

ТИПОВЕ ЛИРИЗАЦИЯ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ПРОЗА И ТЕНДЕНЦИЯТА НА СИНТЕТИЧНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ

Симеон Янев

Тенденциите в една национална литература са преди всичко в тяхната непрекъсната динамичност отношения на течащото, незавършено пово към определеното, традиционно старо. Борбата или просто релефната отлика на новото от традиционното е забележимото начало на тенденцията, но това съвсем не значи, че тя съществува в литературата едва от момента на изразения конфликт с наследеното. Латентният период на съществуването на една тенденция е обикновено естественият развой на господстващия литературен стил и свързания с него естетически критерий. Именно тук в позитивното, възходящо развитие на възшествуващата художествена тенденция и като момент от нейното развитие се явява зародишът на тенденцията-опозиция. Унаследявайки един комплекс от художествени похвати, този зародиш става забележимо не-свой в момента, когато опозиционно започне да проявява своята природа. Но зараждането на една тенденция не е никога резултат само на движението на литературния процес. Точно обратното — то, както и самият литературен процес, е дълбоко свързано с еволюцията на обществото, с еволюцията на неговите национални, социални и естетически критерии, най-сетне с посоките и същността на развитието на онези литератури, с които избраната най-непосредствено контактува. В сферата на активизираните междуетникови контакти на XX в. последното обстоятелство все повече засилва своята важност.

Съществуването, развитието и доминацията на определена тенденция в литературата е изключително сложен комплекс, който за съжаление не може в изучаването на историята на самата тенденция да остане само с констатираното си наличие. Историята на една жива, незавършена литературна тенденция е отговор преди всичко на въпросите „защо“ и „как“ и след това е фактологическо-исторично или друго обяснение.

Безспорен факт е за българските литературни историци и критици новият дух на българската литература след 1956 г. Още точната отграничителна датировка сочи огромната роля на социалните и политическите събития от тази година върху литературата. Но тази явна разлика, следствие на една дълбока промяна в обществения живот, не става, да повторим, по-обяснена след констатирането ѝ. Общественият климат е повод и източник на промяната — това е неоспоримата, исторически дадената, така да се каже, страна на тезата. Същността на самата промяна в литературно отношение — това е спецификата на самия литературен процес, изразена в нови стиллове, нови форми, предпочитането към нови жанрове, израза на нови отношения между героя, автора,

публиката и героя, автора и света. Догматичната проза на 50-те години бе напълно преодоляна през последните 20 години, но движението в тези години отгласна далеч авторите и от стила на епичната проза на тия години — доброто наследство, което критиката достойно оцени, стимулирайки същевременно авторите към подобен начин на писане. И досега у някои критици се чете носталгията по епичните платна на 50-те години. Нещо повече, тя е носталгия и на редица автори. Въпреки това българската проза не се сдоби с нови романи от рода на „Тютюн“ и „Обикновени хора“, „Железният светилник“ и „Иван Кондарев“. Вместо това се явиха и спечелиха своя аудитория новите и различни по дух книги на Емилиян Станев, на Павел Вежинов и Андрей Гуляшки, книгите на Камен Калчев, Богомил Райнов, Илия Волен, Веселин Андриев, Николай Хайтов, Йордан Радичков, Ивайло Петров, Генчо Стоев, Блага Димитрова, Антон Дончев, Иван Давидков, Драгомир Асенов и т. н. Тия книги ведно с творбите на Дико Фучеджиев и Георги Мишев, заедно с творбите на цяла редица още автори и с творбите на най-новата прозаическа генерация представляват днешният ден на българската белетристика. Обзели в себе си черти от прозата на 50-те години, тези творби, създадени доста често от автори, участници в прозата на предния период, са видимо различни, нека повторим, от епичния дух на литературата в онзи период. Те несъмнено представляват нова тенденция (или тенденции) в развитието на българската литература.

Кое определя тази тенденция? Кога практически е започнало и в каква посока тече нейното развитие? Какво е отношението на тази нова тенденция към „епохата на епичните романи“ или на епичната проза по-точно? Именно в това преплитане на „защо“ и „как“ е заложен отговорът на въпроси, които се отнасят непосредствено до характеристиката на съвременната българска проза и заедно с това обуславят тази характеристика с историческите корени и развитие на цялата национална литература.

Напълно изявена или едва загатната, литературната тенденция е част от историята на литературния развой и нейното изследване (дори нейното прогнозиране) се лишава от единствената си аргументация, ако се разглежда само като естетическа проява на момента. Следователно първото условие към характеристиката на една нова и незавършена тенденция е извличането ѝ от битността на традицията, от нейния дух, от нейния стил най-определено.

Българската белетристика от 50-те години изрази нова оркестрация на стиловете, в която в различни степени се внедряваше епичният дух в прозаичната творба. По по-различни, национално специфични и генеалогично други пътища епичното е доминиращ стил във времето непосредствено след Втората световна война и в най-пряко контактуващите с българската европейски литератури: съветската, югославската, литературите на социалистическите страни от Източна Европа. „В първите години след революциите в европейските социалистически страни — пише в уводната статия към сборника „Нови явления в литературите на европейските социалистически страни“¹ Дмитрий Марков — литературите отразиха общите настроения на всенародния подем, свързан с победата над фашизма, с придобиването на социална свобода. Навсякъде бяха създадени крупни художествени произведения, изобразили истинно и нагледно историческото минало, войната и героичната борба на народите против фашизма, а така също началото на дълбоките социалистически преустройства.“

И наред с „Обикновени хора“ на Караславов, романите за Македония на Талев и „Тютюн“ на Димитър Димов той изрежда имената на Ана Зегерс, Вили Бредел, Йежи Путрамент, Мария Пуйманова, Ян Отченашек, Вл. Ржезач,

¹ Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976.

Михайло Лалич и други автори с ярки техни произведения, влезли в класиката на съответните национални литератури. Отделните изследвания в рамките на различните национални литератури върху тия автори още по-определено в конкретността си сочат „един епически поглед върху света“, едно обемане на частните съдби от стихията на общото, от „логиката на историческото движение, която доминира в повествованието и в същност е основен момент в отношението герой — среда.

Подобни отношения изразява поетиката на българските романи от 50-те години: там всяка тенденция за центриране на авторското внимание върху индивидуалността и личния живот на героя се фокусира в края на краищата само през призмата на историческото движение. Дори в случаите, когато в самотността и частността си индивидуалният, дълбоко личният живот стане основен обект на авторската визия, историческото движение като гледна точка не само в последна сметка координира и обуславя личното битие, но то налага своя отпечатък и върху най-интимните сцени, в които „аз сред света“ най-естествено е подменено от „световите в мен“.

Това особено качество — да се центрира изображението в целостта си от историческото движение — е едно от най-ценните наследства на епопеята в романовото повествование. В епопеята то бе висш израз на оркестрация на стиловете — епичното единство на стила, — то най-категорично отбелязваше последователността на авторската позиция. Като разглежда в писма до Гьоте сцени от рода на завръщането на Одисей у дома му, семейния живот на Хектор и ред други епизоди, Шилер изненадан заключава, че в тия, най-общо казано, „забавящи“ общия повествователен поток моменти Омировата авторска позиция се съдържа, както и във всички останали, т. е. тя се съдържа в повествователния поток „във всяка точка на неговото движение“. Романът с епично звучене, както най-общо може да бъде наречен българският роман от 50-те години, е невъзможен без (макар по други пътища проведено) това неизменно развяряне на координатите на историческото движение като авторска позиция в индивидуалните мотиви, индивидуалните конфликти и в края на краищата в целостта на индивидуалното битие на героя.

В тази си определеност българският роман остава дълбоко синхронен, с една обща тенденция в литературите, с които най-непосредствено и активно контактува, но така също и с основния поток на европейската проза от онова време. Остава ли той синхронен и с новото движение на европейските социалистически (в същност и несоциалистическите) литератури? За да подготвим отговора на този въпрос, трябва да разгледаме характера и посоката на съвременните тенденции в българската проза, за да имаме след анализа тяхната определеност.

Първата уговорка, която несъмнено е нужно да се направи още в началото, е отсъствието на определеност, изведена до формула. Индивидуалните интерпретации, сложността на авторските стилове, националната специфичност на литературата, различната обвързаност и насоченост на отделните творци към литературните традиции в най-общ мащаб — всичко това само по себе си изключва аксиомната дефинираност на съвременните тенденции. При това, както вече се каза, в абсолютната си доминанта литературната тенденция е невъзможна; антиномността на изкуството е изразена главно в антиномност на тенденциите му; съществуването на едното по пътя на домогването му към всеобхватност и всезначност е признак за зараждането и съществуването на второто като опозиция на доминиращата и побеждаваща тенденция. Литературният процес, разглеждан в тенденции, антиномно съществуващи, е многостранен и многопластов и неговите страни и пластове са различно постижими според идейно-естетическата комплексност на критериите.

Идейно-естетическата комплексност на критериите е *второто* условие от по-общ разред, от което е изцяло зависим анализът на литературната тенденция. Съвременният свят е свят на борещи се идеологии и още оттук произтича идейното различие в изучаването и тълкуването на литературната тенденция. Дори нейната фактологическа определеност в най-широки рамки е винаги резултат на явен или скрит идеологически отбор. Следователно идейно-естетическата комплексност на критериите не е „външна“ точка в самото съществуване на тенденциите; напротив, дотолкова, доколкото изкуството (и в него литературата) е немислимо извън обществените си функции, идейно-естетическата комплексност на критериите е постоянен и непрекъснато вътрешен смисъл на тенденциите.

Обществената обусловеност на литературата, както и на цялото изкуство, прави непосредствено свързани нейните тенденции с най-широките и нови процеси в историята на обществата. Така например научно-техническата революция в нейната бързотечност и невъзвратимост най-пряко се отнася към такива общи характеристики на прозата като динамичност, многоаспектност, интерес към вътрешния живот на героите. Съвременен научно-техническата революция е изразена в едни литератури като верига от нови морално-нравствени конфликти, докато в други акцентът се измества върху съзидателните перспективи, които тя отваря пред човека, и във възможността му да преодолява морално-нравствените колизии. Доколкото вече уточнихме литературата на 50-те години като литература с епична доминанта — едно най-общо *родово определение на тенденциите*, тук ще трябва да го продължим естествено въпреки терминологичната неустановеност на родовия признак и въпреки (поради незавършеността на процеса) разносмисловостта на неговото тълкуване.

Антиномният родов признак на епичното е лиричността. „Анализирайки различните видове антиномни системи в историята на изкуството — пише съветската изследователка Комина в статията си¹ „За многообразието на художествените течения в съветската литература“, — учените посочват различни причини за контрастността в колективните явления на литературния процес, свързани с отразяващата насоченост на изкуството. Така към качествено то своеобразие на материалните и духовните процеси, към ориентацията за изобразяване преди всичко на историческото съзнание или на историческото действие изпъкват *епичността и лиричността* като тенденции родови, прозаизацията и поетизацията като тенденции естетично-стилови.“

Лиричността на литературата днес като тенденция, опозитивна на епичността, е актуален въпрос за редица изследователи в европейските и американските литератури. Този термин обаче съдържа редица неудобства, употребяван за прозата, основното от които е внушението за повишена емоционалност на творбата като израз само на нейната форма. По този път лиричността се свързва с формата, тя става основно притежание на формата и следователно се разглежда само като влияние на лиричното върху прозаичното, деформиращо го външно, отлагащо се като специфичен и характерен нюанс върху класическата му установеност, но не повече. Такова съдържание на термина в същност е крайно стеснено; то има в основата си разбирането за неподвижността на същностите на епичното и лиричното. Лиричното в прозата на този смисъл никога не може да бъде повече от нюанс или сбор от нюансни белези и оттук то не може да има родови функции.

В действителност стесненото разбиране за присъствието на лиричното в прозата отговаря на онова състояние на отношенията им, когато лиричното в

¹ Вж. Сборник в чест на Г. Н. Пospelов Литературные направления и стили. М., 1976.

прозата се изразява като чуждо, като допълващо. В този случай то може да бъде схващано като индивидуална отлика на твореца или, както ще видим, дори като същност на неговия творчески стил, но не и като обща тенденция в прозата на времето. Така е схващано например лиричното в ранната проза на Ангел Каралийчев у нас или в прозата на Константин Паустовски в руската литература. Така са тълкувани (като друг план на идеята) също лирическите отклонения на Любен Каравелов у нас и на Гогол в руската литература.

За да бъде схващано като тенденция в прозата, лиричното трябва да бъде не нюанс и не дори същност на индивидуалния стил на отделен творец, а *нова оркестрация на стиловете в прозаичната творба*, нови отношения между тях, в рамките на които се променя не само частично природата на прозаичното, но се изменя основно структурата на творбата. Сюжетът и композицията, времето и пространството в художественото цяло трябва да придобият нови определящи координати и в тях да бъдат нови отношенията между повествователя и героя, както и нова позицията към читателя. По такъв начин лиричното би се явило не само като формообразуващ и формоотличителен белег на прозаичната творба, а като израз на нейната диалектична природа.

С тия предварителни бележки нека пристъпим към реалността на диалектичната природа на поетическото и прозаическото, така както е обоснована още в естетиката на Хегел.¹

Като определя разликите между поетическо и прозаическо схващане, Хегел изтъква най-напред първоначалността на поезията спрямо прозата и нейната функция да „създава образи“ посредством език, различен от „обикновеното говорене“, език, в който „формирането на израза получава по-висока стойност, отколкото обикновеното изказване“. След това той определя два специфични белега на прозаическото съзнание, а именно:

Първо — неговата способност да „разглежда широкия материал на действителността според *разсъдъчната* (курс. на Хегел) връзка между причина и действителност, цел и средство и други категории на ограниченото мислене, изобщо според отношенията на външност и крайност“.

И второ — неспособността на „*обикновеното съзнание*“ да долови „вътрешната връзка в съществуването на нещата в основания, причини, цели и т. н.“, поради което то „се задоволява да възприеме онова, което е и което се извършва, като нещо само единично, т. е. според неговата случайност без значение“.

Така Хегел достига до диалектичната връзка между прозаичното и поетическото, изразяваща се в това, че „*спекулативното мислене* премахва тези недостатъци на *разсъдъчната* представа и на обикновеното съзерцание и затова, от една страна, стои в сродство с поетическата фантазия“. И доколкото мисленето, възприемайки формите на действителността, същевременно ги преобразява, превръщайки ги в „чисти понятия“, Хегел отбелязва тук именно началото на прозата: „Благодарение на това в противоположност на проявяващия се свят възниква едно ново царство, което е наистина истината на действителното, но е истина, която не става отново очевидна в самото действително като формираща сила и собствена душа на последното.“

Така прозата, обособена от прозаичното схващане, престава да изглежда като полюс на поезията и за поетическото в неговата първоначалност се допуска възможността да влияе активно върху същността на прозаичното. В този смисъл вече лиричното в прозата, явявайки се не външно и не чуждо, може да дефинира структурата на творбата и да представя определяща тенденция в рамките на белетристиката в нейната цялост.

¹ Хегел. Естетика. Т. II. С., 1969. с. 459—467.

Но лиричното в прозата и в този случай, да повторим пак, не се изразява в лирически сходната фраза, във външната ѝ ритмичност, в поетическата ѝ обработеност. Ралф Фридман в своето изследване за лиричното в жанра на романа прави една основна разлика между „лиричното и нелиричното повествование“ — „различното понятие за *обективност*“ (курс. на Фридман). Той разграничава строго „поетичния стил“ от лиричното повествование: „Лиричната проза не се определя в същност от поетичен стил или от цветисти фрази. Всеки роман може да се извиси в езика си до такова равнище, че да съдържа пасажки, които превръщат действителното във въображаемо. По-скоро лиричният роман добива цялостна форма, която надхвърля причинното и временното придвижване на повествованието в рамките на прозата.“

Лиричното в прозата се възползува обаче от качеството си „да създава образи“ и превръща тези образи в действителен център на творбата, в който се проектира светът като в многостенно огледало, изграждайки нови светове — същи и различни едновременно. Само образът групира тяхната многопосочност — именно затова вместо епическото „аз сред света“ тук изпъкват „световете в мен“.

„Световете в мен“ — формулата, която литературните изследователи виждат като аксиома на съвременната литература, наистина подчертава субективността на виждането, но нейната съществена отлика е, че подчертава и множествеността в субективното. Двадесетият век в необикновената си динамичност доведе до разпадане на човешката цялостност, за да я замени със стремеж за човешка цялостност. Лиризацията на прозата, разбирана като вътрешно променяне на прозаичните структури, е най-непосредно свързана с характеристиките на времето и тя в този смисъл се отнася най-общо към литературите на отделните народи дотолкова, доколкото са засегнати те от процесите на века.

* * *

Може би казаното по Хегел за отношението между поетично и прозаично схващане е вече достатъчно, за да обоснове неравностойността на „лиричното като нюанс“ и „лиричното като нова структура“ в прозата. Но нека видим върху материал от българската литература основните варианти на тези две главни форми за лиризация на прозаичното произведение. В своята реална природа лиризацията на прозата е изключително сложен процес, който в общите си белези носи винаги и много специфични индивидуални нюанси. Ето защо предлаганите тук модели са модели въз основа на най-общите признаци — отношението на лиричното към епическото (и по-специално прозаическото) мислене, отношението му към структурата на творбата като цяло и нейните компоненти в частност, между които на първо място по своята важност изпъкват героите в отношенията му с повествователя.

И така онзи вид лиризъм, при който прозаичната творба изобщо не е засегната в епическата или драматичната си структура от лирическото присъствие, е във всяка литература първата степен на лиризация. Това е лиризъм в прозата като *отношение на две чужди и автономни начала* — прозаическото и поетическото начало. Включени в творбата, те са ярко отчетливи едно в друго, веднага издават смяната на стила, без да си влияят иначе помежду си освен като отношение на нова гледна точка към идеята. Българската литература предлага огромен запас от подобни форми, например в прозата на Любен Каравелов, у Захари Стоянов, у Иван Вазов, Константин Величков.

Една втора степен на лиризация е *доминацията на лирическото в целостта на отделна прозаична творба или дори в творческия свят на автора*. Тогава лиричността изглежда като авторски стил и тя означава превес на емоционалното начало на събитийното. В този случай емоционалните следствия, изменяйки събитийните перипетии, остават подвластни на събитийните резултати. Ето защо тази проза може да бъде лишена от събитийно многообразие, но не може да бъде лишена от събитийни развръзки и кулминации. При това фабулата тук не губи традиционния си прозаически характер и композицията — своята причинна и хронологическа определеност. Онова, което е характерно за лирическия процес в природата му — обгръщане на събитията едно в друго, — не е характерно за тази проза. Също така героят се изгражда напълно по законите на епическото или епическо-драматичното, отсъства характерният лиричен процес на движение от образ към образ.

В българската литература такъв е характерът на лиризацията в прозата на Ангел Каралийчев, Йордан Йовков (там, където лиричното е по-подчертано, например в „Последна радост“ или в „Песента на колелетата“). Една съвършена илюстрация на този вид лирична проза е превъзходната повест на Здравко Сребров „Момчил слиза от планината“.

В периода на следдеветосептемврийската литература този вид лиризъм бе особено активизиран в прехода от епическо към неепическо мислене — времето на първото десетилетие след 1956 г. Той се представя тук от ранния Радичков в „Сърцето бие за хората“, „Прости ръце“, „Обърнато небе“ и може би най-определено в новелата „Тенекиеното петле“ и в разкази, като например „Бешки тарлъчки“ от втората му книга. Заедно с Радичков тук могат да бъдат споменати Ивайло Петров с „Малки илюзии“, дебютирали тогава млади автори като Константин Колев („Лирични размисли“), Младен Денев („Синя ръж“), („Осъмски разкази“, „Адамити“), Блага Димитрова („Пътуване към себе си“ — първата ѝ книга в прозата) и редица други писатели. Да повторим пак — това е лиризъм, изведен до авторски стил (в отделна книга или в няколко книги на даден автор). *Той е чужд, но не враждебен на прозаичната (епическа или епично-драматична) структура, забутвайки автономната си определеност в нея*. В късия разказ той бе наричан тогава „разказ на настроението“, подменил класическия „разказ на случката“, в областта на новелата, повестта, романа той бе схващан като „засилен интерес към човешката личност“.

Десетилетието на 60-те години актуализира за кратко и една друга жанрова форма — т. нар. *миниатюра*. Тази форма бе също една степен от настъплението на лиризма в прозата. Освен това нейната история съвсем не започва в българската литература с 60-те години; тя е много по-стара — води началото си още от края на миналия век, когато се превеждат у нас по списания и доста по-късно в отделно издание „Поеми в проза“ на Бодлер. Нейни най-ярки представители са в началото на века Иван Ст. Андрейчин, а след Първата световна война Гео Милев и Чавдар Мутафов. Не е в задачата ни да разглеждаме характеристиките на тази прозаична форма; доколкото ни интересува като степен на лиризация, ще определим само *пълната уравновесеност на лирическото и епическото в нея*. Такива са в същност например някои „фрагменти“ на Ат. Далчев в добрите си образци — стихотворения в проза; но те биха могли да бъдат наречени и малки поетични разкази. Ето защо тази форма не може да бъде разглеждана като отношение на лирическото към епическа структура. В този смисъл тя изразява само връзка между лирическо и епическо, но качествено нова, различна от редовете, които разглеждахме досега. Деструктивната роля на лирическото тук е уравновесена от деструктивната роля на прозаическото: това е жанровата точка на пресичането на двете начала. Несъмнено малкият разказ (или миниатюрата) не е лишен от значение в напрежението и преходите

между лирическото и епическото, но това е друг въпрос — литературно-исторически, не теоретичен.

Най-после ще отбележим още една форма на проява на лиризм в прозата, когато лирическото съдържание видимо изменя прозаичната структура, без практически да надделее над епическото мислене. Промея се композицията, променят се отношенията между повествователя и героя, но не се променя родовата определеност на героя и епическата гледна точка в творбата като синтез на гледната точка на повествователя и героя. Този вид проза е лиризирана проза, в която обаче лиризмът няма структурооформяща роля в последната инстанция — светоотношението и мисленето на героя и повествователя. Този вид ще илюстрираме по-късно с някои книги на Андрей Гуляшки (например „Седемте дни на нашия живот“ и „Домът с махагоновото стълбище“, „Звездите над нас“ и „Барьерата“ на Вежинов, романите на Богомил Райнов и на Иван Давидков, „Умираха безсмъртни“ на Веселин Андреев, някои новели и романи на Дико Фучеджиев). Прозата от този вид е най-близо до онова, което може да бъде наречено тук неепична проза, но по същество тя не е още доминация на лиричното и в последната инстанция. Това е най-широко-обхватният, най-определеният тип съвременна българска проза. Тя е средишна проза; в нея отблясват нюансите и на епическото, и на лирическото, в различните творби те са различно градиращи и от нея водят посоките си еманации на онзи тип прозаическо мислене, в който лиричното надмогва епичното, използвайки неговите възможности и преобразявайки ги.

Всички степени на лиризма до тази, така както ги изложихме досега, могат да бъдат определени като израз на позитивен лиризм. Оная проза, която е извън средишната и извън обхвата на позитивния лиризм като цяло, днес е проза, в която лиричното има структурооформящ характер във всички инстанции. Тя е свързана с нови герои, с нови взаимоотношения между компонентите на отделните структурни нива. Тя е проза най-дълбоко нетрадиционна, свързана с нови изисквания на времето, произтичаща именно най-определено от такива изисквания. Структурооформящият лиризм е в този смисъл ядро на новия етап в българската проза през 60-те и 70-те години. Като същностно различен момент в прозата тя бе доловена от ред критици още в края на 60-те години. В статията си „Съвременност и обогатяване на литературните жанрове“¹ Ефрем Каранфилов пише:

„Съвременната лирична проза, която се яви не само у нас, е обусловена от модерната съвременна сетивност на човека. Затова тя не звучи като импресия или като лирични излияния, а е свързана с философски обобщения, с оригинални хрумвания, понякога с ирония и дори с хумор. В това отношение особено характерни са последните творби на Йордан Радичков и на Ивайло Петров. Няма нищо по-противоположно като творчески индивидуалности от тези двама белетристи, но има и нещо общо в самотията им талант. Хрумванията в „Обърканите записки“ на Ивайло Петров се раждат от същия извор, както и хрумванията в „Козята брада“ на Радичков.“

За този нов тип проза писаха констативно и други автори. Макар и отбелязан, ако може да се каже така, в литературния регистър още в ранните си прояви, този тип проза е практически най-малко изученият в съвременната ни литература. В същност това е напълно естествено; разглеждането му носи неизбежни критически и литературно-исторически рискове. Те са свързани с неговата недооформеност, с неговото течащо битие, с контрастността му в традицията, с провокациите, които носи за трезвите вкусове. Може би най-сигурният път за откриването на неговите закономерности е опосредствувана-

¹ Е ф р е м К а р а н ф и л о в. Избрани произведения. Т. I. С., 1975, с. 408.

ното пристъпване към тях, приближаването към тях чрез анализа на всичките ония форми, които нарекохме досега обобщено форми на позитивния лиризм.

* * *

У едни автори по-твърдо определен и активизиран по отношение на композиционните структури (без по същество да ги изменя), у други вплитан шрихоподобно за доизясняване и „дълбочина на образа“, позитивният лиризм е, както казахме, средишно явление в съвременната проза. Неговата пасивност към епическата структура на творбата е пасивност, която можем да проследим в отношението му към последната инстанция само на художествената структура: най-напред той не е в произведението израз на онова движение, което съдържа лириката в нейната иманентност — движението от образ към образ. Прозата от подобен тип изобразява герои и характери в тяхната пълнота и взаимоотношеност със света. Композицията запазва само най-общо и невинаги своя причинно-следствен характер, времето — своята еднопосочност. Но събитията се представят в своята последователност и не се обемат „едно в друго“, както в лириката. Думите на тази проза са едногласни думи в най-общ смисъл, те носят неразколебани истини, а ако съдържат пародийни елементи или са отношения на стилизация, то това са фрагменти в чужда цялост, не фрагменти в своята стилна среда.

Позитивният лиризм придвижва героя в центъра на изображението, но той не го лишава от епическата му ориентация. Ето защо този тип повествование по същество е още изобразяване на „героя сред света“ в обстоятелствеността и причинно-логичната му обусловеност в него. Тази проза в тоя си вид е борба между аналитизма и тенденцията към синтетизъм. Аналитичното обаче остава нейната доминанта, битието на идеята се разкрива и проследява в детайлността и пълнотата си.

Тенденцията към синтетизъм, обратно, ерозира завършеността на всички връзки, за да отделя и подчертава онези от тях, които имат по-общите значения, по-съществени значения — ония, които освен пряката съдържат и известна символна определеност. В книги като „Цената на златото“, „Легенда за Сиби“, „Антихрист“, „Неосветените дворове“, „Преди да се родя и след това“ тази тенденция е вече преодоляла своята латентност, превърнала се е в определяща тенденция. Тук (като предварително и общо очертаване на борбата на тенденции и посоката на развитие на прозата в 60-те и 70-те години) ще се задоволим само с тая характеристика. Преди това е необходимо да доизясним в съпоставки същността на понятието „позитивен лиризм“, което вече употребихме.

Позитивният лиризм в конкретността на българската литература в 60-те и 70-те години имаше смисъл на преход към съществено нова лирична проза, в която, както се каза, структурата на творбата е изградена не по епическите, а по определени лирически закони. Емилиан Станев от „Иван Кондарев“ и анималистичните разкази от 50-те години се отличава от Емилиан Станев, автора на „Легенда за Сиби“ и „Антихрист“ от 60-те и 70-те години, както Радичков се различава от първите си книги в книгите след повестта „Неделя“ и „Свирепостта“ и както Ивайло Петров се разграничава в „Преди да се родя и след това“ от всичките си предишни книги. Позитивният лиризм е момент от еволюцията на всеки един от тях към структуроизменящия лиризм. Но това съвсем не значи, че позитивният лиризм е обща съдба на значителните български автори и още повече, че той би трябвало да се разбира като единствен път към оная проза, която тук още нямаме право да наречем по друг начин освен с общото определение на оперативната критика — синтетична

съвременна проза — представяна от посочените последни книги на горните автори или от книги като „Циклопът“ на Генчо Стоев, „Лавина“ на Блага Димитрова, „Белот на две ръце“ и други книги на Вера Мутафчиева и т. н. — творби, за които общото е, че без изключения бяха остро дискусийни. Недалновидно е да се мисли, че тяхната дискусийност изразява само лични авторски неуспехи или само недоизведеност на експериментите, колкото и отчетливо да изпъкват в обясненията подобни аргументи. Нито „Циклопът“, нито коя и да е от останалите книги носи идеологически чужди тенденции — дори фактът на широкото им използване в критическата практика и готвените преиздания на някои от тях са най-външното, но и най-неуспяващото се от пояснения доказателство. В такъв случай какво обуславя тяхната дискусийност? Нека тук го определим най-общо — това са техните герои, както и техните форми, това е наличието на една категорично различна от епическата композиция (в „Циклопът“ и „Белот на две ръце“ най-конкретно) и свършената им противопоставеност на епическата гледна точка. Всички тези книги са експерименти, те не изразяват в себе си в достатъчна степен знака на познатото и приетото, за да не възбуждат и не провокират трезвите вкусове. Заедно с това те не налагат категорично своите художествени идеи — те не са израз на онязи естетическа постигнатост, която прави нетрадиционните творби естетически безапелационни. Те са следователно едно опиване на пътя, повече една форма на новото, отколкото негово художествено единство. Пълното отсъствие на позитивния лиризм (или поне незабележимото му и нерешаващо присъствие) е отнемане от творбата на познатия знак на променената в самия позитивен лиризм, но принципино съща традиционна епическа структура. В този смисъл позитивният лиризм е наистина преход към нова структура, основен отличителен белег на която е синтетичността.

Това обаче съвсем не утвърждава и действителна преходност на позитивния лиризм. Явяването на структурооформящия лиризм не означава нито естетическа непълноценност, нито хронологическа амортизираност на позитивно-лирическото. Така например в българската литература от началото на 60-те години позитивният лиризм беше единствена форма на лиризма. По-късно, когато се появи структурооформящият лиризм, позитивният не престана да съществува; той съществува и сега и сигурно ще съществува напред в бъдещето. Ето тук ще се върнем към обещаното изясняване на позитивно-лиричното например в романите от автобиографичната поредица на Иван Давидков и в мемоарната книга на Веселин Андреев „Умираща безсмъртна“. Особено интересен пример е именно споменатата книга на Веселин Андреев, тъй като тя повествува върху същите събития и същите герои, върху които повествуваха преди около двадесет години неговата книга с очерци „В Лопянската гора“.

„В Лопянската гора“ бе една от първите мемоарни книги, посветени на партизанското движение. Тя разглежда събитията, акцентувайки върху революционната устременост, изпълнена с действия, категорични и резки, и героите ѝ са изцяло ориентирани от справедливостта на своята идея. Размисълът и ретроспекцията не са обичайни характеристики за това повествование, защото премисленият смисъл или направеното сравнение практически лежат в действията и постъпките на партизаните-герои. Събитията се разплитат едно след друго с епическа яснота и постъпателност. Дори късните жанрови форми на очерка и спомена не пречат на тази епическа постъпателност, която представя в непосредствеността му героичното и изключителното. Лирик по природа, Веселин Андреев често изпъстря разказа с лирични отклонения и размисления, но тяхната функция не е друга, освен да акцентуват още по-определено върху епическата пълнота на изобразението. Такъв характер имат и

ония великолепен пасажи с описания на зимното утро в партизанския лагер, които на времето бяха приемани като „съчетаване на лиричното и епичното“ в прозата.

„Умираха безсмъртни“, която е наречена партизански епос, в действителност не носи нищо епично в структурата си извън съдържанието и смисъла, които предава. А те са същите, както вече се каза — спомените и по-късните проучвания на автора за партизанското движение. Тук размисълът и многостранното осветляване на събитието са основен авторски принцип. Действията и героите са обединени не толкова от причинно-временната си последователност и логичност, колкото от авторския размисъл, размесил минало и бъдеще, някогашно и сегашно в преоткриване на идейни и морални ценности: „С действията си партизанското движение е нашият вчерашен ден, едва вчерашен. С моралните си стойности то трябва да бъде днешният, съвсем днешният ден. То още живее в нас — нужно е да живее — с болките, с победите, с мечтите, с движението напред.“

Какво минало? Аз пиша за съвременността. За най-съвременната наша съвременност. И може би малко — за бъдещето.“

По този път тази книга се явява не само размисъл за събитията, но и размисъл за стойностите им във времето и размисъл за самата нея в жанровата ѝ или извънжанровата ѝ обусловеност. Ние намираме в нея класическата епическа композиция напълно разложена и героите ѝ в конкретността си извеждани към една символност на определен човешки морал и нравственост. Единствено активността на тези герои, тяхната действеност носи наистина епична черта, но вече казахме, че авторското присъствие в трезвата си многоизмеримост практически се явява тук по-висше от действието и в последна сметка го ограничава и укротява.

И така — разрушена епическа композиция, герои, рисувани не в пълнотата им, а в многоизмеримостта на жестовите и действията им, подчиненост на непосредственото епическо действие на авторската визия. Но, от друга страна — непрекъснато съзнание и ориентираност на героите и повествователя за цялостна морално-етична и идейна система, непрекъсната реална доминация на идеята — едно проектиране на образи в общ събитие (исторически) поток. Напрежението между тези два полюса, единият от които води до структура от лирически, а другият към структура от епически тип, в последна сметка тук остава в сферата на позитивния лиризм — най-общата съхраненост на епическото повествование.

Лиризм от подобен тип е основа на повествованието и на шестте романа на Иван Давидков. Тук героите са съвсем делнични и те решават проблеми от кръга на своята делничност. Когато пред тях застават въпроси от друг разред, от по-висш разред (например проблемът за изкуството като жизнен проблем на художника), те ги въвеждат отново морално-етично в кръга на своята делничност. Но тия герои в техните действия се обемат по един чисто лирически път: събитието обгръща събитието и образът води към образа. (Не случайно романите на Давидков са препълнени с толкова много герои.)

Еволюцията на Давидков-романиста от „Делничните бродове“ (1967) до „Сбогом, Акрополис“ (1976) е еволюция на нарастващото структурооформящо лирическо присъствие, когато композицията добива все повече условност, сравнявана с епическата, без обаче повествованието да изгуби окончателно своята епическа структура. В какво у Давидков се изразява тя? В ориентираност на героите, както вече се каза, по една неразрушена морално-етична система; техните конфликти не са със системата, те са в системата. Светът за героите тук е твърдо определен свят, макар и отстъпил за сметка на образа от центъра на изображението. Детайлът въпреки необикновената си активна

натовареност в края на краищата се обема от цялото на останената, нека кажем, извън кадъра, но непрекъснато чувстваща се система.

* * *

Наложи се да направим в случаите с Веселин Андреев и Иван Давидков по-пространни отклонения, доколкото бе необходимо да се илюстрира природата на най-близкия до структурооформящия позитивен лиризм и да се подчертае неговата жизненост и в наше време. По-нататък при определяне на типовете лиризм ще ограничим до възможния минимум илюстрационния материал.

И така насищането на една творба с лирическо съдържание не е (дори когато се стига до разрушаване на композицията, функциите на фабулата и на събитията) доказателство за наличие на променена епическа структура. Творбите с лиризирана, но по същество нелирическа структура са необходим преход към структурооформящ лиризм, при който лирическата структура подменя във всички основни нива, и най-определено на ниво на героя, епическата. Двете следствия на този извод: позитивно-лиричните творби не се обезценяват естетически от наличието в литературата на качествено нов, структурооформящ лиризм; позитивно-лирически творби продължават да се създават и във време, когато лирическият герой е видимо изместил епическия в целостта на прозата.

Но трябва да видим в какво именно се изразява в рамките на поетиката на прозата структурооформящият лиризм и тогава да го приемем или отхвърлим като определяща стилно-структурна тенденция в оня период на българската литература, който идва след периода на епическите романи от 50-те години и който засега нека наричаме за отликата му от предния неепически.

* * *

Неепическият период обхваща времето на последните две десетилетия. Активизирането на прозаичните жанрове в тия години, в което не само романът, но и разказът, новелата, повестта заеха равноправно място в литературния процес, със значими естетически постижения, даде основание на немалко критици и литературни историци да говорят определено за период на прозата. Най-лаконично в рамките на една родова класификация изрази това младият Игов в статията си „Към нов социален роман“,¹ статия, чиито основни положения бяха развивани по-рано в отделни публикации на страниците на „Пламък“, „Септември“ и т. н. Игов пише: „... по отношение на жанровата динамика съвременната българска литература има три основни етапа. Първият е „щурмът“ или „времето на романа“ от петдесетте години. В жанрово-типологическо отношение той се характеризира с класическо епично романово мислене, с доминация на по-обемни романи, с преобладаване на обективно епично (а в по-слабите образци — описателно) повествование. Вторият основен етап е „настъпването на лириката“ през втората половина на петдесетте и началото на шестдесетте години, който се характеризира с ярък субективен патос — като анти-теза на предишния епизъм — и с разгръщането на отчетливо разграничени индивидуални поетически виждания. Успоредно с това оживление в лириката, но разгърнало се по-бавно и с по-късна доминация, е и разгръщането на една „нова вълна“ в прозата през шестдесетте години, която трая до наши дни и е все още финално отворена, т. е. има възможности за нови жанрово-типологични и стилистични разширявания и допълнения.“

¹ С в. И г о в. Високо при извора. С., 1974, с. 163—164.

Именно тази „нова вълна“ в прозата в нейната незавършеност („финалният отвореност“), в нейната динамичност, в липсата на достатъчно реално изявена нова тенденция (Игов в същата статия я „предрича“ като етап на социалния роман) е, както, надяваме се, е вече ясно — крайната цел на тази статия.

Нека не привеждаме доказателства за трудността при изучаването на този най-нов период; достатъчно е и едно — неговата незавършеност и непроученост. Все пак, що се отнася до едно тематично или стилово-тематично разграничаване на тенденциите, то (с обикновените застраховки поради развиващия се процес) е направено вече в трудовете на ред критици, писали за прозата: П. Зарев, Ст. Каролев, Т. Жечев, С. Султанов, Ефр. Каранфилов, Б. Ничев, Ч. Добрев, Кр. Куюмджиев.

Петият том на внушителната „Панорама на българската литература“ съдържа една класификация на тенденциите¹ в съвременната българска литература (не само за прозата, а за цялата литература) по един „главен признак“ на групирането: „отношението към действителността, към света, към съвременността, към човека“. Зарев отделя следните (по негова подредба) основни тенденции:

„а) Засилената тенденция да се утвърждава и чрез патоса на възторга, и чрез критическата оценка. Или пък предимно чрез критицизма като начало на оценка, като усилие за разволя на човека и обществото. В първите години след Девети септември тази критическа оценка бе насочена навън, към противника, застанал срещу нас. Сега тя е насочена навътре, към самите нас(. . .).

б) „Направлението“ — насока, което смята, че трябва да се държи на фокус само „високата поезия“ на живота, само общата цел на утвърждаването(. . .).

в) Картината се усложнява от това, че тези „насоки“, тези по-общии позиции — отношение към действителността — се пресичат, че те не са и не могат да бъдат единни сами в себе си(. . .).“

Към този модел на тенденциите според отношението на твореца в творбата към действителността Зарев прилага още няколко, отделени по „жанрово-стиловата си разграниченост“. Те са: тенденция към „примитивизъм“, тенденцията към „фантастика социалистическа, съвременна като отношение към света“ и тенденцията към „интелектуалното, към мисълта, изместваща образа“. Зарев е прав да разглежда това допълнение по „жанрово-стилистичен белег“ като продължение на първоначалния си модел, доколкото жанрово-стиловото като белег също се явява отношение към света.

Отношението към света, светогледът на автора и на героите в творбата е в най-непосредствена връзка с жанрово-стиловата формация. Ето защо всички несъвършенства на тематичната класификация или на най-външно светогледната биха могли да се избягнат, ако тенденциите се очертават „отвътре навън“, от творбите и чрез тях — в тяхната стилна групираност, в непосредствеността на поетиката, която определя стилната физиономичност на една творба, на група творби или на дял от творбите в рода изкуство.

Недостатъчната изученост на стила в съвременното наше литературознание, както и различните формулировки, които му се дават, не пречат все пак за неговата явна обособеност в епохите не само в даден род изкуство, но и в изкуството изобщо. Съществува мнение, че стилът като изоморфен признак на изкуството е нереален и че в същност общото се представя от редица определени във времето „велики индивидуални стилове“. Мнозина изследователи изтъкват, обратно, като обособяващ понятиен признак единството, изразено като „самостоятелност и цялостност на художествената система“ (Лиха-

¹ П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. V. С., 1976, с. 110—112.

чов); „единство и принципност на съдържание и форма“ (Зарев). Определенията за стила са много и хронологически разглеждани, те биха дали една представа за историята на понятието по-скоро, отколкото категоричната му дефиниция в дадена епоха. В същност самата динамичност и „вътрешната свобода“ (Хегел) на изкуството изключват еднозначната дефинираност. Доколкото обаче стилът изразява единство на автора и творбата, т. е. единство на осъществената съгласно принципите на дадено изкуство (творба), той е и единство на светоотношенията.

Времето се явява свързваща реалност между стила като единство на художествената творба и светогледа. Обществените функции и обществената основа на изкуството са отразени в стила именно като светоотношение и светоотношението дълбоко пронизва всичките му нива и определения. Едно такова разбиране ни ръководи най-общо при лаконичното моделирано разглеждане на процесите в българската проза в последните десетилетия. При това и досега (доколкото критическата продукция е натрупала вече разнопосочни частни наблюдения) си позволихме да заговорим за едно общо лирическо озвучаване на творбите в жанровите рамки. В смисъла обаче, вложен в него дотук, се акцентира на онова негово, което е опозитивното на епическото, на неепическото — чуждо в епическата структура в последната ѝ инстанция — епичността на гледната точка като отношение към света, сраснало с тази структура в различни степени и проявяващо формообразуващи белези; най-общо позитивно-променящи формите, на недосягащо същността на епическата структура. Нека определим окончателно и сумарно неговите форми.

Приемаме съществуването на две (не изобщо в литературата, а за целите на нашата задача) опозитивни художествени структури: лирическа и епическа. Известно е, че те са структури първо на поезията (доколкото тя е по-стара) и после на прозата (в нейната сравнителна новота). Разглеждаме отношенията на тях две структури върху материала на съвременната българска литература в нейния последен период след 1944 г. В съответствие с литературно-историческата последователност приемаме епическата структура за оформен, естетически пълноценно проявен феномен в петдесетте години. Оттук ни интересуват процесите, които произтичат в последните две десетилетия на съвременната литература, процеси, видимо различни от предните — най-общо неепически. Класическите начини за отношение на лиричното и епичното са следните:

— отношение на пълна дистанцираност и недосегаемост, доминация в литературата на едно от двете начала.

Това е абсолютен, теоретичен, в действителност невъзможен вариант по отношение на недосегаемостта. Той съществува практически в историята на литературата като доминация на едно от двете. Ето защо следващите отношения се явяват следствие на практическата доминация на едното или другото. Какви са основните отношения на лирическото към епическото при базово епическото, както е в историята на новата българска литература?

1. Присъствие на лиричното в епическото с формообразуващи функции. Тогава то е, така да се каже, лиричен нюанс или органична съставка в епическото.

2. Присъствие на лиричното в епическото със структуропрменящи функции. В този случай то е основно променящо епическата структура, превръщайки я по същество в нещо друго, не това, което е тя по начало.

Формите в първия случай са традиционни за българската литература. Те се отнасят за цялата нова българска литература и изразяват класическото разбиране за лиричното в епичното.

Характерът на второто присъствие е коренно различен; той произтича от нова обществена и художествена взаимовръзка. В рамките на българската

литература лиризмът със структурооформящи (или структуропроменящи) функции е нещо съществено ново; той е белег на съвременната проза. Възможната синхронност на този тип лиризм със структурооформящ лиризм в други европейски литератури може да свидетелства обща насоченост на процеса, но тя не може да свидетелства неговата новота и в тези литератури. Проблемът за отношението на типа лиризм към традицията и неговите корени в нея остава дълбоко национално специфичен.

Формите на присъствие на лиричното в епическото като органична съставка имат смисъла на подготвителни, но не задължително преходни форми в българската проза. Тяхната дълбока връзка с българската традиция ги прави средидишна форма на тип повествование в днешната наша проза. Сами по себе си те изразяват следните най-общи отношения:

— присъствие на лиричното в епическото като отношение на две чужди и автономни към художествената идея начала.

Така звучи лиричното в лиричните отклонения в пътеписите и разказите на Каравелов, в „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов, в „Немили-недраги“ и „Под игото“ на Вазов и т. н.;

— дифузно присъствие на лиричното в епическото;

тогава отношението между тях е стил на отделна творба или стил на отделен автор. Такъв е характерът на лиричното в прозата на П. Ю. Тодоров („Идиллии“), на Елин Пелин, Ангел Каралийчев, Йордан Йовков, Г. Караславов (в романите, повестите, разказите му извън „Обикновени хора“). Така общо определено, лиричното е твърде индивидуално нюансирано в това си отношение. У Каралийчев например то е изразено като авторски стил, у Йовков не е авторитарен и единствен определител на стила;

— присъствие на лиричното в епическото с формообразуващи белези, но не и структуропроменящи;

— в същност такива белези в определена степен има и дифузият лиризм. Новото тук е, че тези белези са неимоверно активизирани: рушат композицията, изменят функциите на фабулата, превръщат героя в „лиричен“ герой, правят го почти образ в повествованието и т. н. Те не променят обаче последната инстанция — епическата гледна точка в светоотношението на героя и повествователя. Това са освен дадените примери с Веселин Андреев и Иван Давидков книги като „Влюбените птици“ и „Двама в новия град“ на Камен Калчев, „Седмте дни на нашия живот“ и „Домът с махагоновото стълбище“ на Андрей Гуляшки, „Звездите над нас“ и „Нощем с белите коне“ на Павел Вежинов, най-определено, романите на Богомил Райнов (по-конкретно „Този странен занаят“, „Третият път“, новелата „Пътят за Занта Крус“) и т. н.

Една последна форма на отношение между лиричното и епическото наречохме „отношение на уравновесеност между лиричното и епическото“ — жанрова точка на пресичането на двете начала.

Това са т. нар. миниатюри. Най-висок образец на този жанр в съвременната българска литература, да повторим, представя книгата на Ат. Далчев „Фрагменти“.

Всички изредени дотук форми и отношения в различията си са обединявани от пасивността на лиричното по отношение на епическата гледна точка на светоотношението, на епическото мислене най-общо. Терминът позитивен лиризм, употребяван за тях, визира именно тази обща черта. В отличие от позитивния лиризм структуропроменящият засяга изцяло епическото в най-дълбоката му същност; той го променя практически. Как? Отговорът е в изследването на поетиката на творби с такива функции на лиричното.

Каквито и да са достигнатите резултати, колкото и точно да са формулирани тенденциите, трябва да подчертаем, че те нито целят, нито могат да имат

еталонен характер към отделното произведение и към отделния автор. Целта е не дозировката на началата в прозата, а на равнището на поетиката посочването на главните линии в многообразната, сложната, обогатяващата се българска социалистическа белетристика. И нека повторим пак, в изведените по-горе отношения на лиричното към епичното не се влага изобщо естетическа градация. В противен случай би излязло, че цялата проза — Каравелов, Вазов, Елин Пелин, Йовков — се обезсилва естетически от Караславов, Талев, Димов или Емилиян Станев, Ивайло Петров, Радичков.

Но в тези отношения има определена тенденциозност, когато се отнасят към аналитизма и синтетизма. Природата на епичното изисква и предполага аналитизма; тя се реализира толкова по-пълно, колкото по-ярко е изразен аналитизмът в повествованието. Художественият синтез в епичните романи е синтез на аналитично разгърнатите идеи.

Прозата, в която са отпечатани формите на позитивния лиризм, е по-сложна в това отношение; тя е, както вече се каза, борба на аналитични и синтетични тенденции, различно нюансирана не само в различните форми, но и в различните творби. Определяща все пак тук остава аналитичната обвързаност.

Формата на структурооформящия лиризм, напротив, е вече израз на победил синтетизм. „Цената на златото“, „Антихрист“, „Легенда за Сибин, преславския княз“ — това са романи определено синтетични и техният синтетизм се чете във всички нива на художественото цяло — от функционалността на компонентите до еманацията на художествената идея. Синтетизмът е качество на тяхната структура, той се отнася към всички тях, което ги прави това, което са именно — индивидуалните им лица в потока на цялата проза. Като качество на структурата им ще го срещнем и при изследването на тяхната поетика, която за съжаление не можем да разгледаме тук.