

от формална във функционална насока; проф. Минков обръща внимание и на начина, по който драматургът започва да разкрива същността на характерите чрез „тъканта на стиха“ и как музиката на стиха започва да съответства на драматичните ситуации. Като пример за много успешен анализ на съотношението между език и характер може да бъде посочен анализът на Клифорд.

В хода на разглеждането на пиесите проф. Минков многократно прави наблюдения и стига до заключения, които имат откривателски характер. При огромната съществуваща литература върху Шекспир приноси от този вид, колкото и да са малки по обем, са рядкост и затова са особена ценност. Оригинални моменти в рецензираната работа са: определението на епическия характер на част I на „Хенри VI“; предложението, което проф. Минков прави, следвайки логиката на драматичната линия, за ново деление в действията на същата пиеса; интересното наблюдение, че атмосферата на Лондон, където става по-голяма част от действието на „Ричард III“, повлиява на образността в произведението и създава впечатление на съвременност и конкретност; обясненията за това, кога и за коя театрална група Шекспир е написал „Тит Андроник“ и др.

Във връзка с последния пример трябва да бъде отбелязана една друга черта, характерна за подхода на автора — неговите големи познания и трезво логическо мислене му дават възможност да извлича от многообразието на фактите връзки, които са толкова прости, ясни и убедителни, че човек се чуди как са могли да избягнат от вниманието на други изследователи.

Струва ми се, че работата на проф. Минков ще бъде спечелена, ако той бе написал още една, макар и кратка глава, в която да обобщи резултатите на своя анализ. Вярно е, че той прави това в „Увода“ по отношение на въпроса, който го интересува най-много — хронологията на пиесите от изследвания период, но това не е достатъчно. Една такава глава може да послужи също като изходна точка за друга книга за останалите периоди от творчеството на драматурга, която, нека се надяваме, проф. Минков ще напише.

Отличителна особеност на труда е неговата стегната постройка, затова се налага да се отбележи, че на места тази постройка се нарушава от разглеждането на неща, които в известен смисъл стоят извън произведенията, като например въпроса за Катерина от „Укротяване на опърничавата“ и съпружеските отношения; много място също е отделено на това, кои са прототипите на някои от характерите в „Напразни усилия на любовта“, за начина, по който Шекспир е използвал съществуващите образци, за различните навици и вкусове на съвременниците и други, което из-

мества донякъде анализа на комедията — в някакъв смисъл разглеждането на тази комедия е единствената част от труда, която не задоволява напълно.

Анализът на петактовата структура във връзка с „Комедия от грешки“ е важен и интересен, но може би в интерес на стройността на труда ще бъде по-добре, ако този въпрос бе разглеждан в отделна глава.

Една от важните изходни точки на автора при разглеждането на различните проблеми е неговата теза, че развитието на драматурга е било толкова бързо, че създава впечатление, че някои от „ранните пиеси не са написани от един и същи човек, даже че по-късните части на една и съща пиеса са излезли изпод перото на различен автор в сравнение с началните сцени“, а така също и тезата, както бе споменато по-горе, че Шекспир непрекъснато експериментирал. Детайлното и последователно проучване на техниката на драматурга убедително доказват тези теории на автора, но той ги използва като универсален аргумент, който не подлежи на каквито и да са съмнения, което може да предизвика съмнения у някои критици.

На места се съобщават неща, които са резултат на направения анализ, без да се дадат необходимите обяснения, като например, че инверсията, характерна за първо действие на „Хенри VI“, по-късно изчезва или е по-рядко използвана; че отгласите от стила на Пийл се срещат най-много в първо действие на „Тит Андроник“ — след това авторът аргументирано доказва, че цялата пиеса има свой „основен тон“, но това не обяснява защо в първо действие са съсредоточени неща, типични за Пийл.

Но, общо взето, посочените недостатъци са случайни. Определящ за целия труд е научният анализ на фактите, направен не заради самите факти, а за да се вникне дълбоко в смисъла на художествената същност на произведенията.

Книгата на проф. Марко Минков „Шекспир. Първи стъпки“ е труд с голямо научно и познавателно значение, полезен не само за шекспироведите, но и за всички, които се занимават с литература. Той без съмнение ще предизвика значителен интерес сред специалистите в странство, което още повече ще издигне научния престиж на социалистическа България.

Владимир Филипов

„КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРЕН ЖИВОТ“
от КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ
С., БП, 1977. 255 с.

В своето есе „Животът на литературните форми“ Куюмджиев привежда доказателствен материал не само от лабораторията на конкретен творец или чрез степенуване художе-

ствения приоритет на разглежданите литературни десетилетия. Критикът живо се интересува от корелацията човек — духовен продукт, от тънко и сложно взаимопроникване между индивидуалното прозрение на писателите и нравите и в същността на времето, както и от конкретните приложими към това общество нравствени норми, художествено преоткрити и пресмислени от творческото съзнание:

...за нашите деди образите на народната фантазия, гаданията, молитвите, закланията, баянията и т. н. са били не само висша духовна реалност, но и жива естетическа действителност, преживявания от етико-естетически характер, средство за общуване и обличаване със силите на природата, познания и философия. ... (с. 13). „Проблемът за „живото и мъртвото“, мисля, не може да се решава по спекулативен път, извън конкретните нужди и потребности на дадена културна епоха. Всяка обща схема, особено когато се отнася до изкуството и културата, до движението на човешката мисъл, може в даден момент да се окаже непотребна. Разбира се, познанието за общите закономерности на историческото развитие, което ни дава историческият материализъм, е базата на нашите размишления върху историята. Но именно историческият материализъм ни учи, че само конкретният подход към определени явления в обществения живот на човека може да ни разкрие истината за тях явления. Така че, можем да кажем, миналото оживява, когато ни е потребно, по-точно, когато осъзнаем, че ни е потребно“ (с. 31).

Творбата, преодоляла своето собствено изгнаничество през вековете, причинено от отхвърлената литературна мода или незадоволени капризи на силните на деня, чрез своето ново раждане нарушава „аксиологичната йерархия“ на строгото установените пътища към признанието, а това само по себе си поражда ред въпроси, които имат, както отбелязва Куюмджиев, не само социологичен аспект: „Къде е заложена съдбата на една книга — в самата нейна същност или във възприемането ѝ от конкретното време; върху какъв закон съществува корелацията публика — произведение на изкуството, няма ли тук случайности?“

Проблемът за „живото и мъртвото“ има своя огледен момент в оценката на критика за изкуството като познание на света и средство за изменение на този свят — „всяко изкуство е освен всичко друго и една победа на човека, едно овладяване на хаоса, една хармония и власт на формата над безформието“.

Изкуството „не се задоволява с временни отговори и полуотговори“. То, както се изразява Куюмджиев, „винаги иска цялата истина наведнъж — с един удар да разреже всички възли“.

Всеки творец се нагърбва с тежкия кръст: да започне отначало, от първия миг или досег с нещата на живота, за да изгради целия свой космос, цялостната човешка история.

Според правдивата теза на критика всяко произведение на изкуството — става дума, разбира се, за истинските творения на човешкия гений — съдържа целия свят, цялата човешка история, така както я носи в съзнанието си неговият творец. (Интересно е да се отбележи, че до голяма степен отговорът на много от поставените проблеми в книгата на Куюмджиев има своето илюстративно потвърждение предимно чрез посочване примери от произведенията на Д. Димов и по-конкретно чрез примери от творческата история на романа му „Тютюн“. Това, макар да говори за определено предпочитание, не стеснява гледната точка на критика, не нивелира индивидуалността на разглежданите автори или на конкретни техни художествени достижения. Напротив, по този начин тъкмо като че ли се уплътнява линията на композиционно-стиловите характеристики и се постига принципна „цялост“ спрямо последната глава на книгата „Из биографията на романа „Тютюн“.)

Новото „раждане“ на творбата. В него не е заложена мистериозност. То става възможно, когато се превърне в органическа част от културно строителство на конкретна епоха. Тогава в неотложността на неговото решение се съдържат „задачите“ и на настоящето, и на бъдещето. Т. е. историята, както твърди критикът, е нужна на бъдещето. Понято е, че не става дума за историята като политически ходове, а за „историята“ — жива дияра художественото познание на явленията. ...

Кр. Куюмджиев определя своите анализи върху живота на литературните форми като „несистемни и разпилени бележки“, които „нямат претенция на теория“. Но самата оригиналност и актуалност на критическите постановки, принципно-оценъчният характер на изводите създават впечатление за задълбочено познаване на вътрешните закономерности в сложността на литературните изменения, на самия творчески процес. Карат ни да се замислим: в същност колцина критици притежават способността в подобна „естетична“ форма да уловят — чрез художествен анализ — сложния всемир на човека и на неговата неподкупна жажда, жаждата за творчество, за безсмъртие, за свое отвоювано бъдеще. ...

Втората статия „Проблемът за героя в съвременната повест и разказа“ би могла да бъде и озаглавена: „Проблемът за актуалното в една литература“. Защото, макар и да се спира на конкретни творби за даден културно-исторически отрязък от време, критикът поставя проблеми от такова естество, които разкриват както състоянието и достиженията на българската проза, така и насоките на нейните реални перспективи в художествено отношение. Тази статия, която сама по себе си представлява едно от най-интересните проучвания на Куюмджиев, в същото време е великолепа основа за концептуално изграждане на неговия очерк „Развитие на българската повест и разказ след Девети септември“ (в съавторство с Е. Константинова).

Публикуването на статията във в. „Лит. фронт“ предизвика интересна полемика. Защото от нея могат да се направят изводи, симптоматични за съвременните литературни нрави (съвсем правилно е постъпил К., като е поместил в своята книга и полемичната бележка на С. Хаджикосев след своя материал). Различieto й от другите полемички бележи в изменения по същество оценъчен и аналитичен принцип на опонента. Спорът, както се предполага, продължи с отговора на Куюмджиев.

Куюмджиев, без да бъде в конкретния случай в благоприятна позиция (как иначе да си обясним поместването след статията на Куюмджиев на явно немотивирания, и то от няколко гледища материал на С. Хаджикосев?), по същество обаче беше в „шастлива“ ситуация, тъй като опонентът му съвсем недвусмислено се беше „разминал“ с духа, с принципните положения в неговото изследване. Подходът към разглежданите творби там съвсем не беше завоалиран.

„От само себе си се подразбира, че всеки истински художествен образ, като човешка проблематика е безкраен, духовно неизчерпаем, независимо от конкретно историческите си граници и форми“ — можем да прочетем в статията на Куюмджиев.

Определено несериозно би прозвучало да предявяваме изискване за ново критическо обглеждане, допускайки, че този подход на Куюмджиев „стеснявал и огрубявал“ идейния смисъл и силата на художествените обобщения в разглежданите творби (става дума за творби като „Крадецът на праскови“, „Пътища за никъде“, „Танго“, „Диви разкази“, „Матриархат“, „Свирепо настроение“, „Преди да се родя“, „Корени“).

Изброяването на творбите (което не е без значение, защото доказва още веднъж възискателността на критика в подбора и в оценъчните анализи на съвременния литературен процес — но нали никак вече сме свикнали с тази негова възискателност и нали тя върви неотлъчно с темперамента на този критик. . .) в случая е призовано да покаже използвания от Куюмджиев интересен и оригинален зрителен ъгъл при определяне типологичното родство и особеностите на „идейната“ структура на разглежданите творби. Т. е. не само техните композиционни и стилови характеристики, но и всички елементи, определящи художествеността като такава. Стремещът на Куюмджиев е да обоснове в исторически контекст художествената цялост на постиженията именно като цялост (това ми дава и основание да твърдя, че опонентът му категорично се е разминал със същността на статията). Защото историята на литературата, както се изразява Куюмджиев, не е история на идеите, формите и стиловете, на естетическите представи и възгледи, макар че всичко това се съдържа в нея, представлява нейна съставна част, а е история на представата за човека, за неговата мисия и предназначение, история на познанието за човека и на човешкото

бътие — „тоя е съдбоносният въпрос на всяка литература и тя е изпълнила предназначението си, ако му е дала свой оригинален отговор.“ Дължни сме да отбележим, че този принцип е залегнал и в останалите статии от книгата му „Критика и литературен живот“.

Портретът на Радичков, постигнат в изследването „Феноменът Радичков“, съотнесен към портретите на Б. Райнов и на В. Петров, публикувани в предишната книга на Куюмджиев „Силуети“, са едни от най-психологически и естетически мотивираните литературно-критически проучвания в българската литература. Защото на „размислите“ на есиста не чуждешат обективната строгост и възискателност на критика-ценител: „... трябва да търсим в самото устройство на човешката душа, която в даден момент има нужда да отпусне на воля скрити в нея сили на игра и веселие, да види живота откъм опаката му страна, да си възвърне първобитния, детски невинен поглед за нещата, когато светът е бил нов, нерегламентиран и любопитен, да се изтръгне от скучните прегръдки на сериозното и порядъка и с весело безгрижие да се слее с безредието. В нашата българска душа Радичков отключва точно такава акумулирана енергия, която иначе би могла да бъде опасна, разрушителна стихия, а в изкуството се превръща в чувство на опияняваща свобода и радост от битието.“

Това, което в по-висока степен е приложимо към други творци (става дума за акцент върху „устройството“ на творческата природа), в анализ за Радичков би значело съвсем малко.

Съвсем точно се е добрал до същността на проблема Куюмджиев: „Радичков ще си остава за нас нерешена загадка, когато се мъчим да си го обясняваме с формално-художествени методи, просто с устройството на неговата творческа природа. А в същност ключа към неговото творчество трябва да търсим в самата съвременна история, в историческата съдба на българското село. . .“

По такъв начин критикът ни насочва към търсене на обективни величини в тази пиеща, ярка, съвременна и актуална проза; кара ни да видим, че по самата си същност творчеството на Радичков има „обективен характер“.

Разглеждайки творчеството на Г. Мишев в „разрив“ с общоустановеното, Куюмджиев изказва своето мнение, което представя Георги Мишев като „изобразител“, а не като „моралист“. . . Ако някои критици го обявят за сатирик и моралист, то направените изводи са подведени от съвсем външни белези. „Сатириктът е преди всичко страдалец, който мъсти на тъпата за своите кръстни мъки, който ѝ подхвърля несмилаеми за нейния мозък парадокси, епатира съзнанието ѝ, слива я със странните си открития.“ Тезата на Куюмджиев е, че сатирик е не той, който говори неща, жадувани от всички да се кажат (макар че при дадени условия и това може да бъде сатира), а който говори неща, които

никой не очаква да чуе. Той трябва да вижда откъд явлението, това, което е скрито от нашия поглед и което е в същност истинската причина за явлението. „В това отношение — пише Куюмджиев за Г. Мишев — неговите разкази нямат дълбочина, втори план, който да ги издига над явлението, да им придава общовалидност.“

Запомнила съм изказването на Куюмджиев, че обича парадоксите. Но не формалните. А съдържателните. Приложима ли е подобна дилема в стилистично и идейно-творческо отношение? В книгата на Куюмджиев „Критика и литературен живот“ намираме великолеппи примери в отстояване на такава критическа позиция. Защото става ясно, че „неговите парадокси“ не черпят сили нито от външни аналогии, нито от техните прети разминавания. Прочитайки статиите „Талант и воля за творчество“, „Два етюда за Павел Вежинов“, се убеждаваме, че само по пътя на съдържателния парадокс са обясними някои страни на творческия процес, както и на неговите конкретни художествени резултати.

Разглеждайки „Барьерата“ на П. Вежинов, Куюмджиев привежда само един аргумент: „В чудото може да се повярва, то не може да се аргументира.“

Необходимо ли е повече?

Критикът е намерил ключ към оная „творческа енергия“, която оформя от кипящия процес — воля за живот, ражда искрите на хуманността, на красотата.

Поради ограничените размери на една рецензия невъзможно е да се изброят интересните и принципино верни анализи на Куюмджиев, свързани не само с българската белетристика, но и с характера на оценките за нея. А такива моменти съдържат статиите: „И още едно мнение за „котловинната литература“, „Ефрем Каранфилов в нашата критика“, „По дирята на „безследно изчезналите“, „Ерос и Танатос“, „Занаят или съдба“, където критикът много точно определя мястото и ролята на разглежданите автори в съвременния литературен процес.

Трябва задължително да се отбележи приносния характер на третата глава от книгата „Из биографията на романа „Тютюн“. Аналитично, вещо, Куюмджиев привежда като доказателствен материал различни критически становища относно романа на Д. Димов, за да покаже както непознатата до този момент за българската култура в такава остра форма литературна борба (а когато разискванията са преустановени, пише Куюмджиев, „Тютюн“ се превръща в „недостигаем свещен предмет, канонизиран предварително, мумифициран, умъртвен от могъщата ласка на административната власт. Той остава ням за близо едно десетилетие“), така и да подчертае органичната сила на гениалните творения на човешкия дух.

Разкривайки внимателно, усърдно, упорито и умно „измеренията“ на естетическия климат, Куюмджиев пластично изгражда самия твор-

чески феномен на писателя Д. Димов: „Всичко това би било — пише Куюмджиев относно редакцията на романа — дълбоко трогателно, дори величествено, напомнящо нещо древно-човешко, когато творецът, бард и жрец, и народът представляват едно цяло, и актът на творчеството е един общ обред, обща жертва и изкупление, ако не съществуваше пропаст между изтънченото художествено и морално-философско мислене на Димитър Димов и културното равнище на тях, които искаха да го направят свой, които се надяваха, че разликата между „народа“ и твореца е злиена; ако в същност преодоляването на отчуждението тук не беше външно, лъжесподобяване; ако всичко това не беше едно насилие над творческата и интелектуална природа на писателя; ако той не беше принуждаван да бъде достъпен, „народностен“, което фактически означаваше лъженародностен“. Дългогодишните проучвания на Куюмджиев върху творчеството на Д. Димов говорят не само за задълбочени и трайни критически интереси. В цитираното, както и в цялостното изследване на Куюмджиев за Д. Димов не е трудно да се открие духовното им родство. Тук не става дума за това, че Куюмджиев по принцип притежава способността да се „превръща“ в творческата среда и по такъв начин да постига убедителни психо-естетически обобщения. А за изтъкване на ония страни в творческия процес, чието изяснение на преден план вече придобива принципно естетически акцент. Спрямо повишения читателски интерес към оригиналната интерпретация на Димовото творчество от Куюмджиев полезно би било последната глава от „Критика и литературен живот“ да бъде преиздадена — евентуално разширена — в самостоятелна книга.

Марияна Тодорова

„ИСКУССТВО И МИРОВЫЕ РЕЛИГИИ
(СИСТЕМА ИСКУССТВ В СТРУКТУРЕ МИРОВЫХ
РЕЛИГИИ)“ от Е. Г. ЯКОВЛЕВ. М., 1977

В предговора към книгата си „Искусство и световните религии“ Е. Г. Яковлев пише: „Този труд е посветен на един от аспектите на взаимодействието на изкуствата със световните религии (будизъм, ислям, християнство) и участието му в духовната култура на човечеството, а именно — на проблема за функционирането на изкуството в структурата на тези религии. При това в взаимодействието се разглежда на различните форми на художественото и религиозното съзнание, т. е. в аспекта на философско-естетическия, теоретическия анализ, което позволява да се определи точно методологическият характер и границите на даденото изследване. Същевременно ние смятаме, че това дава възможност да се определят някои общотеоретически принципи, които могат да бъдат полезни и за естетиката, и за