене този разказ е неубедителен по тази причина. Подобни моменти — не от такова генерално естество — могат да се видят и другаде в книгата (срв. например политико-икономическите разсъждения на сказеца от „Засукан свят“, с. 84, или финалните редове на „Под свирката на локомотива“, с. 176—177), но те не накърняват стойността и съществуването. Те само подсказват, че формата на сказа не е последната спирка на Хайтов. Борбата между форма и съдържание у този автор сочи, че той разполага с жизнен материал, езикова свежест и богатство, идейно съдържание, които могат да бъдат разгърнати в по-крупни жанрови форми. От Хайтов можем не само да очакваме това, можем да го искаме.

Третият въпрос, на който ще се спра, е въпросът за методите, методологията и задачите на нашето литературознание, респ. на нашата критика.

Марксистко-ленинската философия ни учи, че всеки обект — веществен или духовен — е безкрайно разчленим и безкрайно познаваем.

Всеки обект — и литературата, и езикът, и усетът — представляват „богата тоталност (цялост) от множество определения и отношения“, „единство на многообразие“, „цялост от много свойства“ и тъкмо поради това та и цялост е различима на ред съставки (страни и части, страни или части). Всяко определение на тази тоталност разкрива някаква нейна страна и дава възможност за едно членение на структура и елементи на тази структура. Когато разглеждаме отношението между цялото и неговите части, тоталността и нейните страни, моменти, свойства и т. н., ние все още сме на философска територия. Кажем ли разчленение (у Маркс: Gliederung) и почнем ли да разчленяваме целостта, ние откриваме една структура и навлизаме в територията на една частна наука. Наше задължение е да не забравяме онова, което сме научили на философска територия, да държим под око връзката между дадената структура и тоталността, която сме разчленили, защото структура, респ. система от структури, и тоталност не са едно и също нещо.

Кои са основните слабости на нашенските опити за критика на литературоведския структурализъм? На първо място бих посочил тази слабост, че структурализмът беше упрекуван, задето разчленява и изучава литературоведските обекти, търсейки спецификата на литературоведския предмет (обект е литературата като цяло, а предмет — онова, което литературознанието като частна наука изследва в това цяло). Този момент е важен — как да разбираме отношението между предмет и обект на една наука; без правилно разбиране на това отношение ние не можем да дойдем правилно до понятието комплексност на обекта (не на предмета!).

Ето например др. Кулумджиев полага усилия да ни докаже, че художествената литература, възпята пред него и пред нас от Хайтовите „Диви разкази“, е нещо многостранно, безкрайно богато, неизчерпаемо. Но, разбира се. Кой отрича това?

И ето какво твърди др. Кулумджиев: „... въпросът за художествената специфика не е въпрос на формата, на знаковите системи. Извън съдържанието той не може да се реши. А съдържанието на едно произведение не можем да затворим изцяло в рамките на един текст, да го откъснем от всички връзки и обусловености, да го поставим като скъп кристал в калъф, за да го съзерцаваме и изучаваме. Виждаме колко нишки от него водят към цял куп от исторически, идеологически, социални, философски, нравствени и т. н. въпроси. А извън връзката с тия въпроси не може да се реши нито един „специфичен“ проблем на художественото творчество.“

Тук кавичките явно говорят, че др. Кулумджиев направо се съмнява в реалното съществуване на въпросната „специфика“.

Но (без тези кавички) всичко, което съдържа цитатът, е истина, срещу която нямам намерение да възразявам. Особено ако под форма разбираме нещо, което няма никаква връзка със съдържанието, и под съдържание — нещо, което няма никаква форма. Ако приемем, че знаковите системи са безсъдържателни и че в областта на художественото познание знаковите системи нямат никаква заслужаваща внимание функция.

Твърдението на др. Кулумджиев би било истина, ако приемем, че литературоведът може да бъде по-добър историк от всеки историк, по-добър философ от всеки философ, по-добър социолог от всеки социолог, по-добър идеолог

и политик от всеки идеолог и политик. . . Може би уважаемият ни другар се надява, че цялата изследователска работа, която засяга литературознанието, може да бъде свършена с помощта на една единствена наука? Нека той ни позволи поне ние да се съмняваме в тая възможност. . .

Няма комплексен подход без разделение на научния труд. Няма пък правилен комплексен подход, без строга вътрешна организация на този труд, изградена върху някакви достатъчно определени знания за структурата на научния обект. Без регулиране на комплексната научна дейност както от страна на наукознанието, така — и на първо място — от научната философия. Всеки обект — като цяло — има своя специфика (това, че е особен, различен от другите обекти), специфика, която се разкрива за нас в процеса на изучаването му, в процеса на превръщането му от вещь в себе си във вещь за нас, в процеса на неговото разчленяване. (Разбира се, комплексният подход и разчленяването не решават автоматически въпроса за синтеза, макар че са път към него; тук нямам възможност да разгледам този въпрос, но в никакъв случай не мога да приема, че средството за синтез е прословутият художествен усет!)

Ако др. Кулумджиев иска с една частна наука да свърши цялата работа, неговото изискване е на много ниско равнище, на много стар етап от развитието на научното познание, етап, който в историята на науките се нарича с и н к р е т и з м. Преди доста време един млад критик обяви една от книгите на др. Т. Жечев за комплексно изследване. Аз мисля, че ако той си беше дал сметка за противоположността между синкретизъм и комплексен подход, би си спестил тази квалификация.

Друга слабост в нашата критика на структурализма е, че не правим разлика между структуралния, т. е. системно-структурния подход, и *спекулациите* със системно-структурния подход. Мисля, главната причина за тази беда е, че слабо познаваме и рядко четем изследванията на нашите колеги от философските институти. Аз тук ще се задоволя само с един пасаж от един колективен труд под редакцията на проф. Гиндев (вече го цитирах веднъж) — „Въпроси на историческия материализъм“, т. I, излязъл още през 1969 г., чието подзаглавие гласи: „Предмет, с т р у к т у р а, категории и метод на историческия материализъм“. Между другото в тази книга думата с т р у к т у р а често се среща и в заглавията, и в текста и човек може да се поучи оттук как да я употребява. Та тук, в шестата глава, между другото се казва: „Прилагането на точните методи в обществените науки (авторът не споменава изрично литературознанието) е неразривно свързано с използването на структурния подход. . . Структурният подход способствува да се разкрие правилно сложността на историческия процес, да се разграничат неговите етапи, да се изследват различни типове връзки — генетически, функционални и динамични. . .“ И на следващата страница: „С интензивната структурализация на научното знание например се спекулира в редица буржоазни идеалистически школи. Дори във Франция има стремеж да се оформи нова идеалистическа философия, наречена структурализъм. С тази проблема се спекулира и във философията на неотоизма, на т. нар. универсализъм и т. н.“ Бих могъл да цитирам не един интересен пасаж, но книгата би трябвало да се прочете изцяло, пък и не само тази книга, разбира се. С този цитат искам да подкрепя една своя мисъл. Мнозина, които се представяха за борци срещу структурализма у нас, не написаха нито два реда срещу действителните философи-структуралисти, срещу тези, които действително спекулираха с успехите на структурния подход в обществознанието. Факт е, че у нас атаката беше насочена към частнонаучни произведения, които не само че не са имали каквито и да е философски тенденции, но и доколкото имат връзка с една философия, тази филосо-

фия е марксистко-ленинската философия. Аз лично съм се чувствувал винаги импулсиран от работите на наши и съветски философи.

Квалификациите са нещо много опасно и аз съм против квалификациите. Така например не биваше др. Никола Георгиев да квалифицира другарите Жечев и Куюмджиев с епитета „антипозитивисти“. Той не е очаквал може би, но ето че на др. Куюмджиев този епитет извънредно много му се хареса. Той си го повтаря с упоение на много места в изказването си. Предполагам, че се гордее с него. Но какво значи днес да си „антипозитивист“? Та позитивизмът отдавна е умряло куче. Това че тук-там у нас по някой бляскав в миналото позитивист си доживява старините. Това ли? Има ли смисъл да бъде тревожен такъв човек? Пък и по начало антипозитивистическата критическа работа у нас отдавна и много добре беше свършена от учени като Т. Павлов и П. Зарев. Моят съвет е (моля Ви да го предадете на др. Куюмджиев) — да си мълчи за този епитет.

Лошото е, че позитивистите у нас не си довършиха работата, не доизпълниха задачите, които стояха пред литературознанието на тоя етап, на който те му даваха облик. Ние още не разполагаме с литературните факти, с цялата документация, необходима за историята на нашата литература, с необходимата текстово-критическа и справочна литература (последната за съжаление е изоставена да се върши на частпром от Ив. Богданов). Мене ме е страх, че др. Т. Жечев със своята идиосинкразия към фактологическата дейност в качеството си на директор на Литературния институт може да забрави, че тази работа все пак трябва да бъде довършена, че той трябва да се грижи за нейната организация и реализация. И може би, тъй като трябва да се навакса едно солидно закъснение, няма ли възможност да се ускори процесът, като се вкарат в действие дори машинни методи за обработка и преработка на информацията? Може би и тук ще се наложи комплексен метод. . . Може би — за написване историята на българската литература отново, по-детайлно и още по-добре — трябва да почерпим опит от историците, които много са напреднали в работата си върху своята десеттомна история на България.

Най-големият недостатък на идеологическата ни борба срещу буржоазните направления в литературознанието е, че ние сме я стеснили, ограничили сме броя на буржоазните направления, които трябва да бъдат оценени критически, и не ги познаваме, не знаем почти нищо за тяхната история.

Ние непрекъснато дълбаем ров, средновековен ров между литературознанието като наука и широките читателски среди, които чакат да консумират научно познание за литературата. Налице е сериозна опасност един ден литературознанието да загуби своето широко обществено звучене у нас. И причината ще бъде не в това, че едни или други литературоведи употребяват нови термини, съответно нови понятия, нови методи и т. н. Причината ще бъде в това, че не се създава необходимият мост от учебна и научно-популярна литература, която да въвежда масите в изменяния се език на тая наука, да ги държи близко до нейното развитие.

Изобщо ние загубихме повече от две петилетки да се учим какво не трябва да се върши, да си пречим на работата, да отклоняваме едни или други хора от действителна трудова дейност, да осмиваме едни или друг експеримент, да „опровергаваем“ един или друг метод, преди да сме го приложили и проверили на практика. И колко малко са действително положителните предложения, предложенията да се свърши една или друга работа, една или друга проверка, колко малко са конкретно очертаните задачи, които да сплотяват литературоведите в името на едно грандиозно и действително продуктивно социалистическо културно строителство на широк фронт и с необходимата интензивност. Права е др. Панова, един народ не може да бъде велик само с ми-

налото си, той трябва да е велик и с настоящето си. Романтичното отношение към миналото не е тъждествено със социалистическото, марксисткото отношение към него. И ако успехите на социалистическото строителство бяха измерими с постиженията само в една отделна област на културата — оценката, основана на нашето литературознание, би била твърде песимистична. За щастие такава пряка зависимост не съществува. Тук, в културата, отговорността е лична, отговорността е на съответния колектив. И тъкмо поради това не можем да не говорим за един дълг към социалистическото общество, към социалистическото строителство, който трябва да бъде изпълнен.

Др. Куюмджиев си позволи да перифразира крилатото слово на Некрасов „поэтом можеш и не быть, но гражданином быть обязан“ — в една за съжаление безкрила фраза: „критик можеш и да не бъдеш, но гражданин си дължен да бъдеш“. Работата е в това, че именно да си критик е трудното, да си литературен критик на тая висота, с тая функция, която ти предписва социалистическото гражданство като твой дълг. Фразата на др. Куюмджиев демобилизира по същество, тя по същество — нека използвам един израз на Г. Бакалов — сигнализира за „ренегиране от задачите на века“. По логиката на своето бягство от науката някои другари би трябвало да напуснат сами научните институти и университета и да се отдадат на тая безметежна „наукopodobна“ дейност, за която копнеят. Ако наистина те смятат науката дълбоко противоположана на своята същност, на своите изисквания.

КРИТИКА И МИТОЛОГИЗАЦИЯ

Владимир Несторов

I. Странно е, че много често се говори и спори върху критиката откъснато от най-важната ѝ функция — нейната с о ц и а л н о - ф о р м и р а щ а обществена роля. Като се започне от малката бележка за произведението и се стигне до обзорната студия, в която критикът протяга ръка към науката; всичко, което той пише и което по-късно започва да придружава художественото произведение, носи определени и н ф о р м а ц и и. Би било добре, ако се свършваше само на информационната страна, но за радост или съжаление в границите и традициите на нашата цивилизация социалният аспект на информацията винаги води до процеси на ф о р м и р а н е т о — до проблемите на к у л т у р н а т а н о р м и р о в к а. За това доста необичайно звучат тези възгледи за критиката, които я третират само и изключително в аспектите на творческата дейност, директно съотнасяща се към художественото творение: разглеждайки я от перспективата на неангажираното сътворчество, свободно гравитиращо около произведението. Твърди се още, че критиката представлява свободна изява, лична творческа проява на този, който я практикува, на почти равни права с тези на писателя. Аз в ни най-малка степен не бих си позволил да оспорвам правата на тези, които по този начин коментират художественото произведение. Но се забравя твърде често, че плодовете на този свободен, творчески диалог между произведението и неговия коментар като последствие водят до налагането на определени стойности, до в м ъ к в а н е т о на произведението в обществено определената система от йерархизирани категории. По този начин коментарът, колкото и да е далеч от произведението,