

събития. Картината на времето се получава доста жива, фигурата на Страшимиров изпъква с подобащата му величина.

Катя Янева

„ТРАДИЦИИ И ЖАНР“ от СИМЕОН ЯНЕВ. С., Наука и изкуство, 1975. 258 с.

Докато общата история на нашата литература разполага вече с цялостни, макар и бъдещи в някои отношения критическо-недоволство трудове, историята на литературния жанр е още в пионерски етап. Би било силно да се каже дори, че книги от рода на рецензираната се „броят на пръсти“ в нашето литературознание. Разбира се, ако само с това се изчерпваха достойнствата на „Традиции и жанр“, тя едва ли би представлявала интерес за критико-аналитичното внимание. Но книгата е съдържателно и в редица отношения приносно изследване на закономерностите в жанровото развитие на един от най-активните и „оперативни“ жанрове на литературата ни — жанра на разказа. Макар и с някои уговорки, рецензираната книга с основание би могла да бъде разглеждана като умно написана глава от бъдещата историческа поетика на жанровете в българската литература.

Макар че изследването има за обект жанровото развитие на разказа, авторът е дал в началото на книгата си бегла, но целенасочена представа за картината на междужанровите отношения през втората половина на миналия и началото на настоящия век. При това координатите на тази картина обхващат не само българския, а и европейския и американския литературен процес. Правилно, макар и мимоходом, е отбелязано унисонното развитие на българския литературен процес в жанрово отношение със световния литературен процес в края на миналия и началото на настоящия век. Същевременно вярно е посочена различната изходна точка на нашия и световния литературен процес, водещи към сходен резултат. В тази насока Янев се опира на ценното изследване (на което посвещава и кратка характеристика) на Г. Д. Гачев „Ускорено развитие на литературата“ и на прозорливото обобщение на Т. Жечев за специфичното историческо развитие на българската проза. Авторът на изследването обаче дава значително по-пълна и задоволителна причина обосновка за своеобразието и самобитността на нашето разказово-жанрово развитие. Янев само маркира в скоби съпадението

на световния и българския литературен процес в ориентацията им към разказа като „домашно стечение на обстоятелствата“, от една страна, и обективни исторически закономерности, от друга. Струва ми се, че този факт, знаменателен сам по себе си, заслужава по-голямо внимание от гледище на ускореното развитие на нашата литература. Едва ли би било правилно този факт да се обяснява еднозначно — само като стечение на обстоятелства. Добрият „шанс“ за изостаналата в своето развитие българска литература е, че тя навлиза в своя решителен, ускорен етап с жанр, който, от една страна, е най-подходящ за нейните културно-социални и национални условия и възможности, а, от друга — световният литературен процес може да ѝ предложи образци в същия този жанр. По този начин тя успява бързо да „навака“ изоставането си, без да рискува националното си своеобразие, защото се касае не за механично влияние, а за органично успоредяване на развитието и за изпълване на една жанрова форма¹ със собствено, национално съдържание. Впрочем тук трябва да коригираме автора по отношение развитието на разказа в руската литература, който също в началото се развива в един жанр с повестта.²

Правилно според мене за сегашното състояние на изследванията на новелата и разказа в българската, пък и в чуждата литература, той решава терминологическата проблема, която изниква пред него още в началото на изследването му. Наистина би могло да се възрази дали да признаем за меродавен не дотам прецизния и често дори погрешен количествен признак, с който практиката си служи, за да разграничи разказа от новелата, защото има по-достоверни, научно-съдържателни признаци за теоретическото им описание и критическата им класификация, но в последна сметка Янев е прав, защото българският разказ не прави изключение от онова, което Шубин в цитираното изследване сочи за световния разказ от края на XIX в.: „Разказът в този вид — пише съветският изследовател, — в който се е оформил в края на XIX в., изцяло поема в себе си и такава разновидност на прозата като новелата и ред други по-свободни структури, неполучили самостоятелни означения. Прерастването на жанра на новелата в

¹ Тук жанровата форма се разбира като единство на т. нар. външна и вътрешна форма (вж. В. Ангелов. За същността на жанра. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 49).

² З. А. Шубин. Современный русский рассказ. Л., 1974. с. 37.

разказ протича в рамките на един литературен вид" (с. 56).

Като цел на своето проучване авторът определя проследяването „движението на жанра на разказа от фрагментност към монолитност“. Анализирайки разказовото наследство на Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков, както и на такива негови „законодатели“ като Елин Пелин и Йордан Йовков, вземайки пред вид спецификата на разказовото творчество също на Т. Г. Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров и др., Янев успява убедително да защити тезата си, да разкрие обяснителните й възможности, да я осветли всеотрядно и подкрепи с богат художествен материал. В термина „фрагментност“ той влага и съдържателен, и формален смисъл. С него той определя нашия разказ от Каравелов до 90-те години. Но нека си послужим с кратката характеристика, която авторът дава на този разказ, която разкрива в основни линии и съдържанието на термина „фрагментност“: „По композиция и изобщо по форма този разказ е съставен от отделни фрагменти, връзката между които е обикновено предпоставената в началото идея. Авторът е активната страна в него, той осъществява контакта с читателя често съвсем пряко — в открито публицистични обръщения. Героят е несамостоятелен, той изпълнява ролята на илюстрация на идеята, а не я налага сам. Или по-общо — това е разказ на субективното повествование“ (с. 25). Авторът основателно търси един от източниците на фрагментността в синкретизма на литературата. Мисля обаче, че това състояние на жанра не се обуславя само и изключително от закономерностите на литературното развитие. Немаловажна роля в жанровото развитие играят и националните духовни потребности на епохата, които изискват публицистико-дидактична ориентация на вътрешната жанрова форма. Янев определя фрагментарния разказ като „субективно повествование“, но противопоставяйки го на монолитния разказ, основателно обръща внимание, че субективността може да бъде присъща и на монолитния разказ. Вижда се, че тук става дума за два коренно различни типа субективност, скрити зад една и съща повествователна форма — първото лице. И, струва ми се, че авторът неоснователно подминава този въпрос с проста констатация. Но ето как е характеризираан антиподът на фрагментарния разказ — монолитният или цялостният разказ: „къс, синтетичен, със слети епизоди, шрихирещ живот не в избрани фрагменти, а в определени цялости“. Към тази характеристика авторът добавя още две черти, от които втората според мене е особено съществена: скриване

на автора „зад гърба на героя“ и налагане или по-точно извличане на идеята от повествователното цяло.

Заслужава да бъде отбелязано, че авторът гледа на тези два типа разказови структури само като на исторически, но не и естетически отрицаващи се, като на две равноправни в естетическо отношение транскрипции на жанра, породени от различни естетически вкусове. И все пак той сочи, че едва с монолитната си структура разказовият жанр „достига синтетичността си, която е негов белег още от документираността му в „готов вид“. Според мене това обяснение не е пълно. В този развой можем да открием и една обща закономерност на ускорения български литературен развой — доказателство, че литературата ни чрез своя водещ за края на миналия и началото на настоящия век жанр се изравнява с равнището на световния литературен процес по развитост на художествената идейност, по начин на внушаване на идеята чрез литературната творба.

Както вече споменахме, в хода на анализа на отделни представители на фрагментарния и монолитния тип авторът обогатява своето изследване както с обобщения за цялостния развой на разказа, така и с наблюдения за индивидуалния принос и личностно-творческата отлика на проучваните крупни майстори на жанра. Нещо повече, Янев хвърля поглед и върху старобългарската литература, за да потърси и в нея някои от първоизточниците на новобългарския разказ. У първомайстора на българския разказ Любен Каравелов авторът основателно открива фрагментарния разказ в неговата, така да се каже, „чиста проба“: с визуално и съдържателно обособяване на отделните фрагменти, с ярката поляризация на положителния и отрицателния герой, с авторското поднасяне и „доказване“ на идеята. Янев изтъква голямата роля на публицистичния, дидактично-проповеден елемент в Каравеловия разказ, но не вижда влиянието на този елемент върху структурата на неговия разказ.

Прочувайки разказа на Иван Вазов, Алеко Константинов до Елин Пелин, Симеон Янев много сполучливо разкрива еволюцията на фрагментарния тип разказ в посока към цялостност и монолитност. Проследявайки няколко основни разказови структури: идея, повествователно лице, авторска позиция, статус на героя и някои други, той показва постепенната промяна във функцията им и „дяловото“ им участие в изграждането на разказа. У Вазов фрагментното обособяване е все още традиционно-категорично, но се наблюдава преди всичко промяна във фрагментите, изразяващи статуса на героите в разказа и авторската позиция. Тази промяна е в полза на

героя, който получава по-голяма самостоятелност, повествованието се доближава до читателя, дидактичният елемент губи характера си на открита проповед. Още по-решително от позицията на всезнанието отстъпва Алеко Константинов, за да осъществи „първия художествен пробив на монолитния разказ в стремежа му към диференциация и по формални, и по съдържателни признаци“. У този значителен български разказвач авторът вярно долавя за първи път в историята на жанра противопоставяне на героя на своя създател. Нещо повече, онази относителна самостоятелност, която наблюдаваме у Вазовия герой, у Константинов е доведена до своя логически край — до различаване идеята на автора от тази на героя. Но окончателно фрагментният разказ преминава в ново качество — в монолитен разказ у неговия най-голям майстор — Елин Пелин. За пълното осъществяване на този своеобразен характерен „скок“, макар и еволюционно подготвен в основни линии от развой на жанра, правилно авторът изтъква назрялата обществена необходимост от разказ, в който събитие се развива така, както и в самия живот — без дидактика и коментар. „Идва времето на разказа-оценка или пейзаж — отбелязва справедливо изследователят, — в който героят се представя без посредничество и без авторска рекомендация. Този герой поема върху себе си всичко — и представянето на събитие, и изводите от него, и осмислянето на пейзажа, и защитата на идеята“ (с. 73).

С безспорно основание Янев отделя в книгата си пространна глава за разглеждане и изясняване големия принос на богатото разказово творчество на Елин Пелин. Тук неговото изследване добива пълна широта, угълбеност и детайлизация, които ни дават възможност да си изградим релефна представа за едно от върховите постижения на разказа в нашата литература. Своего изследване авторът продължава в съпоставителен и сравнителен план с онова, което е вече традиция за Елин Пелин, което позволява да почувствуваме и преценим големите заслуги на Елин Пелин за окончателно изграждане на монолитния разказ и доказвайки блестящо неговите художествени възможности, да го завещаем като ценно достояние на нашата литература. (Според мене той не е изчерпал своите възможности и в съвременната ни литература.)

Без да се спираме на пълната характеристика, която Янев прави на Елин Пелиновия разказ, което естествено не е и възможно тук, бихме посочили все пак някои свойства на неговото ново „качество“. Преди всичко по отношение на героя става една интересна транспозиция на неговата зависимост — измъкнал

се от „опеката“ на автора, той попада под опеката на сюжета. Издигане на сюжета в приоритет спрямо героя — е една от най-характерните особености на Елин Пелиновия монолитен разказ. Авторът проникателно, с евристична аналитичност разкрива промяната във функционалния статус на отделните повествователни структури и компоненти в разказа на Елин Пелин. Разбира се, всяка структура, всеки компонент играе определена, повече или по-малко важна роля, но все пак би трябвало да се разглеждат в субординацията на своята функционална — синтактична или прагматична — значимост. Поставени от анализа на Янев в една плоскост (макар и в логическа връзка), те до известна степен приемат разпильно и аморфно положение, лишено от синтезиращ акцент. Иначе аналитичната картина на монолитния разказов жанр у Елин Пелин е възсъздадена пълно и с теоретическа прецизност от изследователя.

Приоритетното положение на сюжета у автора на „Андрешко“ води от своя страна към редица други съществени промени. Янев не само ги очертава логически, а и убедително ги илюстрира. Става дума за ликвидиране на авторските намеси в повествованието, за максималното и многофункционално натоварване на повествователния епизод, за яснота, краткост и стегнатост на сюжета и композицията. От своя страна нарасналата функционална натовареност на епизода предявява към него изисквания за характерност и същественост. С нови функции се натоварва диалогът и особено пейзажът, който добива подчертано психологическа функция. Прецизно определя Янев и ролята на хумора в разказа на Елин Пелин, като вярно го отнася към световещането на писателя и го свързва с лиризма на неговото повествование. Разкрита е и нюансирана неговата специфична палитра по отношение психологическата палитра на хумора на Алеко Константинов.

След Елин Пелин Янев насочва изследването си към сложния период от развой на българския разказ между войните. За разлика от първата част на книгата, където изследването се центрира около доминантата на жанровата поетика, тук то взема една по-широка критико-интерпретативна насока. Авторът продължава да анализира отношенията „автор — герой — читател“ и не изпуска от погледа си поведението на структуроопределящите жанрови компоненти, но отдавайки по-голямо внимание на съдържанието, той не може да избегне известно „разливане“ на изложението. Това обаче се налага от обективната сложност на периода, намесата на повече фактори, влияещи върху жанровия развой, сред които авторът правилно отделя търсенето на нов нравствено-идеен център

и създадената вече значителна разказова традиция. Преди всичко в лицето на монолитния разказ тя повелява пред писатели като Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков и Йордан Йовков търсене на свой „свят“ и своя поетика.

Наличието на два „модела“ на разказа в традицията дава възможност на тези творци да избират. И неслучайно жанровата картина на разказа е много по-пъстра, за да достигне у другия голям майстор на този жанр — Йордан Йовков — противоречивата диалектика на едно непрекъснато развитие и обогатяване от книга в книга. Авторният анализ запазва своята свежест и евристична сила, но по моя преценка загубва до известна степен вкус към синтеза. Нама съмнение, че общият извод на изследователя за завой на жанра отново към фрагментност е правилен. Изследвайки отделните представители на късия белетристичен вид през периода, Янев резултатно очертава многопосочността в развитието му, самобитността на отделните разказвачи, убеждава ни, че този „обрат“ в никакъв случай не е буквално повторение на един изминат период в живота на жанра. Наистина това заключение никъде категорично не е направено, но то произтича от обективната логика на данните от изследването. У Стаматов възвръщането към фрагмента е свързано с качествено изменение на самия фрагмент — превръщането му от отрязък със „свой център и свой пейзаж“, както е у Вазов, във „фрагмент-фреска“, както сполучливо го определя авторът. Същевременно обаче в неговия разказ е налице и завещаното от монолитния разказ табу на авторската намеса, стремеж към синтетичност на епизода, макар в него да доминират вече характеризиращи героя компоненти и пр. У Райчев е възстановено статуквото на пейзажа като фон, рамка или декор на действието и имаме възвръщане към авторската намеса, но това е продиктувано от едно ново внимание към сложността на вътрешния мир на героя. Ангел Каралийчев, както коректно отбелязва Янев, създаде разказ-импресия, в който идеята „се изнася равносходно от автор и герой“. Проницателни са наблюденията на Янев и върху поетиката на такъв самобитен разказвач като Светослав Минков, у когото той правилно вижда зад върхмодността на темите и вплитането на фантастичното в реалистичното — традиционност на белетристичните похвати. Но въпреки пълния възврат към традиционно фрагментно повествование и при него имаме едно „но“ към традицията, намерило израз преди всичко — и тук авторът е напълно екзактен — в двойствеността на художествената идея в неговия разказ, в изобличителната заостреност на повествованието чрез сатиричното и чрез пародиране на

самата жанрова форма (подобни похвати днес можем да открием в някои от най-новите разкази на един Ивайло Петров). По този начин новият кръг от спиралата на фрагментния разказ повторно се сключва — разбира се, на по-висш етап от развоя на жанра и на литературата ни в цялост.¹

Сложността на жанровия развой в творчеството на Йордан Йовков е наложило на изследователя да го проучи поцялостно и подробно, но по отношение само на две характерни структури — героя и композицията. Авторът сигурно и точно откроява пътя на Йовков от подражание на Елин Пелиновия монолитен разказ през трудното, зигагообразно в определен смисъл изграждане и утвърждаване на своя разказова поетика. Изследователят вярно сочи мястото и ролята на военните разкази в процеса на постепенното отдалечаване на Йовков от монолитния разказ, което го доближава до особеностите на немонолитния разказ и първия важен йовковски елемент, с който той обновява традицията — вплитане на идеята в героя и ситуацията така, както това у Елин Пелин в събитието, но същевременно, както тънко забелязва Янев, събитийната кулминация не е кулминация и на героя, живеещ свой, самостоятелен живот. Явно, струва ми се, че това би трябвало да се подчертае, той издига за разлика от Елин Пелин в приоритет героя, макар и да ограничава характеристиката му, както и Елин Пелин, в рамките на сюжета. Йовков запазва според мене и позитивния, неаналитичен подход на Елин Пелин към разкриване духовния свят на героя, но същевременно подчинява цялото повествование на индиректното разкриване вътрешния мир на героя и на трайното, духовно начало в живота изобщо, както справедливо забелязва и П. Зарев. Оттук остава онова впечатление за „изместване на центъра към вътрешното у героя, а не към събитието“ при напълно запазване обаче обективността на повествованието. По този път наистина Йовков стига до създаване на герои, както Янев се изразява, които в „Старопланински легенди“ олицетворяват идеята, осъществявайки пълно тъждество чрез пластическото изразяване на своята и авторовата идея и, бихме допълнили, не в полза на една авторска дидактика, а в името и в реалността на художествената правда за героя. Друга трансформация у Йовков добива този развой във „Вечери в Антимовския хан“, където според мене по-важно е да се изтъкне не преориентацията на Йовков към село-

¹ Съвременният разказ, както и Янев намеква, представя в едно от своите стили направления нов, още неизследван етап на фрагментния разказ.

то и селянина, което несъмнено не е без значение, а причината, която довежда до жанровата трансформация „цикъл разкази“. Мисля, че имаме основания да смятаме, че тя е в известен смисъл компенсаторна. Йовков чувствава, че героите на Антимовския хан не могат да олицетворяват идеята, както това е в „Старопланински легенди“, липсва за това една елементарна предпоставка, задължителна за реалиста Йовков — дистанцията на легендата. И тогава той стига до мисълта, че би могъл да я компенсира с една цикличност, която наред с пряката си функция — да покаже човешките съдби свързани в един общ възел, при това около една основна тема на творчеството му — любовта, разкрива възможност за общо символизирание на идеята, този път не чрез отделния герой и не за отделния герой, а за живота в цялост. Изказаното е, разбира се, хипотеза, но струва ми се, не съвсем безпочвена. Би могло Йовков изобщо да не го е съзнавал, но това не отменя възможността да се е насочил натам, воден от найсточивия глас на своята несъмнено силна творческа интуиция. Така или иначе резултатът е оказал необратимо въздействие върху по-нататъшното развитие на Йовков, довело го до „Ако можеха да говорят“, където той отново проявява интерес към случката, но не за да прехвърли изцяло върху нея творческото си внимание, а за да го поделити между нея и героя. По този начин големият разказвач отдава истинско значение на нещо трето — на живота в неговата цялост, в неговия земен, човешки и философски смисъл. Това проникателно е доловено и поетично изразено от автора на „Традиции и жанр“: Там всичко върви успокоено и величествено и в привидната си вота и равен ритъм празнично звучи мелодията на осяществено единение между природа и човек, на неповторимия, скромно, но човешки изживяв миг, който не носи знака на изключителното, но е безлязан с красота и обич“ (с. 258).

Разбира се, подходът към изследване жанровия развой на разказа, определен от автора като движение от фрагментност към монолитност, би могъл да бъде упрекуват и за известно неудобство, което създава с неразграничаването на формалните и съдържателни структури на жанра. Това неудобство се компенсира обаче с единство, монотематичност и цялостност на изследването, което полетът на талантиливата аналитична мисъл на изследователя довежда до несъмнено ценни резултати за науката.

Георги Гетов

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ОТ А. И. ОВЧАРЕНКО

Издание второе, переработанное и дополненное.
Современник, М., 1973. 496 с.

Съветското литературознание отдавна се утвърди като водеща наука. Това се дължи на смелите творчески дирения, които социалистическото общество подготви и осъществи. Още с първите си прояви, независимо от допуснатите грешки, марксистическото литературознание натрупа опит и създаде традиция, без които днешните успехи не биха били възможни. Нещо повече, в книгите и статите на някои западни литературоведи често прозират идеи, началото на които е именно в съветското литературознание от този ранен период.

Литературознанието получи своята жизненост и перспективи от социалистическата литература, чието развитие обобщава. Историята на литературната наука потвърждава изводите, че най-видните теоретици на литературната наука са били изразители не на литературата изобщо, а на определено исторически възходящо направление в нея. Потвърждение на казаното е делото на Аристотел, на Боало, на Лесинг, на Чернишевски и др. А марксистическото литературознание има на свое разположение пролетарската литература на миналото, съвременната социалистическа реалистична литература. Огромно богатство, което не може да не обуслови възхода на литературознанието.

Трудът на А. И. Овчаренко е следствие на традициите и опита на съветската литература и литературознание и в същото време е показател за интензивната работа на теоретическата мисъл на съветските литературоведи. Той има и това преимущество, че се появява в години на дръзки и многостранни методологически дирения и на демонстрация на принципите на взаимноизключващи се школи. И със самата си поза и е защитата, и разработка на принципи, важни за изясняване на бъдещето на изкуството и на литературната наука.

Изследователската задача на автора, както проследява още от наслова на книгата, е съсредоточена в изясняване на мястото и значението на социалистическата литература в съвременния литературен процес. И затова разговорът не може да бъде сведен само до проблематиката, без да се навлезе в методологията, към която се придържа той, и особено важно е да се проследи материалът, на основата на който е осмислено мястото на социалистическия реализъм и на литературознанието. Още