

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА
ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

(Предварителни бележки към постановката на въпроса)

Боян Ничев

Не зная дали един разговор по методологическите проблеми на една литературна история трябва да започне с въпроса за националната самобитност на нейния литературен процес. Но съм убеден, че в своите резултати една подобна дискусия по необходимост поне при нас трябва да изведе преди всичко към проблемите на историческото своеобразие на националния художествен развой. Защото една литературно-историческа постройка само тогава може да има траен смисъл и значение, когато не повтаря известни или чужди схеми или най-общи развойни шаблони, а в рамките на един по-широк или по-тесен исторически или географски контекст се стреми да намери свое самобитно място.

Когато се сблъскам с подобен род проблеми, кой знае защо винаги си спомням Томас Мановата парафраза на познатата мисъл: „Човек, който не се е прославил в родината си, никога няма да добие слава и в чужбина.“ Тя крие една неоченена културно-историческа закономерност: хората по света приемат нашите ценности чрез отношението ни към тях и чрез нашето самосъзнание за самите нас. Можем ли да искаме от другите да проникнат във величието на Ботев, да обикнат поезията на Вапцаров, да оценят стиха на Яворов — да приемат нашите поетически ценности, ако самите ние не сме ги разкрили в тяхната значимост и неповторимост. А това предполага една висока култура на литературно-критическо саморазкриване и литературно-историческо самопознание. В превръщането на една литература от ценност за себе си, от ценност за своя народ в ценност за другите, за света, важна роля играе литературно-историческата наука. Тя трябва да намери място под слънцето на изкуството за своите национални стойности, техен терен в естетическата култура на цивилизацията. Това са сложни задачи, свързани с проблемите на философията и методологията на една литературна история. Тяхното обсъждане е насъщна задача на българската наука. Дори най-общата им постановка обаче вече ни води към някои основни методологически проблеми на литературната история.

Доскорошната практика поставяше като основно противоречие на всяка литературно-историческа конструкция отношението между неповторимия характер на творческия акт и общите закономерности на литературния процес. Трябва да кажем, че без да е решила по принцип това класическо противоречие на всеки литературно-исторически синтез, съвременната лите-

ратурна наука все по-често и по-често се изправя пред една друга антиномия: противоречието между самобитността на националния развой и връзката му с един по-широк зонален, регионален или световен контекст. Както виждаме, проблемът за отношението между индивидуално и общо, между инвариантното и вариантното се явява в методологията на литературната история на две различни и твърде важни равнища: веднъж като антиномия между психологическо и историческо, между неповторимостта на творческия акт и законите на един национален художествен развой; и втори път — като опозиция между тези закони и някои общи литературни явления.¹

Очевидно не бихме могли да водим разговор за самобитността и своеобразието на една национална литература, подминавайки тези основни трудности при построяването на всяка литературно-историческа концепция. Тези противоречия са общи за една литературна история и всяка от тях ги решава по своему и за себе си. Но тя трябва да има отношение към тях. Най-лошият начин за решаването им е да се правим, че не ги забелязваме.

На първо място тук, струва ми се, ще трябва да отбележим съществуването днес на две съвсем различни степени и форми на интерес към проблеми от тоя род в съвременното литературознание. В съветското литературознание например във връзка с постоянно възникващата там необходимост да се включват в исторически оборот все по-нови и нови литературно-исторически факти, във връзка с излизането на историческа сцена на редица нови народи и народности постоянно се възобновява нуждата от коригиране и уточняване представата за положението на тези литератури в един или друг литературен контекст. Така тъкмо в съветското литературознание се разви един ако не съвсем нов, то определено перспективен тип на литературно-историческо изследване — историко-теоретичното. При него върху конкретен литературно-исторически материал от творчеството на отделни литературни периоди или автори се повдигат, преразглеждат и решават теоретични въпроси на литературния процес. Да споменем, макар и само между другото, имената на такива типични представители на съветското литературознание от различни поколения, работещи върху съвсем различен материал, като Михаил Бахтин, Дмитрий Лихачов, С. Аверинцев. Всички тези и подобни изследвания търсят нови координати на крупни литературни явления в рамките на по-широки исторически общности. При което — и това е особено необходимо да бъде подчертано в случая — намират ги обикновено извън класическата евроцентрична схема (класицизъм, псевдокласицизъм, просвещение, сентиментализъм, романтизъм, реализъм), върху сложния релеф на литературно-историческия терен.

Западното литературознание, от друга страна, в момента се намира в по-различен етап на развитие и като цяло е насочило вниманието си към по-други области. Крупните литературно-исторически постройки, движението на литературата през вековете, методологията на изучаването на литературата като процес не бе през последния четвърт век в центъра на неговото теоретическо внимание. Въпреки че литературни истории са се писали и продължават да се пишат и издават в огромно количество във всички страни в света, и споровете по литературната история продължават. Но нито струк-

¹ Отношението между исторично и типологично, между синхрония и диахрония са други аспекти на тази опозиция. „Антиномията между психологизъм и антипсихологизъм, която ярко се откроява в европейската хуманистика по време на антипозитивистичния прелом — пише полската литературоведка Мария Яншон — представлява особена форма на основната антиномия, която и до днес трудно може да се счита за превъзможната или за остаряла. Имам пред вид антиномията между генеза и структура, така както се разкрива в началото на века...“ (Maria Janion. *Romantyzm, rewolucja*. Gdańsk, 1972, str. 156).

турализъм,¹ нито феноменологизъм² можаха да подхранят с идеи една нова литературно-историческа методология. Само развитото се под влиянието на екзистенциализма западно литературознание се опита да даде някои литературно-исторически синтези. Техният принцип на устройство и структуриране не се основава върху вътрешните закони на самия литературен развой, а върху пренесени отвън понятия и идеи или върху потърсени в литературния процес отделни прояви. Такава е например известната „Трагична история на литературата“ на швейцарския литературовед Валтер Мушг — книга, проследяваща движението на литературния процес с оглед развитието на трагичното в личния и социалния живот на човека. Това е очевидно творба, написана под влияние на всичко онова, което човечеството изживя през Втората световна война, и под непосредствено въздействие на идеите на френската екзистенциалистка философия.

Безразличието към литературно-историческата проблематика и методологията на литературната история на Запад, към литературния развой, към неговия характер, посоки и цели в същност е резултат от кризата на проблема за литературния и художествен прогрес и за литературната еволюция там. Известният литературовед Рене Уелек дори направо отбелязва в своята популярна на Запад книга „Литературно-критически понятия“. „Преди около петдесет или шестдесет години понятието еволюция господствуваше в литературната история, днес поне на Запад то като че ли съвсем е изчезнало. Историята на литературата и на литературните жанрове се пишат без каквото и да е намек или дори, както изглежда, и без съзнание за това понятие.“

За компрометирането на понятието литературна еволюция допринесоха в края на миналия и началото на този век твърде много и опитите на няколко поколения литературоведи да приспособят формите на художественото развитие на човечеството към биологични образци. Най-силна реакция срещу този литературен биологизъм донесе вече в по-ново време естетиката на Бенедето Кроче, който със своята известна непримиримост към каквито и да било жанрови или типологични обобщения в света на художествените явления подкопа някои основни исторически понятия на литературната история. Под влияние на силния авторитет на Кроче и на неговата жанрово-типологична идеосинкразия редица литературни мислители след него се опитаха да снемат основното противоречие на литературния развой — отношението между синхрония и диахрония, между минало и настояще, между традиция и съвременност — в един абстрактен и твърде общ план. И то чрез надвременното, извънисторическо съединяване на тези страни на литературния процес. Така постъпи например един Т. С. Елиът, който се постара да сHEME в един ред, на едно временно равнище минало и настояще в литературата, предлагайки един универсален естетически критерий: „... Чувството за история кара човек да пише, пронизан до мозъка на костите си не само с представите на своето поколение, но и с усещането, че цялата европейска литература от Омир до наши дни, в това число и цялата литература на неговата обществена страна съществуват едновременно и представляват един едновременен ред“ — писа той. Но едно подобно налагане и взаимо-

¹ Опит за марксистически анализ на възможностите на структурализма в това отношение се съдържа в книгата на Роберт Вайман. *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1971. S. 324—341. Вж. отделно R. Weimann. *Struktura literacka a histori a literatury: esztetika*. — *Pamiętnik literacki*, 1974, RLXV, z. 3, str. 305—319.

² Вж. З. Константиновић. *Феноменолошки приступ книжевног делу*. Београд, 1969.

проникване на синхрония и диахрония у продължителите на тоя принцип се сведе до обикновена логическа операция, която превръща литературния феномен в кутия с двойно дъно, без да допринася за преодоляване реалното противоречие на тези две начала във всеки литературно-исторически процес.

Защото зад всяко едно подобно привидно решение на тоя проблем, от другата страна на това решение ни чака една нова методологическа трудност. Приемането по принцип на представата за развой на литературата, дори освободена от биологичен примитивизъм, ни извежда пред редица нови въпроси, свързани с проблема за целта или безцелието, за смисъла или безсмислието, за посоката или безпосоачността на тоя развой. И винаги в такива случаи литературният изследовател е изправен пред изкушението на телеологизма, пред риска да надари литературния процес с разумна целесъобразност и предварително избрана цел, към които той се стреми.

За хегелианците решението на тоя въпрос винаги е било много усложнено и същевременно — най-лекото. Защото за тях развитието на литературата е само форма от саморазвитието на абсолютния дух и неговата целесъобразност е връщане на тоя дух към самия себе си. Много повече трудности с решаването на тоя проблем има съвременната материалистическа литературна история. Изправят се тия трудности и пред всички, които са се опитвали или ще се опитват да създадат и една единна методологическа основа за построяване на марксистическа история на българската литература.

Защото тук очевидно става дума не за каквато и да е литературна история, а за литературна история, която се съобразява със съвременното равнище на марксистическата наука и, от друга страна, без всякакво предубеждение изхожда от своеобразието на самия литературен процес. Това може да бъде само история, при която литературата се разглежда като една отворена, развиваща се система, и то не обикновена система, а система ценностна, т. е. система от естетически стойности, система, при която не само и не главно хронологическият, но и аксеологическият, оценъчен момент играе роля при класификацията, подбора, степенуването на явленията.¹ Това значи, че отделните литературни явления — писател, творба, литературна група, течение, период и т. н. — би трябвало да се разглеждат в техните взаимоотношения и вътрешна функционалност с оглед законите и изискванията на самата система, с оглед на нейните потребности и вътрешната ѝ логика.²

Тук в самия ход на мислите ни възникна едно понятие, на което задължително трябва да се спрем — категорията литературно-историческа логика. Това очевидно не е вече логиката на самия исторически процес, а по-друг вид логика, която носи в снет вид логиката на общия исторически развой, но не я копира. Всяка национална литературна история се сблъсква с проблема за съотношението между исторически и литературен процес, между художествен и общоисторически развой. Тук е и коренът на една от съществениите разлики между литературната история и историческата наука.

¹ Историческият характер на самата категория „художественост“, както и на аксеологическия аспект в културния свят на новия човек (вж. С. С. Аверинцев. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. — В: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 383—384) ни най-малко не елиминират, а, напротив, още повече засилват необходимостта от включване на аксеологическия момент във всяка съвременна литературно-историческа постройка.

² Търсейки марксистическо определение на тази система, Роберт Вайман например я определя като естетическа структура, която „трябва да бъде разглеждана не в себе си (an sich) или иманентно (werkimmanent), а като специфична обективизация на функцията, насочена навън: възникването и въздействието на система от специфични художествени структурни елементи може да бъде разбрано само във връзката на тяхната функция с обществената дейност на създателя на художественото произведение и на неговия консуматор“ (вж. R. Weimann. Literaturgeschichte und Mythologie. 1971, S. 324—341).

Боравейки с исторически явления и същевременно с непреходни стойности, литературната история е и същевременно не е история. Ако историческата наука се стреми да установи преди всичко това, което е било, то литературната история е дисциплина за живото, функционалното, онова от миналото, което присъства в настоящето (Уелек). Оттук и известният спор, който един наш литератор в миналото патетично формулира в лозунга „Литературата не е селско гробище, а пантеон“. Разбира се, метафорите са си метафори, а литературната история си е литературна история, тя не е пантеон, където безсмъртни покойници са изложени за вечни времена, а система от естетически ценности, динамични, подвижни, от които постоянно отделни елементи се задвижват, стават функционални за сметка на други, които остават на заден план.

Тук съм принуден да направя една уговорка — една от многото уговорки, с които е задължен всеки, който се занимава с тия проблеми. Трябва да призная, че с голямо неудобство употребявам такива термини като *система*, *процес* и т. н. — термини, колкото естествени и насъщни за литературната наука, толкова и изпразнени в обикновената практика от реално съдържание. „Система“, „процес“ са понятия, превърнали се в притча „во езицех“ под перото на звани и незвани автори, за да стигнем почти дотам, че днес се употребяват доста произволно и безсъдържателно. Не без основание Е. Н. Купреянова писа, че никъде не може да се намери що-годе приемливо определение на едно понятие като литературен процес: „В речниците на литературни термини понятието „литературен процес“ просто отсъства. Няма го и в „Литературните енциклопедии“. А в учебните курсове по теория на литературата той в едни случаи също няма свое логическо определение (Г. Н. Поспелов. Теория литературы. М., 1940), а в други се явява като „литературен процес на своето време“, отъждествявайки се с понятието литературна борба именно на дадено, исторически затворено време и предполагайки многообразие на нейните форми (Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1971, с. 419), или пък се оказва синоним на понятието „закономерности на литературното развитие“, т. е. на същия този процес, и по този начин се определя тафтологически, чрез себе си.

Тази толкова разноречива трактовка на една такава фундаментална литературоведческа категория фактически я превръща в методологическа фикция. Това се изразява във факта, че понятието литературен процес и неговите закономерности се разглеждат само в заключителните глави на споменатите курсове и по този начин механически се присъединяват към проанализираните преди това по-частни понятия „стил“, „метод“, „литературно направление“ и „течение“, докато логиката изисква обратното — дедукция на всички тези понятия из обединяващата ги категория литературен процес в зависимост от постулираните от нея методологически принципи.¹

С други думи, стигнали сме почти до това днес да твърдим, че литературният процес е... литературен процес и да не можем често пъти да излезем от един подобен затворен кръг. Аз, разбира се, нито имам намерение, нито възможност да давам тук определение на понятието литературен процес. Но когато става дума за въпросите, които ни занимават, не мога да не отбележа, макар и най-общо, твърде големите трудности около тези понятия. От друга страна, и тъкмо във връзка с това трябва да изтъкна, че когато говорим за литературната история като система, имам пред вид не една формална, замръзнала цялост, а един непрестанно подвижен художествен терен

¹ Е. Н. Купреянова. Историко-литературный процесс как научное понятие. — В: Историко-литературный процесс. Л., 1974, с. 6.

със сложна архитектура на вътрешните движения, където постоянно възникват неподозирани връзки между отдалечени във времето факти, забравени елементи се оказват жизнени и функционални, за да дадат живот на нови естетически потребности и житейски нужди.

Така например, когато преди повече от десет години прочетох за пръв път известния и станал вече класически у нас исторически роман на Антон Дончев „Време разделно“, поразил ме една близост, хрумна ми едно сравнение, което тогава ми се видя колкото парадоксално, толкова и необосновано. Стори ми се, че тая съвсем модерна творба на наш съвременник по своеобразен начин съживява и възражда, използва и асимилира една отдавнашна, непродуктивна вече белетристична традиция в нашата литература — друмевско-блъсковската, традицията на повествователните ужаси и на разтърсващите сюжетни факти от времето на първите плахи стъпки на нашата оригинална повест. Днес мога спокойно да кажа — а защо не. Ако националната литература е едно единство, то параметрите на тая цялост се определят от такива неочаквано и неподозирано възникващи близости, прехвърлени през времето мостове, събудени за нов живот отдавна заспали литературни форми и традиции, трансформирани стари тенденции и форми. Така например нашата литературна наука през последното десетилетие с основание и успех обърна внимание на трансформацията, която елинпелиновската традиция и елинпелиновското повествователно начало получиха в съвременната литература в творчеството на Радичков.¹

Или ето още един вече съвсем безспорен пример: днес ние за Вазов, за неговата поетика и стилистика, за естетическата и идейна същност на делото му вероятно щяхме да знаем значително по-малко, ако не беше талевската трансформация на тази поетика от 50-те години на нашия век, ако не бяхме я видели преломена и трансформирана, същата и не тя, обогатена и осъвременена у автора на „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“. Така традицията свързва художествените стойности в система, създава възможности не само за възникване на нови стойности, но и придава нов смисъл, акценти и звучене на старите, давайки ни повод да ги видим и преценим в светлината на техните приемници и продължители. Тя ги тълкува и потвърждава като факт от националната художествена история, утвърждавайки и самата себе си като такава, т. е. като една постоянна жива и изменяща се цялост.

Да хване сложността на всички тези проблеми и движения е една от основните задачи на всяка литературна история. Именно поради това и развитието на литературата не може и не бива да бъде отъждествявано и изчерпвано с общественото развитие. Върху несъпадението на тия два типа развитие и на тяхната вътрешна логика обърна внимание още Маркс в своя предговор към „Към критика на политическата икономия“, в оня известен пасаж, който казваше, „че що се отнася до изкуството, известно е, че определени периоди от неговото развитие не се намират в никакво съответствие с общото развитие на обществото, а следователно и с развитието на неговата материална основа, представляваща скелет на организацията му. Например гърците със съвременните народи. Също така и Шекспир.“² Следователно Маркс постави въпроса за несъответствието на понятието художествен и исторически процес. Пристъпвайки към методологическите проблеми на нашата литературна история, за нас никак не е безинтересно да видим своеобразието на постоянно променящото се отношение между тия две явления у нас, кон-

¹ Вж. Н. Георгиев. Превъплъщенията на Нане Вуте. — Септември, 1970, кн. 6.

² Маркс и Енгелс об изкустве. Т. I. М., 1957, с. 198.

кретното осъществяване на тази основна литературно-историческа общност в наши условия. Не е и не може да бъде лишен от подобни несъответствия и нашият литературен и граждански развой. Някои от тях са със значителни последици за естетическото и художествено развитие на страната ни. Характерен в това отношение е българският и балканският XIV в. Тогава началото на едно културно и духовно раздвижване на Балканите не съвпада с един съответстващ му исторически процес, а с разпадането на балканската феодална общност и с една дълбока социална и политическа криза. Защото тъкмо първите прояви на освобождаване на личността и на един подранил индивидуализъм, които навсякъде са били благодат и начало на велики културни, духовни и политически завоевания, тук се превръщат в горчив корен на национална и държавна гибел, подпомагайки разложението на държавата и обществото. Това е едно противоречие, доведено от историята до трагични последици, в които се крият зародишите на ред други несъответствия и диспропорции, превърнали се в своеобразие и съдба на нашата литература.

Както се вижда, споменатата опозиция, върху която е построен откритият от Маркс закон, е реално явление, явление, съпътстващо художественото развитие на различни народи, имащо свои конкретни превъплъщения и трансформации в тяхната литературна история. Разкриването именно на такива и подобни превъплъщения е една от важните задачи на методологията и философията на една национална литературна история.

Разбира се, аз поставям тоя въпрос, без да мога да го разгледам по-обширно. Затова ще си позволя да мина към един друг проблем, очевидно свързан с него, но имащ доста определена самостоятелност. Това е въпросът за обема, съдържанието и своеобразието на понятието литературна граница в различните национални литературни истории.

Въпросът за границите между литературните явления във времето, за разчленеността и разчленяемостта на литературния процес на периоди, за т. нар. литературна периодизация, не е откъснат от проблема за границата на самите литературни явления помежду им, вътре в рамките на един период, т. е. за границата например между жанровете, между литературните течения и школи. По някой път разликата между литературните жанрове минава през границата на времето. Такъв характер имат например преходите от цикъл разкази към роман в миналото (у Йовков, Ал. Константинов), или от роман към цикъл разкази в настоящето (у Радичков, К. Калчев, Васил Попов). Този въпрос очевидно има съвсем конкретно значение и приложение, защото е свързан тясно с принципите на периодизацията, с начина на изграждане и концепиране на една национална литературна история.

Не бих казал, че нашата литературно-историческа наука е особено обременена от предврателни теоретически комплекси или традиции в това отношение. И това е една от добрите ѝ страни — по принципа всяко зло за добро. Първите български литературни изследователи не успяха да извършат синтез върху по-широк терен, да се обвържат с класификационните категории, характерни за европейския литературен процес. Те не пожелаха (и за това, както ще видим, имаха достатъчно основание) да подведат нашето литературно развитие до европейския терминологичен етикет. У тях няма да намерим литературната ни история, разделена на лъжекласицизъм, класицизъм, романтизъм, сантиментализъм, реализъм. И Ив. Д. Шишманов, и Боян Пенев, до известна степен и Арнаудов останаха чужди на склонността, характерна за съвременното литературознание, да се пренасят върху литературното развитие понятия, взети от развоя на други литератури или от историята на изкуството — като барок, маниеризъм, готика и т. н. Дали затова, че не бързаха с големи синтези, преди да е извършена предварителна

подготвителна работа и събиране на материала, или защото докосвах с верен усет на първоизследователи, на онези, при които непосредственият литературен живот не бе се превърнал още в литературна доктрина и схема — те проявиха поразителна толерантност към самобитността на българския литературен процес и не склониха да подведат нашата литература към чужди литературни образци.

Ето че постепенно ходът на мисли ни доведе до един от съществените аспекти на проблема — въпроса за приложимостта или неприложимостта на европейската естетическа конвенция към нашето развитие. Този въпрос е поставян, макар и косвено, по различни конкретни поводи. С него се сблъскахме преди петнадесет години, когато трябваше да определим своеобразието на нашия реализъм и да решим въпроса, има ли в нашата литература романтизъм и сентиментализъм и ако ги има, какъв характер имат те. По тоя повод бяха казани много и различни мнения и излишно е да ги повтарям тук. Заедно с това обаче не мога да не изтъкна убеждението си, че основната литературоведческа типология, представена ни от опита на западноевропейския литературен развой и създадена от западноевропейското литературознание, все по-често и по-често се сблъсква със сложността и своеобразието на нашите литературни явления.

Във връзка с това мисля, че много интересни наблюдения и истини за своеобразието на нашия литературен процес би ни дал опитът да бъде обобщен и осмислен той и в стадиални категории. Стадиалността не е ново понятие в литературната наука. Спонтанно и частично то е използвано многократно. Но по-широко бе експериментирано приложението му в литературната наука по времето на маризма и компрометирано от маристите при приложението му в езикознанието, за да бъде занемарено и окончателно забравено и от литературознанието. Може да намерим опити за приложението му или идеята за него у такива съветски литературоведи като Г. А. Гуковски и О. Фрейденберг, в последно време — в творчеството на познатия съветски литературовед Кожин. Стадиалният принцип намери обаче най-широко и гъвкаво приложение в делото на Бахтин. Творчеството и на Достоевски, и на Рабле при него се разглеждат като възел, в който се преплитат, срещат и кръстосват крупни творческо-изобразителни принципи, свързани с цели стадии от развитието на изкуството на словото. Нещо повече, Бахтин очевидно предпоставя и избира такива автори, подавайки се на вродената си склонност да търси и следва голямата драма, конфликта, и колизията на литературни форми и идеите върху сцената на крупни периоди и в света на големи творчески личности.

Работата е обаче в това, че стадиалността като гледна точка на една литературно-историческа перспектива може да бъде твърде функционална и в литератури като нашата и особено плодотворна за техния литературно-исторически синтез. Защото е освободена от литературоведческа нормативност. Тя изследва формите на художественото развитие и движение, съобразявайки се с по-съществени естетически явления като преломите в естетическото съзнание, промените, които настъпват в динамиката на литературния процес. Литературоведските изследвания, свързани с нея днес, са не само и просто една тематична линия или дори една специална методика на изследване, а цяла една насока на съвременното литературознание, даваща ни по-цялостна линия на литературния развой на един народ или група народи. В литератури като южнославянските например, в които европейската и евроцентричната естетическа конвенция не винаги е приложима, често пъти по-целесъобразно е използването и на стадиален принцип. Във всеки случай някои стадиални преломи са твърде реални и важни и литера-

турната ни история и литературната ни периодизация не могат да не се съобразят с това. Въпросът е, как да ги съчетаят с други класификационни принципи, доколкото ги има, и върху кои основни принципи да се изгради периодизацията на нашата литература. Най-малкото и най-общото, с което стадиално-типологическият принцип може да подпомогне съвременната литературно-историческа наука при обобщаване на литературния процес, е да й осигурява една масивна естетико-историческа основа, върху чийто релеф да бъде нанесен по-конкретният литературно-исторически профил на този процес. Заедно с това той я освобождава от неудобствата на класическото литературознание да търси с доведена до педантична крайност пунктуалност литературните граници и ѝ дава представата за тях и като за един процес, свързан с определен преход.

Една подобна стадиална граница от рода на тия, за които говорим, е например преходът от фолклорно към литературно-естетическо съзнание, който се извършва у нас през XVII и XVIII в. Това е твърде сложен процес, развиващ се върху широк терен (обхваща и литературата, и фолклора, засяга народопсихология, национално съзнание и т. н.). Занимавал съм се с него обстойно другаде, за да си позволя тук да го засегна само между другото.¹ Това е в същност промяна, свързана с промяната на естетическото поданство на нашия народ. Промяна, при която става изменение първо на ролята и мястото на изкуството на словото в живота на народа, изменят се динамиката на художествения процес, онтологическият статут на художествената творба, начините на съществуване на самото произведение, начините му на контакт с неговия консуматор и т. н., и т. н. Съвсем различни форми на социално битие и естетическа „консумация“ има например художествената творба преди и след този процес. И средновековната литературна творба, и старобългарската, и среднобългарската книга например съществуват чрез вариантите си. За да съществуват те, трябва да се повтарят (книгата да се преписва, а песента — да се пее), а повтаряйки се, те се изменят. Върху съвсем друг принцип е изградено съществуването, консумирането на литературната творба. И нейното възникване е важен прелом, който се извършва през този период, включвайки и синтезирайки различни процеси.

Това са все промени реални и съществени, различия сериозни и дълбоки и те трябва да привличат вниманието на литературната история. Тяхното изследване по мое убеждение разкрива дълбоки възможности за открояване своеобразието на нашия литературен процес, а следователно предлага и ред целесъобразни принципи за построяване на една национална литературна история. При изследването именно на тези проблеми и на тъкмо тази стадиална граница се очертава и една твърде съществена особеност на нашия литературен развой, имаща пряко отношение към въпроса за периодизацията на литературата например — оказва се, че във фолклора по това време започват редица литературни процеси, а други по-съществени фолклорни процеси биват онаследени от нововъзникналата литература и завършени в нея по-късно. В недрата на фолклора от това време нашият естетически развой изживя етапи и явления, които други народи с по-друг развой са изживели в литературата. Така във фолклора ни можем да намерим процеси и явления, чието място според европейския норматив е в литературата и които обективно в нашата литература липсват. Оказва се обаче, че в естетическия ни развой съществуват. Без отчитането на това нашият литературен развой изглежда „редуциран“, „съкратен“, „сгъстен“, „закъсняло-ускорен“ и т. н. А обек-

¹ Вж. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 15, 41, 134—165, 178—208.

тивно той е ошетен, защото се разглежда не според своите закони и закономерности, а от една друга, привнесена отвън гледна точка. В това е например основният недостатък на много интересната концепция на Гачев за закъснналото ускорено развитие. Тя в същност приписва на нашата литература привнесена отвън развойна логика. Защото ако нейното развитие е закъсннало и ускорено, то може да бъде такова само спрямо някой друг развоен модел, намиращ се извън нея като цел, която тя трябва да достигне — в случая европейския, който се взема за еталон на развитие. Това е една концепция, която иска да ни обясни реални отличителности на нашия литературен развой, взимайки за негова цел и еталон друг литературен развой.

В доказателство на горния ред от мисли ще приведа една твърде важна отличителност на нашия и не само нашия, а изобщо на южнославянския литературен развой. Става дума за един обективен факт, който, струва ми се, си остава и до ден днешен недооценен и неосмислен в южнославянското литературознание. Той се състои в това, че ако разгледаме възникването на нашата литература, както и на съседните ни литератури като поява на едно ново изкуство на словото, ще се окаже, че те в същност започват с върхове. Това значи, че те нямат, така да се каже, свои естетически предплатини, „преходни била“ и „седловини“ в литературния развой. Те започват със стръмни върхове, които като че ли изникват от нищо.

Какви са литературно-историческите факти по тоя въпрос?

Тук се налага да видим фактите от нашата литературна история в сравнителен план, съпоставени с твърде богатия в това отношение южнославянски материал, за да се открият закономерностите по-очевидно. А ето какви са те. Винаги ми е правило впечатление, че в продължение на по-малко от петдесет години — от началото на века, от 1800-ата година, когато в словенското с. Върба се ражда Прешерн, до 1848 г., когато в Калофер се появява на бял свят първородният син на местния даскал Ботьо и първенецът на българската поезия Христо Ботев — на славянския Юг се раждат и работят четирима гениални поети. Това са словенецът Франце Прешерн — гениален поет-романтик, наричан южнославянски Пушкин; това е черногорецът Петър Петрович Негош, хърватинът Иван Мажуранич и българинът Христо Ботев. Преди Прешерн в словенската литература има само един по-значителен поет — Валентин Водник. Но гениалният автор на „Сонетен венец“ и „Кръщение при Савица“ трудно може да бъде изведен от своя предшественик. Пред Негош в родната му поезия стоят само двама стихотворци: славяносербският поет Лукиан Мушички и необузданият предромантик Сима Милоотинович Сарайлия. Какво имаше преди Ботев в нашата поезия, е добре известно. По-иначе стоят нещата може би само при Иван Мажуранич. Той синтезира в поезията си нещо от опита на дубровнишко-далматинската поезия, явяваща се за него и съвременниците му един класически хинтерланд. Но тя е отдалечена от тях с един период от повече от 200 години. Иначе преди Мажуранич и неговите съвременници Петър Прерадович и Станко Враз също стои една малка естетическа пустиня.

Това, разбира се, не значи и не може да значи, че тези поети не са свързани с авторите и явленията преди тях: че Прешерн не е задължен на Водник, че Негош не се е влияел от своя учител Сарайлия, или че за Ботев са без значение поетичните опити преди него или по негово време на Раковски, Найдено Геров и Петко Славейков. Разбира се, че не! Тук става дума за нещо по-друго — за това, че тези четирима големи поети естетически са неимоверно далеч от своите непосредствени предшественици, до които са така близко иначе исторически, по време; че от тази гледна точка, по законите на тази литера-

турно-историческа оптика те не са дошли в резултат на плавен и последователен развой.

Вече в средата на миналия век Сент Бъов се оплакваше, или ако искате, разсъждаваше не без известна носталгична нотка в познатата му статия „Що е това класикът?“ върху обстоятелството, че до XVIII в. във френската литература няма големи творци. „У нас, във Франция — пишеше той, — нямаме велик класик до времето на Людовиг XIV, на нас са ни липсвали дантевци и шекспировци, тези изконни авторитети, към които рано или късно се връщат в години на духовно разкрепостяване. У нас е имало само намеци за велики поети. Такъв е един Матюрен Рене, такъв е и Рабле. На тях не им достига идеал, страстност и сериозност, а без това няма велики писатели.“¹ И така един литературно-исторически релеф, който познава своите предплатини, възвишения, които подготвят големите върхове, водят към тях — това е френската литература. И друг път на литературно развитие, който започва направо с върхове. На френската литература е трябвало три века от началото ѝ като изкуство на словото, за да достигне, мерено с нейните собствени мащаби, до свои върхове. По този път тя има и своя Рабле, и своя Рене. На българската литература за това са били достатъчно само няколко десетилетия. Но очевидно е, че тук може да става дума само за два различни модела на развитие и тази разлика ние обясняваме и обикновено затваряме в познатата формула „закъсняло ускорено развитие“. В тази формула ние, както казах, взимаме един модел — евроцентричния, за еталон, а другия — нашия — за негов редуциран вариант. Но няма ли тук една измама на литературно-историческото зрение? Не се ли заблуждаваме, отказвайки се да търсим другаде обяснение за този парадокс, посягайки услужливо към формулата на Гачев? Нас като че ли не ни идва на ум, че това, за което говорим, е само част от пътя — последната му част, началото и средата на който път са невидими от зрителния ъгъл, от който ги гледаме, с традиционната литературно-историческа оптика, на която сме привикнали. Тук в същност имаме литературно развитие от айсбергов тип, ако ми бъде позволена една метафора, защото в случая на повърхността се подават само върховете, а техният масив е дълбоко под безкрайните води на народното изкуство на словото. Той се корени върху онези процеси, за които вече стана дума.

В същност някои прояви на тази особеност са правили впечатление и на други автори в литературоведската ни книжнина. Изправен пред пресния гроб на народния поет, Иван Д. Шишманов се питаше многозначително на първата годишнина от смъртта на Вазов в известната си статия „Българският поет laureatus Иван Вазов (1850—1921)“: „Как е възможен изобщо феноменът Вазов? Защото на пръв поглед се касае почти за едно чудо. Как се обяснява наистина, че само четиридесет (по-точно четиридесет и четири) години след появата на първата българска печатна книга (1806) малкият народ можа да роди един поет, способен да извика с големия си роман „Под игото“, преведен след 1890 г. на почти всички културни езици, високата оценка на такъв един критик, какъвто бе англичанинът Едмунд Грос. Нашето удовлетворение обаче — продължава Шишманов — се покачва, когато помислим, че първият книжовен паметник, с който изобщо се начева българското духовно възраждане, наивната и безкритична история на атонския монах Паисий, пропита с горещ патриотизъм и разпространявана десетилетия между народа като ръкопис — се появява едва към края на XVIII в. (1762), само

¹ Ш. Сент Бъов. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970, с. 519—520.

осемдесет и осем години преди раждането на Вазов.¹ Както личи, феноменът не е новооткрит, наша е само методиката за неговото ясно открояване и за неговото обяснение. Защото неговото „улавяне“ в един литературно-изследователски обектив е възможно при по-друга литературно-историческа оптика и преди всичко при една сравнителна перспектива и дълбочина на литературно-историческия поглед: но преди всичко и при определена селективност на тоя поглед, т. е. при задължително разграничаване литературния от естетическия развой, книжнината от художественото явление, изкуството на словото от културно-историческия феномен.

Тук възниква един резонен апостроф: та нима всички големи творци винаги и навсякъде не са били една фрапираща неочакваност, една ослепителна изненада, един скок от нищото? Геният, това чудо в сферата на човешкия дух, нали всякога е било явление непредвидено, предизвикателно, провакативно. Нима не са една такава неочакваност и Данте и Гьоте, и Пушкин и Шекспир! Разбира се, че е така, но очевидно е, струва ми се, за да не се нуждае от допълнителни обяснения, че тук става дума за различен вид скокове и придвижване на естетическото развитие, за явления от различен порядък. Да вземем например Шекспир. Може да се каже, както и неведнъж е казвано, че и Шекспир изглежда изолиран и уникален в сравнение със своето обкръжение, с предшествениците си. Уникален, разбира се, но не и изолиран. Това знаеха още най-добрите между позитивистите, когато формулираха и отстояваха принципа за приемствеността в литературата. Още в началото на своята философия на изкуството Иполит Тен писа: „... Около Шекспир, който на пръв поглед изглежда като чудо, капнало от небето, като астролид, паднал от границите на друг свят, ние намираме десетина отлични драматургически писатели: Уебстър, Форд, Месинджър, Марлоу, Бен Джонсън, Флетчър и Бомонт, които са писали със същия стил и със същия дух като него. Техните драматични произведения носят върху си същите характеристики черти; там ще намерите същите диви и ужасни лица, същите кървави и неочаквани развръзки, същите бързи и необуздани страсти, същия безреден, странен, рязък и заедно с това разпокъсан стил, същия отличен поетичен усет към селската природа и пейзажа.“²

И така, оказва се, че самата категория приемственост — една толкова важна за литературната история категория — при нашите условия изисква по-друга апаратура на изследване в сравнение с „класическите“, защото се проявява по по-друг начин, разкрива се на различни равнища, прекосява и преодолява често твърде различен род естетически и културно-исторически граници. За да открием основите на Шекспировото дело, достатъчно е да останем предимно в рамките на неговата собствена литературна традиция. За да сторим това за ред наши творби, трябва да прекрачим една граница, която е прието да се смята качествена: границата между писано и неписано изкуство на словото. Това важи например не само за Ботев, който очевидно излезе от фолклора, за да се надмogne над него и да го преодолее. Това важи и за редица негови по-малозначителни съвременници. Васил Друмев и Илия Рашков Блъсков например съвсем не са творци от Шекспиров формат. И не за това може да става дума тук. Въпросът е в това, че за да обясним Шекспир с цялата суровост на сюжетите му, с кръвожадността на отношенията между героите и с дълбочината на

¹ И в. Шишманов. Избрани съчинения. Т. II. С., 1966, с. 320.

² Иполит Тен. Философия на изкуството. С., с. 4 и 5.

страстите, трябва да прибегнем до неговите съвременници и предшественици. За да обясним целия сюжетно-тематичен реквизит и на Блъсков, и на беле-триста Друмев — т. е. всички добре познати ни ужаси, кръвопролития, грабежи на живи хора, кражба на деца и на девойки, жестокостта на кръвния данък и т. н., — трябва да прекрачим границата между литературата и фолклора и да стигнем до фолклорната балада, в която целият тоя исторически материал е получил преди това своята художествена обработка, превърнат в сюжет, тематика и образност, свързан е с определен стилистично-повествователен реквизит. Без тая връзка на Друмевата и Блъсковата белетристика ние не бихме могли да разберем защо техни повести са начало на оригиналната българска белетристика, както ги нарече Боян Пенев. Без едно подобно обяснение те наистина си биха останали само един етап, последен етап от процеса на литературното побългаряване, при който се побългаряват не само имена, факти или отделни сюжетни елементи, а цели жанрови структури. Само преминаването от другата страна на демаркационната граница „литература — фолклор“ през XVII и XVIII в. (които в същност са само две форми на едно и също изкуство на словото) може да ни обясни съдържанието и националното значение на тия повести, мястото им в нашето естетическо развитие.

Така че, както виждаме, липсата на необходимата литературно-историческа оптика ни изправя пред ред обикновено подминавани явления, които се превръщат в абсурди на нашата литературна история, пред парадокси, които няма как да обясним, а които не може да се правим вече, че не забелязваме. И отношението между фолклор и литература, за което говорим, не е обикновено отношение, от рода на тези, които съществуват между тях в продължение на цялото развитие на тези две форми на изкуството на словото. Това е съвсем конкретен и определен исторически и типологически момент, който трябва и конкретно да бъде изследван. Той съществува и при други литератури, но очевидно у тях няма същото значение. Така например едва ли би могъл преходът, за който говорим, да бъде сравнен с прехода от фолклор към литература във френската литература, който се извършва в т. нар. „шансон де жест“ — дори макар само поради това (разбира се, не само поради това), че шансон де жест е куртуазен епос, а баладното течение в българския и южнославянския фолклор носи съвсем определено деепизиращо и дегерои-зиращо начало. Разбира се, тоя преход явно съществува и при други литератури със същата функция, която има и при нас, и това са преди всичко някои южнославянски и балкански, а оказва се съвсем неочаквано и някои скандинавски литератури.

Що се отнася до скандинавските литератури, заслужава внимание фактът, че в две свои статии, публикувани преди по-малко от една година, известният шведски скандинавист М. И. Стеблин-Каменски обърна внимание на особеното място на баладата в скандинавския художествен развой — поразително сходно с това на баладното течение у нас. „По този начин — пише той в статията си „Баладата в Скандинавия и произходът на баладата“ в сборника „Philologica“, посветен на паметта на акад. Жирмунски — това е цяла огромна епоха в историята на скандинавските литератури и макар че баладата е устна поезия, тя е в същност най-важното в миналото на тези литератури дотолкова, доколкото писмената литература е била чак до ново време твърде бедна във всички скандинавски литератури. . .“ Както личи, макар цитираният автор да си пробива път сред някои противоречия, очевидно е, че фактите го водят към един развоен модел, близък до нашия.¹ По-нататък

¹ Вж. Б о я н Н и ч е в. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 134—165.

той ще нюансира мисълта: „Очевидно именно поради това, че баладата е имала такова широко разпространение, литературното развитие през Средновековието е било най-съществено тъкмо в баладата. Баладата е била, така да се каже, генерална линия на литературното развитие. . . В баладата се преодолява синкретичната правда и се развива художествената правда, осъзнато образно обобщение на фактите от действителността. Следователно баладата — това е начален етап от развитието на реалистичната литература на новото време.“¹

Струва ми се, че едно по-подробно и по-обстойно сравнение на балканския със скандинавския естетически развой в по-ново време ще ни съблска с редица показателни аналогии и развойни прилики, за да ни доведе до извода, че в Европа съществува тип на художествено развитие, различен от евроцентричния, че „евроцентризмът“ е характерен само за някои народи на Западна Европа, докато другият е присъщ тъкмо на народи, намиращи се на географската периферия на континента и необременени от евроцентричната естетическа конвенция. Докато някои европейски народи минават към ново изкуство, търсейки образци, опора и импулс за развитие в античността, то други народи и литературни региони, необременени и неподкрепени от един подобен културен контакт (както е например при скандинавските литератури) или познаващи тоя контакт само косвено — чрез късния й, византийски вариант (както е при нас), са потърсили и намерили адекватни форми и образци за опора и импулс в собственото си естетическо развитие на късния си фолклор и в него и чрез него са изживели процеси, характерни за литературния развой при други народи.

Новата българска литература обаче — и бих желал това тук особено да подчертая — възниква в резултат на не една единствена развойна линия. Художественото развитие, довело ни до значителните явления в нашето изкуство на словото през XIX и XX в., има полигенетичен характер. То върви по няколко насоки и резултатите му са синтез от развитието на няколко линии. С вниманието, което си позволих да отделя тук на прехода от фолклор към литература, искам само да подчертая една от тези линии — според мен най-самобитната. Това обаче съвсем не може да елиминира другите пътища и насоки на развитие, по които нашият естетически развой достига до новата ни литература. Тук трябва подробно и скрупулозно да се изследва ролята на старата българска литература, на византийската литературна традиция и т. н. Тези въпроси, разбира се, стоят настрана от нашето внимание в случая.

Затова тук ще се спра на един друг проблем: за отношението между литературен процес и литературен живот в нашето художествено развитие. Носи ли това отношение при нашите условия известно своеобразие и може ли неговото изследване да ни каже нещо за спецификата на нашата литература? И тук проучването и теоретико-историческият анализ на фактите трябва да върви преди предварителните предубедени решения. Групировките, които срещаме в литературния живот у нас, често не съвпадат с формациите на литературния процес, с неговите тенденции. Естествено това отношение никъде не е идеално. Но при нас в някои случаи то може да подведе литературния изследовател да вземе видимостта за същност на явлениято. Известно е, че въпросът за видимостта и за същността на литературните явления е твърде сложен проблем. Всяка национална литература има своя феноменологична отличителност, своя ф е н о

¹ М. И. Стеблин-Каменский. Балада в Скандинавии и происхождение баллады (Заметки в полях). — *Philologica*, Л., 1973, с. 367.

менология на литературния процес. У нас често и по своеобразен начин под един и същи литературен етикет се проявяват противоречиви литературни тенденции и творчески стойности. И, обратно, носители на едни и същи или сродни литературни тенденции се осъзнават като врагове и се оказват в различни литературни „групи“. Да вземем например Вазов и Захари Стоянов. Това са двама житейски и политически, а това значи при нашите условия и литературни врагове. Спорили са помежду си политически, но са си отправяли и люти литературни обвинения. Това пречи като че ли на литературния историк да ги види и постави в една и съща формация на литературния процес. Обикновено за нас те си остават само най-големите ни писатели от 80-те години на миналия век, които съществуват успоредно във времето, а не във функционална зависимост. Но по тоя начин и самото това понятие „80-те години на миналия век“ си остава само едно хронологическо обозначение, а не жив, изпълнен с движения, динамика и противоречия литературно-исторически период. А от мъртво хронологично време в динамично литературно-историческа категория това десетилетие би могло да се превърне, ако се види и покаже как тези двама писатели изпълняват — при всичките си лични вражди и крамоли — едни и същи или сродни задачи на националния художествен развой, удовлетворяват близки потребности на литературния процес. Първа М. Цанева по-определено обърна внимание върху литературно-историческата връзка помежду им.¹ В същност те и двамата извършват огромна художествена работа по подготовката на българската проза за овладяване на художествения тип и характер като път към овладяване на човешкия образ в неговото конкретно историческо многообразие. Те са в същност онези, които разчитат и овладяват за българската белетристика този необходим предварителен терен — типажно характерологичното изграждане на човешкия образ. Преди да бъде и за да бъде индивидуална съдба и социално битие, художественият образ трябва да бъде тип и характер. Всяка национална литература, нещо повече, всяко изкуство постига това по своему и за себе си. Да си спомним ролята на типажа например във филмите на Айзенщайн (в „Броненосецът „Потьомкин“) или в ранните неми филми на Чаплин, своеобразната му функция, върху която се крепи много от цялото на кинокартината, и ще видим как младото изкуство на филма овладява тогава типажно характерологичния подстъп към сложността на човешкия образ. Същото постига за себе си и нашата проза във Вазовите „Чичовци“ например и в „Записките“ на Захари Стоянов, които тъкмо за това са значителни творби в нашето художествено развитие, защото самостоятелно решават споменатите важни проблеми от поетиката на българската художествена проза.

Тоя пример засяга историческата поетика на литературата ни. Но той може да бъде разпространен и в друга насока. Тъкмо „Под игото“ на Вазов и „Записките“ на Захари Стоянов наред с това отговарят на съществени потребности, свързани и с утвърждаване на нашето национално съзнание и самосъзнание. Те решават въпроси не само на националната поетика, но и на националната философия и самосъзнание, на народопсихологията ни. В тоя смисъл в историята на нацията и на националния ни живот и двете книги играят една неповторима роля, в която се взаимодопълват и взаимоподкрепят и в която са незаменими от нищо. Тая роля може да бъде сравнена — за да бъде оценена по-точно — с ролята и мястото на големите национални епопеи на Алоис Ирасек и Хенрих Сенкевич в чешката и полската литература през втората половина на миналия век, когато техните народи изживяват етап на

¹ Вж. М. Цанева. По страниците на „Под игото“. С., 1976, с. 34—35.

развитие, сходен с нашия. И едно от своеобразията на нашия литературен живот, струва ми се, е, че тия важни естетически и народопсихологически задачи нашата литература решава като че ли независимо от литературните групировки и участието на отделните автори в тях, покрай тях и извън тях, което само по себе си говори вече за една друга структура и организация на литературния живот и на художествения процес. Разбира се, случаи на подобно несъвпадение могат да бъдат открити и в други литератури. Но въпросът е, доколко при литература като нашата те се превръщат в нейна характерна отличителност, в част от нейната съдба.

Този така бегло засегнат въпрос е твърде важен, защото той ни отвежда в предверията на големия проблем за литературните течения, направления и групировки — въпрос основен във всяка национална литературна история. Него, разбира се, аз тук не бих могъл дори да засегна, но не мога да не обърна внимание върху необходимостта да се върнем отново към решението на такива въпроси като например, какво съдържание влагаме днес ние в понятието български символизъм; или какво е основанието ни да говорим за литературен индивидуализъм в нашата литература и т. н., и т. н.

Към проблемите на литературния живот и неговите превращения спада и друг един неразработен въпрос: за писателския тип през дадена литературна епоха и за смяната на този тип в една национална литература. Категорията „писателски тип“ е твърде важна (но за съжаление занемарена от изследователи и теоретици) като възел, в който се преплитат проблемите на литературното съзнание и самосъзнание, открояват се съотношенията между индивидуално и типологично, между вариантно и инвариантно в литературния процес, между исторически и литературен процес и т. н. Тя има пряко отношение към такива важни проблеми като своеобразието на художествената фикция, на поетичната условност в дадена национална литература, като проблема за формите и степените на писателската „заангажираност“, за дистанцията на писателя от материала му или за потопяването му в този материал и т. н., и т. н. Това са важни въпроси на един литературен развой, които се нуждаят от синтез във всяка национална литературна история, и проблемът за типа на писателя е един от тези, който предлага най-много възможности за тяхната типологизация и обобщаване. Съвкупността от тези въпроси в същност синтезира образа на писателя на една епоха, на един или друг период. У нас те не са разработвани основно, въпреки че се споменават у някои наши автори. По-определено напоследък ги постави върху руски материал от епохата на Петър I съветският литературовед А. Панченко.¹

Ако отнесем тези проблеми към различни периоди от нашата литература, натъкваме се на факти, даващи възможност за интересни обобщения. Любопитно е например, че в средновековна България в периода на най-голям литературен разцвет в старата литература се формира тип на писател, който е в една или друга степен и държавен деец. В този характерен за старобългарската литература период писателят по принцип е свързан с държавата, с нейните потребности. Неговата дейност е част от нейната. Примерите мисля, че са излишни. Това, разбира се, говори не само за писателския тип на онова време, но и за средновековната българска държава от този период като организатор на литературен живот и културно строителство. Може би тъкмо затова пък по-късно, когато връзката между държавата и литературния живот бива разкъсана, с такава сила на отрицанието идва бунтът на всички

¹ А. М. Панченко. О смене писательского типа в Петровскую эпоху. — В: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974, с. 112—128.

отклонения от верската и литературна ортодоксия. Може би тъкмо това историческо своеобразие от първите стъпки на българската литература през IX, X и XI в. ще ни обясни и някои крайности на отрицанието и дуализма на богомилството, дошло като реакция.

Тези и подобни особености определят ролята и мястото на писателя в историческия процес, отношението между писателско дело и лично човешко битие, отношението между лична съдба и творческа участ, някои особености от биографията на писателя и т. н.

Своеобразно място определи на писателя художественото и историческото развитие на нашата литература и в по-ново време. Това сливане на твореца със съдбите и борбите на народа, за което нееднократно сме говорили, е естетическо явление, което трябва специално и многократно да бъде изследвано. То е особеност на нашия развой. В тази особеност се крият и силните, и слабите страни на тоя развой. Почти всички по-значителни български писатели са преки участници в обществения живот на своя народ, борци за неговото непосредно изменение. На изкуството си те гледат като на част от тая дейност. Уреждането на народната съдба, оправянето и реденето на народните работи е една от първите задачи и признания и заедно с това — най-сигурната квалификация не само на нашия, но и на балканския интелегент. Тук примерите също са толкова изобилни и характерни, че са излишни. А изключенията идват само за да подчертаят основния принцип. Няма да говоря нито за Раковски, нито за Ботев, Каравелов или Петко Славейков. Няма да споменавам съдбата на Вапцаров или Гео Милев от по-ново време. Ако разгърнем това наблюдение в по-широк южнославянски план, ще констатираме, че двама от четиримата гениални южнославянски поети на миналия век, за които стана преди малко дума, са държавни глави на своите малки народи, а третият — Ботев, е негов политически и духовен вожд. Всичко това от обикновено общо място в нашите пренаситени с публичитичен патос литературоведчески съчинения трябва да се превърне в характерна особеност на нашия естетически развой, която да бъде обяснена и поставена в необходимия теоретичен план. Тогава ще стане ясно например, че нашият реализъм не познава дистанцията на твореца от изобразявания материал в този смисъл, в който го познава изкуството на реализма другаде. Един Балзак или един Флобер например (същият този Флобер, който мечтаеше да създаде произведение, което ще се крепи отвътре, от само себе си, без да има нужда от опорна точка отвън) живееше в действителност, твърде сложна и динамична, диференцирана до такава степен, че от своята писмена маса те имаха чувството, че животът се движи около тях без тях по своите закони, че други го редят, а те само го съзерцават и отразяват. И чрез словото го овладяват и преодоляват. Техните български съвременници или помлади колеги пък имаха гордото и понякога наивно съзнание, че те редят и преобразуват света, че те определят хода на живота и историята. Тяхната победа или тяхното поражение можеше да бъдат само исторически. Победата на първите в тяхното надмогване над живота чрез словото можеше да бъде само от артистичен порядък: те не апелираха към никого, не се стремяха да уредят непосредно каквото и да е било; те бяха отново като средновековните артисти пришълци на голямата трапеца на живота, негови странични наблюдатели. Най-голямата им радост в тоя живот, най-голямото участие в него и единствената им победа бе да го овладеят чрез словото. И толкоз. Ако надигнеха понякога глас с надежда за нещо конкретно, което може да се оправи в живота, то бе само в отделни случаи на фрапираща несправедливост, като например Зола при делото срещу Драйфус. Големите въпроси на народната съдба и на народния живот бяха извън обсега на тяхната практическа дей-

ност, на непосредните им практически усилия и интереси. Известният английски критик Хаскет Пирсън писа в познатата му книга за Дикенс, тълкувайки отношението на Карлейл, на добрия, безпогрешен стар ценител на прекрасното Карлейл към художниците от неговото собствено време: „... Карлейл с раздразнение нарича художниците от рода на Дикенс и Текерей въжеиграчи, а не жреци. А тъй като пророка в Англия винаги вземат сериозно, то към художника съответно се отнасят с недоверие. — Ако пророкът стои на единия полюс, то художникът се намира на противоположния.“¹ Без да е романтик, на майстора на словото, на художника у нас винаги или поне много често се е налагало да бъде и жрец (Раковски), и пророк, и народен водач (Ботев, Каравелов), и народен учител (Петко Славейков). Художници на словото, те са били и труженици, и мъченици, и ентузиастични — и във всички случаи задължително и хора на делото. Всичко това внася своеобразно отношение и дава своеобразна пропорция на съотношенията между естетично и извънестетично, между интензивността на художествената фикция и вярата в митологическата сила на художественото слово извън литературата, определя своеобразен социален статут на самата литература в историческия живот на нацията, статут, който засяга вече самата естетическа същност на тази литература, историческата ѝ съдба като естетическо явление.

И може би тъкмо тук му е мястото да поставя въпроса, с който може би трябваше да започна: каква трябва да бъде бъдещата история на българската литература, оная история, която още не сме написали и от която се нуждаем като от насъщния. Въпрос колкото теоретико-методологичен, толкова и практически. Защото работата не е само в това, каква трябва да бъде тази история, но и каква може да бъде.

Сред безкрайното многообразие на литературно-исторически построения и опити има, погледнато в идеален вид, два типа литературно-исторически обобщения. Или, по-просто казано, досегашната практика ни предоставя опита на два вида литературно-исторически синтез. Едната е история на литературния живот. Това е онай тип литературно-историческо изследване, което опитът на европейския позитивизъм утвърди през XIX в., а френската литературна практика разви и наложи в цяло течение, запазвайки обаче в себе си и за себе си и една резерва за всичко онова, което при този тип литературни синтези остава извън вниманието ни. Тази резерва се съдържа в самото обозначение на този тип литературни истории — *histoire de la vie littéraire*. Те бяха наречени така със съзнание, че извън „литературния живот“ съществуват още и други литературни феномени, оставащи необхванати и неуловими при този род синтези.

Историята на литературния живот изследва литературата като особена система на обществени прояви, неразделно свързана с появата, рецепцията,² обществения успех или неуспех на основните литературни феномени — творбата и твореца. Тя се интересува от всички огнища и средища на литературния живот през дадена епоха — списания, вестници, литературни групи, школи — и от тяхната дейност, изразена в литературни спорове, манифести, дискусии, литературни конфронтации, вражди и приятелства, отблъсквания и привличания, скандали и крамоли. И естествено — от литературните резултати на тази дейност. В зависимост от личния си вкус, школовка и идейни

¹ Х. Пирсън. Дикенс. М., 1973, с. 277.

² Напоследък особено се засили тенденцията историята на литературата да бъде изследвана като история на рецепцията на литературния феномен. Характерна в това отношение е книгата на Н. Р. Лаусс. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, 1970.

склонности авторите на този тип литературни истории свързват всички тези явления в различна степен със социалния, политическия и идейния живот на дадена епоха.

Този вид история е най-популярен и разпространен, защото носи в себе си един достъпен еkleктичен синтез на отделни моменти и страни от неизчерпаемия феномен литература с подчертано предпочитание към културно-историческия аспект. Тоя вид литературна история получи широко разпространение и даде своите блестящи образци в европейската литературна история в такива книги като известната „История на френската литература“ на Лансон и др. Най-добрите представители на тоя начин на литературно-исторически синтез, като например италианеца Франциско де Сантис или сърбина Йован Скерлич, се стремяха и успяха да видят идейните и класови противоречия на обществото, достигайки, от друга страна, в известни случаи и до съзнанието за литературния процес като явление, относително самостоятелно от обществения, от литературния живот и бит. В духа на най-добрите традиции на този начин на писане е замислена и осъществена в по-голямата си част и литературната история на Боян Пенев.

Друг е въпросът, защо нашата литературоведска практика от близо стогодишното съществуване на родната литературно-историческа наука не даде класически образци на литературни истории от този тип. (Известно е например, че това, което наричаме „История на българската литература“ от Боян Пенев, в същност е преди всичко издадени посмъртно негови университетски лекции, които ние третираме и използваме като литературна история по липсата на по-добри съчинения от този род.) Може би и причината или една от причините тук се крие в някакво своеобразие между отношението на това, което други наричат литературен живот, с литературния процес. Така или иначе тук не може да не отбележа, че каквито и да са причините на този факт, едно подобно обстоятелство затруднява задачата, пред която се намираме. Ние трябва да пристъпим към написването на една литературна история, която, ако искаме тя да бъде на равнището на съвременното литературознание, трябва да надхвърля рамките и възможностите на историята на литературния живот, без да имаме в литературния си опит образци от последната. Разбира се, тук съвременното ни марксистическо литературознание на първо място трябва да използва опита на редица наши литературни историци-марксисти, работещи в областта на литературната ни история, като Г. Бакалов, Т. Павлов, П. Зарев, Г. Цанев, П. Динеков, Ст. Каролев, П. Пондев и др. В тоя смисъл тепърва предстои да бъде оценен и използван опитът на П. Зарев и неговата „Панорама на българската литература“ и на Г. Цанев в „Страници от историята на българската литература“ като основа за един литературно-исторически синтез. „Български фолклор“ на Петър Динеков също съдържа редица принципи на постановки, които може и трябва да послужат като отправна точка за един подобен синтез.

Въпреки това при общото състояние на литературно-историческата ни наука явно е, че и тук трябва, така да се каже, в известна степен и в известен смисъл да прескачаме етапи на развитие. Или може би не бива или не можем да ги прескочим? Или може би бъдещата история на българската литература, която трябва и можем да напишем, може да бъде само история на литературния живот у нас? Това е въпрос, на който не бих могъл тук да отговоря, но той е и въпрос, който не бих могъл да отмина. В един подобен разговор той се изправя пред нас с цялата си сериозност. Въпросът е, какви са възможностите ни в другия тип литературно-исторически синтез. Този друг тип на литературно-историческо концептиране, или по-точно по-друг подход към литературно-историческия синтез, слага ударението преди всичко

върху самия литературен процес. Историите на литературния процес са рядко явление, но условията по тяхното създаване и успешните опити в съветското литературознание в последно време не могат да не ни поощрят и задължат да работим и постигнем своето според възможностите си в тази насока.

Така или иначе пътят към решаването на тия и подобни проблеми минава през конкретното изследване своеобразието на нашия литературен развой. Българската литературна история трябва да бъде намерена там, където е на своя собствен терен, и да бъде изследвана и като българска, и като литературна, и като история. Това значи, че тя не бива да бъде подменяна и измествана нито от гражданската, политическата или икономическата история на народа, нито от историята на културата, езика или друга някоя близка сфера на духовния му живот. А в тясна и определена връзка с всички тях да бъде разкрита в нейната специфика и своеобразие.

И това е една от първите крупни задачи, с която трябва да се започне и която трябва да реши написването на една разгърната национална литературна история.