

УТВЪРЖДАВАНЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ КАТО ВСЕСТРАННА ХУМАНИТАРНА НАУКА

Росица Димчева

Новият труд на акад. П. Зарев „Теория на литературата“ (Т. I: „Структурност и функционалност на художествената литература. Анализ на литературната творба.“ С., 1979) свидетелствува за постоянен интерес и предразположението на автора към систематично и всеобхватно тълкуване на литературните явления. Само че ако досега вниманието е било насочено към литературната история или към отделни проблеми на теоретическото осмисляне, сега то е отправено към най-общите принципи на творчеството. Очевидно нужни са били богатият опит в областта на историята на литературата, както и дългогодишното участие на П. Зарев в обществения и културния живот, за да се стигне до разработката на един твърде значителен кръг от явления на научната анализа или синтеза.

Като концепция трудът респектира с обхвата на най-широки теоретико-литературни проблеми. Започва се „от езика и текста“, преминава се към „постройката на художественото произведение и персонажа“, а после към „надтекстовата структура“, за да се стигне отново до „многоосложното единство и цялост при разглеждането на стила“. Вторият том ще включва „творческата личност, творческия процес, историческото съществуване и усвояване на литературата, както и системите, начините на изучаване, които са се създавали постепенно чрез продължителна еволюция“ (с. 43). В рамките на така набелязания план публикуваната първа част представлява една морфология на литературното творчество, задача, която не е била решавана у нас, макар и да са правени частични изследвания по отделни въпроси (преди всичко върху родово-видовата класификация на литературните произведения). Като проблематика и разработка трудът се врежда сред актуалните търсения на съвременната наука и участва полемически в дискусията около нейната методология.

В европейски мащаб интересът към морфологическите проблеми е продиктуван от едностранчивото разбиране на автономията на литературната наука в ущърб на историческите, философските и психологическите изследвания — процес, в който участвуват както немски (Оскар Валцел) и руски (групата ОПОЯЗ) формалисти, така и структуралисти, феноменолози, семиотици или привърженици на реторическите методи на интерпретация. Абсолютизирането обаче на литературата като езиково явление, както и идеята за затваряне на творбата в собствената й самозначност препятствуват не само разработката на останалите дялове на литературната наука като психология на творчеството, социология на литературата, философия на литературното развитие. Спъва се и решението на самите морфологически проблеми, понеже в повечето случаи те се свеждат до

феноменологическо описание и анализ на поетическата форма при обособяване на текста като единичък обект, достоен за изучаване.

Обогатен от достиженията на съвременните изследвания, новият труд на П. Зарев влиза в разрез със споменатите схващания преди всичко с концепцията за литературната наука като хуманитарна наука, чиято специфика не е в едностранчивостта, а във всестрания подход към литературните явления, в синтезата на няколко научни дисциплини при надмощие на известен кръг от интереси в зависимост от поставената задача. „Ние сме принудени — заявява авторът — да защитим цялото от процесите на анатомизма, да предпазим литературната наука от едностранчивостта“ (с. 87). Тази основна методологическа линия отговаря както на духа на марксистката наука (неслучайно авторът включва раздела „Марксизъм и хуманизъм“), така и на българските национални традиции в разглежданата област. Духовната широта на учени като Иван Шишманов и Михаил Арнаудов се дължеше както на епохата, която изискваше да се положат основите на българската наука в няколко направления, така и на школуването в множество хуманитарни дисциплини.

Срещу всичко ограничено на най-новите школи в западното литературознание интересът на акад. П. Зарев към литературното произведение като езиково явление, като родови и формално-художествени особености, като стил и мирогледни основи се врежда в един общ план, който свързва литературното творчество с големите проблеми на историческото и психологическото познание. В рамките на цялостния замисъл морфологията се разглежда като първа задача, след чието разрешение може да се мине към сложното взаимодействие на външни и вътрешни, исторически и психологически фактори, които обуславят характера, развоя и съдбата на художественото творчество. Този по-общ кръг от проблеми се очертава вече във встъпителния отдел, където става дума за отношението между литература и действителност, за творческата личност, за словесното изкуство като познание, за образност и комуникативно-социална функция на художественото произведение. Централно място заема тук въпросът за литературата като „претворена и допълнена реалност“, като „втора действителност“. Според автора понятията „подражание“ и „отражение“ очевидно се нуждаят от по-дълбок гносеологически и психологически анализ“ (с. 56), тъй като същественото в изкуството не е механично-подражателното, но творчески-продуктивното. От това становище най-подходящ се оказва терминът „претворяване“, разбираан „не статично, не механистично, а като волево-творчески, волево-субективен акт, психологически усложнен и от артистичната субективност“ (с. 18). Тук става дума не само за субективността в изкуството като „позиция“ и като „уникална артистичност“, но и за „историческа субективност“, тъй като творецът резюмира усилията на цяло поколение за духовно извисяване и облагородяване. Широтата в подхода на автора изпъква както при защитата на индивидуално-особеното у писателя в разрез с опростения социологизъм, така и при оправданието на психобиографския метод при разглеждане на литературните факти във връзка с определен живот и определена лична съдба. Още в този встъпителен отдел прави впечатление обилието на литературния материал, върху който се градят изводите. Имат се претъ вид не само значителните явления в европейския литературен живот, в руската и светската култура, но и българската литература в лицето на най-видните ѝ представители, както и „магическият реализъм“ на латиноамериканските писатели. Макар теорията да взема частното само като пример, за да поясни общото, тя „не може да се движи към истината и да се развива без литературната история“ (с. 13). Тази мисъл на П. Зарев не е голословно изявление, а отговаря на действителния подход на автора, минал през сложните социологически, психологически и художествени проблеми на литературната история, за да обоснове принципите,

на които почива естетическата форма, или да се възмогне до общите закономерности на творчеството.

Проблемите на литературната морфология се излагат с една композиционна прегледност, която говори за умението на П. Зарев да подчини частното и епизодичното на цялостния план и на теоретически важното. На първо място идва езикът като най-обща основа за стила при литературното творчество, като формален елемент, който еволюционно предхожда всяка художествена дейност. Оттук естествено се минава към езиковата организация (текста) на литературното произведение и към стилистиката, които от своя страна се оказват само подстъпи към т. нар. „текстово-надтекстови структури“ (композиция, персонаж, идейно-духовни и естетически ценности). Следващият етап са най-общите принципи на литературната класификация (лирика, епос, драма и техните видове) и извънжанровото диференциране (стих и проза). Последните два раздела („Форма и съдържание“, „Стил“) имат за цел да свържат непрекъснато усложняващата се проблематика с най-общите принципи на творчеството. Доколкото в трактовката на П. Зарев понятието стил се оказва не само качество на готовата форма, дадено във възприятието, а категория, регулираща целия творчески процес от избора на материала под особена гледна точка до структурата и външното оформление (с. 514), набелязва се естественият преход към въпросите, които предстоят да бъдат разгледани във втория том: творческата личност, процесите на създаване и възприемане на художествената литература.

Особен интерес представляват първите две глави „Език и текст“ и „Поетика на текста. Стилистика“, чиято задача е да се разкрие езикът на литературата като твърде сложен инструмент на художественото създаване и преживяване. Съобразявайки се с преобразованията, настъпили в литературознанието при напредъка на математиката, лингвистиката и семиотиката, П. Зарев подкрепя постиженията на съвременната наука там, където те улучват истината. Без да изпада в пристрастна критика, той разграничава своето виждане от прилаганите от други изследователи методи, за да задълбочи познанието в разглежданата област и предпази литературната наука от пораженията на субективизма и едностранчивостта. С тази цел авторът показва ограничените възможности на математическите методи в област, оказала се чужда на онази закономерност и обективност, която ни е позната от положителните науки. Тънко той определя границите между словесен, математически, музикален и живописно-визуален знак. Очевидно словото „съдържа характерното за всички знакови системи“ — предимство, което е „от голямо значение за безпределните възможности на художествената литература като познание, като експресия, като образ“ (с. 54). От своя страна езикът-образ „носи повече информация и от сигнала, и от знака“ (с. 55). При текста става дума вече не за „отделното слово“, а за „езиковата организация, за езиковата цялост“ (с. 57). И ако лингвистиката изучава езика и текста като комуникативни явления, на тая почва тя може да се срещне с литературната теория, без да се стига до неоправдано отъждествяване на двете науки. Оттук авторът се заема да изясни въпроса за отношението между език и текст от гледна точка на творещия и на възприемащия изкуството. Майсторството в стилистическото и в психологическото обяснение изпъква особено при идеята за т. нар. „възбудимост“ на текста (т. е. онова „конфликтно състояние между постоянния смисъл на думата и значението ѝ в текста“) или при наблюденията върху „пропускателната способност“ на езика на художествената литература (т. е. „количеството различна информация, която има възможност да протече през материализираната словесна структура“). В първия случай като изходно положение се приема тезата, че езиковите средства проявяват своите стилистични качества в контекста, а във втория се касае за способността на писателя да извика с помощта на малко елементи всички онези ценни асоциации и настроения, с които е свързано естетическото преживяване. От тези

предпоставки се тръгва към стилистиката, като се защитава не извличането на стилистични форми, тяхното систематизиране и терминологично определение, но изследването им като поетика на текста. Тук авторът доразвива набелязаните преди мисли за творбата като съчетание на взаимно поддържащи се и взаимно осмислящи се елементи: „Този механизъм на взаимно влияние между отделните съставки в текста е от изключително значение за образуването на образа. За разлика от отделната дума художественият образ не е знак на нещо, а е *знак вече на вариант от осъществени връзки*. Когато си влияят помежду си, думите в текста потискат, редуцират, „забравят“ част от значението си и възбуждат, откряват, подсилват част от първичната си семантика, създавайки така нов смисъл“ (с. 89). Принципно значение добива заключението на П. Зарев за погрешния път на онези лингвисти и литературатори-семиолози, които „не разграничават знак и образ“, не търсят образните възможности на знаковата система, „изсушават до крайност самото понятие художествена литература или стесняват неговите граници“ (с. 96). Следователно създаването и възприемането на текста трябва да се разглеждат като сложен психоасоциативен процес с „непрекъснато обединяване на думи и даже на езикови цялости“, които „поднасят семантика по-различна от тази, която отделната дума пряко носи“ (с. 100). Наред с изследването на стилистиката на текста не като сума от отделни черти, а като функционално единство, в което всеки елемент е обусловен и съотнесен с другите, авторът се спира и на историческите преображения на стилистиката, засяга пародирането на предходния поетически и стилистичен опит, прави разграничение между обективна и субективна стилистика.

В такава картина с множество отсенки, които не можем да предадем тук, се съгъства опитът на П. Зарев да схване същината на поетическия език. Възгледите си той развива в спор с езиково-формалистични школи (ОПОЯЗ), семиотика, математически методи, структурализъм, като навред различава подкрепените с факти правилни решения от непроверените или преувеличени симптоми, от прибрзаните обобщения. Авторът изтъква органическите недъзи на всички изследвания, които „са желали да отстранят съдържанието, означаващото в изкуството, като се прибягвали до формата, до означаващото“ (с. 87). Нещо повече, тъкмо „привържениците на точните методи, литератураторите-лингвисти, структуралисти и семиолози са показвали една субективност, т. е. едно предположително, което отрича точността“ (с. 87). Срещу абсолютизирането на художествената литература като езиково явление от страна на ревностните семиотици и структуралисти П. Зарев не е склонен да смята словесния елемент за единствено меродавен и поставя принципния въпрос: „Дали художествената литература е система, равностойна на езика? Дали тя има особености, които я отграничават от езика като познавателно-идеологическо и като психологическо явление?“ (с. 86). Схванал всичко пресилено на твърдението, че форма и съдържание се покриват абсолютно, авторът застава срещу практически удобната, но теоретическа погрешната склонност да се говори за изживяване на поетическото видение изключително в словото. Така се стига до идеята за текстово-надтекстовите структури, идея, която преминава през целия труд и намира своята многостранна конкретизация при изследването на композиция, фабула, персонаж, естетически категории, идейност: „Художествената творба като реалност е твърде сложна структура (система, както казват някои) от вътрешни отношения, които не могат да се сведат до езиково-текстовата реалност. Напротив, тази текстова реалност е в единство с целостта на образа, в който действуват и други компоненти, и други структури, зависими от текста и все пак нетъждествени с него“ (с. 115). Очевидно не бива също да се подценяват онези страни на литературното творчество, които отговарят на определени преживявания извън космоса на словото и от читателя. При откъсване от художествения текст, отбелязва проникателно авторът, „осеза-

телно възприеманата реч започва да избледнява, докато другите носени от нея смислови значения, картинно-образни ситуации и т. н., които ни потопяват в атмосферата на цялото, се запомнят и съхраняват“ (с. 120).

Минавайки от текста и езика към по-висшите структури, акад. Зарев се спира първо на композицията като обединителен фактор в творбата. Проучванията тук подсказват на изследователя не една плодотворна идея, какъвто е случаят с интересната догадка за прехода на словесни структури (инверсия, повторение, антитеза, елипса, метафора) в композиционни похвати (с. 112—114, 145). Ако стилистичните фигури се превръщат в елементи на композицията, то последната не е вече само текстово явление. Психологически убедително авторът посочва, че средствата на художника не изчерпват напълно мислите му, че голяма част от тези мисли, особено първата най-обща представа за цялото, която предхожда всичко техническо, са възможни без медиума на езика и дори преди него: „Още в процеса на създаването се открояват нееднакви композиционни значения. Писателят обмисля цялото, преди да го напише. Той се ръководи от идеята за цялото, преди да го реализира чрез словото, т. е. преди да създаде езиковата реалност на творбата. Когато превръща замисъла в произведение, той няма друго средство освен езика. Ето защо композицията е зависима от текста, но тя не се изчерпва в текста. . .“ (с. 118). Като развива нататък идеите си за композицията, П. Зарев посочва, че тя започва от „представи за пространственост и връзки или съподчиненост на пространственото на събития и на психически състояния, свързани вече с целостта на изображението“ (с. 125). Интересният анализ на различните похвати при вместването на пространственото в композиционната постройка се свързва със свежи наблюдения върху темпоралното изграждане. Изследвайки как писателят моделира различните видове време (природно, историческо или психологическо), ученият набляга на обратимостта на времето в литературната творба, говори за „собствено историческо време“ на литературното произведение като по-общо понятие за специфична темпорална композиция. Верен на идеята си да върви от елементарното към сложното, и тук той минава от разсъждения за временно-пространственото решение на творбата към логиката на причинно-следствените отношения, която става „по-дълбока в личната (авторската) литература, отколкото в народната“, останала в ред свои фази чужда на категорията причинност. Следват по-общите въпроси за концепция и план, сюжет и фабула, за гледна точка на автора или поза на разказвача, въпроси, които разкриват композицията в нейните сложни идейно-естетически задачи и решения.

На по-високо ниво се разкриват морфологическите проблеми, когато се стига до „поетиката на персонажа“. Защото сега става дума за интереса на писателя към нравствената физиономия на съвременниците си и въобще към човешкото, към сложните и проблематични характери, към живата и подвижна психическа реалност. Еднакво внимателен спрямо достиженията на европейската класика и съвременната литература, спрямо творчеството на български автори и произведенията на латиноамериканските писатели, ученият разработва нов, широк кръг от въпроси. На първо място той се заема с една типология на различните литературни характери, без да я прилага механически, схващайки всичко деликатно и подвижно на тоя род класификации. Каква е ролята на народностно-своеобразното, как се кръстосват вечното и преходното при пресъздаването на човека, какви са възможностите за реалистично обобщение, идеализация и деформация на характерите, какви са функциите на абсурда, примитива в западната и в латиноамериканската литература — това е областта, сред която авторът се движи. И тук той продължава да доизяснява мисълта си за надтекстовите явления след непосредственото възприятие на литературното произведение: „Надтекстът е онова, което остава у нас след прочитането на произведението, а не самият текст, той е вторично битие на текста и подтекста“ (с. 187). Очевидно психическият процес у читателя извън

„космоса на словото“ води до „емоционален, мисловен и нравствен синтез“, който е „непълнота по отношение на текста, но е обобщение по отношение на отделните му структури“ (с. 187). Естеството на това вторично изживяване на poetическите форми и съдържания интересува живо автора, тъй като то свидетелства за спомагателната роля, която в известен смисъл играе текстът: „Трябва да кажем, че образната надтекстова структура не е абстракция, а е пак естетическа реалност, отгатвана чрез въображението, чувството и разума, но вече реалност от по-високо ниво, нелокализирана само в текста или само в композицията и в характерите“ (с. 218).

Следващият отдел на труда отвежда към идейно-духовните и естетическите ценности на литературата. Като привежда знаменателните думи на Гюте в беседите с Екerman по повод тематиката на няколко сръбски народни песни (разговор от 18.I.1825 г.), авторът разкрива значението на мотивите, което недоглеждат мнозина съвременни структуралисти и текстомани, както и поети-дилетанти, въобразили си, че главното в поезията е чисто техническото и щом то се преодолее, могат да се пишат до насита словосъчетания. Истинската сила и въздействието на една творба се крият в мотивите с всичката правда на чувствата и на ситуациите, изказани по нов и оригинален начин. Интензивността на определени мотиви в творчеството на даден писател стои според П. Зарев във връзка с известни преживявания, засегнали силно личността, без от тази правилна предпоставка да се стига до крайностите на повлияни от фройдизма специалисти по тематическия анализ като Йозеф Кьорнер, Шарл Морон или Жан Пол Вебер. Идеята на литературното произведение като тенденция и като обективен смисъл на изобразения живот, като откривателство на новото и интуитивна философия, никнала от живи впечатления, притегля вниманието на изследователя наред с въпроса за съотношението между художествен идеал и преживяна или жалувана действителност. Понятието за идеала като висша хуманност, изразена чрез изкуството, като нещо недостижимо, към което човек винаги ще се стреми така, както се възможа към абсолютната истина, отвежда към проблема за естетическите категории (прекрасно, възвишено, героично, трагично, комично). Ако някои положения при изясняването на тези понятия са необичайни като трактовка (например драматичното като естетическа категория), акад. Зарев показва сигурността си в анализа при въпроса за грозното като прекрасно, при тълкуване сложното изживяване на възвишеното или в разсъжденията си по повод теорията на Жан Пол за комичното, където проличава майсторството на психологическото обяснение: „Комизмът всякога предполага лице, което го носи, и друго, което възприема. Едно лице само за себе си и чрез себе си може да осъзнава трагизма си. Комичното не се самоосъзнава — освен при самоиронията. То се осъзнава от друго лице, което присъства, свидетел и ценител на ставащото. Към раздвояването на самоиронията са склонни само възвишени духове, личности, способни на критична самооценка. Поради това комичното — в обикновеното му съществуване — противостои на възвишеното“ (с. 250). И този път вниманието към единичните явления се свързва с желание за по-систематично тълкуване. Така се стига до проблема за историзма и мита в съвременната световна литература с интереса на писателите към правдата на обществените условия, от една страна, и с опита да се подмени историзмът с идеите за митотворчеството и архетипа, от друга. Подчертаването на политико-революционната мисия на литературата (въпросите за класовост, народност, партийност) върви редом с въздушевлянето за вечно човечното и дълбоко националното в изкуството (главата за народопсихологическата подоснова на литературата).

Изяснен художественият творчество откъм формални особености, специфични съдържания, стилове и насоки, свързани с мирогледа на писателя, П. Зарев се обръща към проблема за класификацията на литературните произведения,

за съществуването на родове и видове, които въпреки своята променчива съдба в зависимост от исторически условия и индивидуална естетика запазват основните си черти като ключ за разбиране естеството на главните категории творчество. Спирайки се на някои гледища по въпроса за трите рода (Платон, Аристотел, Хегел, Белински, Веселовски, Кроче, Щайгер, Фрай), авторът е далеч от мисълта, че ще се намери една класификация като окончателно установена догма, нито е склонен да недоглежда преходни явления и флуидни граници. Но тези съображения не стоят в разрез с научното познание, че обособяването на отделните родове лежи в естеството на самата литература. Като делитбени белези авторът взема начина на изображение, обекта на изображение и трактовката на временно-пространствените отношения. При последния критерий той е склонен да се съобразява по-скоро с наблюденията на Гьоте и Шилер в тяхната известна статия „За епическата и драматическата поезия“ (1797), отколкото с рискованите положения на швейцарския учен Емил Щайгер, свързал лирика, епос и драма с понятията на Хайдегер за битието.¹ Що се отнася до принципите на образуването на видовете, от съществено значение се оказват „тематичното начало и композиционно-структурното осъществяване“ (с. 294). Идеята за даден литературен вид ни е достъпна само чрез множеството поетически творби, тя не дохожда до чиста проява, така че всяко произведение „съединява в себе си и видовото, и надвидовото“ (с. 296). Предпочитанията на всеки исторически период към дадени жанрови форми се определят като „конкретно-поетическо състояние на света“, израз, който отвежда към Хегеловите понятия и има пред вид не само зависимостта на литературните явления от обществената еволюция, но и от ръста на културата. На тази основа се разглеждат „промените на родовете във видови и на видовите в индивидуални форми“, както и въпросите за жанровата еволюция. Без да изчерпва всички проблеми, авторът набелязва някои основни положения: обособяване на формите от ранната фаза на едно недиференцирано изкуство с чисто практическо назначение, запазване на първобитни елементи в еволюиращото вече художествено творчество, романтически и крочеански идеи за разтваряне границите между отделните родове и видове с опасностите от превръщането на този нихилизъм в художествената практика. Ако литературният род или вид се осъществява само като възможност в стотици хиляди форми, ако той ни е достъпен единствено в движение и в битие, теоретическите разработки неизбежно трябва да намерят опора в историческата поетика.

Минавайки към отделните родове и техните видове, акад. П. Зарев се спира първо на епоса. След една обща характеристика на това творчество идва въпросът за неговия развой и диференциация. Из съзнанието за предимствата на еволюционната пред догматическата естетика авторът включва някои интересни исторически екскурси. Народният епос, който стои в началото на еволюцията, се разглежда във връзка с героическата епоха в живота на народите и с митологическите представи, характерни за този ранен стадий. Особен интерес представляват наблюденията върху строежа на фабулата в устното епическо творчество. Народният разказвач не се стреми да анализира сложната формула на човешкия характер, да изтъкне основни и вторични черти, да разкрие известна еволюция в зависимост от жизнен опит. Толкова по-голяма стойност добиват тогава различните обстоятелства или фактори на интригата: „Героят е в значителна степен лишен от вътрешноприсъщите му човешки противоречия, той е, общо взето, недраматичен, изграден изцяло в канона на възвишено-победното внушение, в логиката на „априорно“ прекрасното. Драматични в ранния, „чист“ епос са най-вече събитията — онези необичайни и полуфантастични приключения, в които е включен героизиращият характер. Именно тези предварително извисени, извечни, непроменливи,

¹ E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. IV Auflage. Zürich, 1959, S. 222.

родово повтарящи се събития и свойства на битието са, които в една или друга степен *дестабилизируют*, извеждат героя от равновесното му състояние. Тях можем да наречем основни двигателни мотиви в епоса“ (с. 322). От това становище акад. Зарев определя следните групи дестабилизиращи мотиви, които играят съществена роля в морфологията на народния епос: битово-сентиментални (любов), социално-колизийни (войни, въстания, робство), странствувания, отвлечени мистично-религиозни митове и представи (чудеса), надлъгвания. В зависимост от това, дали се изчерпват или продължават да действуват, дестабилизиращите фактори определят отворени, затворени или циклични композиции. Срещу мотивите, които извеждат героя от равновесие и драматизират отношението му с обкръжаващия свят, действуват други, стабилизиращи сюжета тенденции, чиято най-значителна проява е абсолютната непобедимост на юнака. Докато в ранния епос героят е „реално недраматичен художествен образ“, при силно драматичен, богат на перипетии сюжет характерът от по-късните епически форми участва не само във външни, но и във вътрешни конфликти, което поражда нови двигателни мотиви (неудовлетворение, колебание на персонажа и пр.).

При класификацията на епическите видове П. Зарев следва най-общо прехода от народен към личен епос и от чисто художествено творчество към такива групи произведения, които стоят на границата на публицистиката и документалистиката (очерк, пътепис, фейлетон, биография, мемоари, дневници, есе). Той разглежда отделните видове не като затворени, а като подвижни системи, опитва се да следи континуитета, който неусетно води от една категория към друга. За универсален епически вид приема приказката. Такова гледище има своето оправдание, защото при този дял на народната проза можем да доловим най-добре началните стадии на едно развитие, което се възмога до най-заплетени и художествено по-зрели фабули. Ако морфологията на приказката разкрива, че органическият градеж на творбата почива на по-малки единици, то тя се оказва от съществено значение за историка на сюжетите, който наблюдава как по-големите комплекси подлежат на разпадане и на нови комбинации. Необикновен интерес представя приказката и за генезиса на някои митове, за потеклото на литературни теми, за развитието на други епически видове. Като плод на изкуство, постигнато при твърде напреднала художествена и обществена култура, епопеята стои след по-малките изяви на народния епос (приказката, кратките епически форми, баснята, героическата песен). Ако сред тях П. Зарев поставя баладата, това има своето оправдание дотолкова, доколкото произведенията, създадени от Омир и Вергилий, почиват на исторически и митически предания, обработвани дълго време по-рано в по-кратки епически песни или балади. Схванал сложната природа на баладата като форма, в която се срещат и трите рода, авторът се абстрахира в случая от лирическите варианти, за да ги разгледа по-късно в отдела за лириката. От епопеята, където говори вече определено лично вдъхновение, естествено се стига до нейната „приемница“ — поемата. В стегнат, богат на факти исторически очерк авторът посочва еволюцията в предмет, смисъл и техника на новия жанр. До поемата стои утопията, която обаче би трябвало да върви редом с идилията по силата на произхода им из едно общо идеалистическо настроение. Но очевидно П. Зарев е имал пред вид разликата между двата жанра, което може да се наблюдава например при един майстор на идилията като Бернарден дьо Сен Пиер, у когото идиликът надвива над бореца за обществена правда. Като посочва, че романът носи „общохарактерните черти на епоса, присъщи на епопеята“ (с. 354), авторът вижда неговата художественост в по-друга плоскост, отколкото тази на класическите национални и романтичните лиро-епически поеми. По произход романът е далеч от онези естетически, социални, морални и философски амбиции, които движат неговите автори от XIX в. насам и които го превръщат

в своеобразен застъпник на изкуство, наука, политическа идеология и пр. Ако в началото той претендира да бъде само една авантюра или една история, в последствие „абсорбира черти и качества не само на епически видови форми, но и на родови форми“ (драма, лирика), усвоявайки техните възможности и цели (с. 356). Като проследява еволюцията на жанра, авторът засяга и въпросите за модерна роман, за кризата на романа — сложни проблеми, които предполагат едно по-добро изложение. Трябва да се отбележат още разграниченията между повест и роман, между новела и разказ, полезните наблюдения върху техниката на новелата (ролята на символа, на повратния пункт в интригата, близостта до баладата и пр.). При разглеждането на видовете на документалната проза авторът отново набляга на незабележимите преходи във формите. Така например романът и разказът абсорбират елементи на очерка, на фейлетона и пътеписа, биографията се сближава с романа, есето никне из модните през XVI в. поучителни дисертации и сборници от сентенции, а сентенциите от своя страна се оказват съкратени есета.

Лириката като литературен род се разглежда в съпоставка с епоса, откъдето идат и противопоставящите се белези: вътрешен мир на човека — външен обективен свят, емоционално състояние — нагледи, синтетичност — аналитичност, емоционална — имагинативна асоциативност, метафоричност — метонимичност, символи — обстоятелства, ритмично-музикално начало — епически хекзаметър и пр. Доколкото в лириката сюжетът и характерът са силно „затъмнени“, потиснати (с. 375), на преден план изпъкват вътрешните дестабилизиращи фактори. Предмет на изобразение става душевният свят с всички тревоги на сърцето и съвестта, с най-субективните реакции спрямо външните впечатления, обстоятелство, което дава основания на акад. П. Зарев да говори за „личен лирически опит“ на всеки поет. Верен на идеята си да разглежда литературните факти във връзка с определен живот и определена насока на духа, и тук авторът набляга на индивидуалните различия, които не могат да се включат в тесните рамки на една класификация. Обобщавайки наблюденията си, той говори за емоционален и интелектуален лиризм, като отбелязва все по-честата поява на една мисловна поезия, движена от настроения с идейна основа и наложила свободния стих. И този път класификацията следва прехода от народнопесенно към лично творчество, от завещани към създавани видове. Ако още Хердер посочва, че „колкото повече видовете на стихотворенията се приближават до чувството, толкова повече те се обхващат“², неизбежно възниква въпросът за трудностите при разграничението на лириката. Този вид творчество се диференцира по-лесно тематически, отколкото по видове, макар и да могат да се набележат няколко основни групи: песни, оди, елегии, химни, сатири и пр. Според автора в случая се касае не само за специфични неудобства при класификацията, но и за един световен процес на освобождаване на лириката от общоприети форми, метрически структури, тематични предпочитания, процес, движен от стремежа на поетите към „по-пълна лична самоизява“ (с. 391—393).

Докато лирикът и епикът стоят изключително при средствата, които дава словото, драматикът има на разположение всичко онова, което прави от неговото произведение литература за театъра. Ето защо акад. П. Зарев изяснява техниката и съдържанието на драмата с оглед на предназначението на този род творчество за сцената. Писателят с драматически темперамент пише, за да бъде слушан и гледан, и затова се насочва към интриги и душевни движения, които карат героите да действуват. Оттук и наблюденията върху разликата между една прочетена и една представена в театъра пиеса. Книгата възбужда въображението, сце-

² I. G. Herder. Über die Ode. In: Herder's Werke. Hrsg. von H. Düntzer. Bd. XXIV, S. 2.

ната създава илюзия, две несъвместими, различни в основата си внушения (с. 399). Ако творчеството на лирика е предимно индивидуален продукт, драмата интересува П. Зарев повече като социално явление. Тя не само предполага известен философски поглед, установен мироглед, оригинални етически и социални гледища, но се обуславя силно и от колективния гений на масите, което проличава още при потеклото на този род изкуство от религиозните култови тържества, шествия, песни и танци в древна Гърция и през Средновековието. Зависима от обществената еволюция, драмата от своя страна съдейства за облагородяване на правите, за разпространение на известни идеи. Без да е поклонник на тенденциозните пиеси със съмнителна художествена стойност, авторът наближава на специфичното в драмата, чиято задача е да свърже многобройната публика с едни и същи чувства, за да действа така в посока на социалната солидарност (с. 409). Проблемът за трагическия катарзис се оказва свързан с теорията на драмата поради възможностите, които предоставя драматическата форма, за да ни приближи максимално до изобразяваните конфликти, като активизира по този начин чувствата на страх и състрадание (с. 415).

От родово-видовата класификация се минава естествено към извънжанровото диференциране на литературата на два дяла: стих и проза. Това ново разграничение се набелязва вече в предходния отдел, където става дума за „идеалното“ и „реалното“ при отделните родове (с. 301—302). Много по-реалистичното творчество на епика и драматика се противопоставя на универсалния характер на лириката, при която губят значението си определенията с исторически, местен или индивидуалнопсихологически колорит. Изтъква се как стихът издига едно съдържание над тривиалното, докато прозата го доближава обратно до делничното и правдивото. Посочват се и преходните явления между двете сфери: тежненятия в самата стихотворна реч към използване богатите възможности, развити от прозата (свободния стих) и стремежа на автори като Флобер да придадат на прозата ритъм на стиха (с. 302). Но докато тези въпроси се засягат в предишната глава на книгата мимоходом и са подчинени на основния проблем за принципите на жанровата класификация, сега те застават на преден план.

Като взема пред вид, че художествената проза се явява хронологически след стихотворната реч и развива по-късно своите изразни възможности, авторът се заема да набележи отликите и общите елементи на двата типа творчество. Вещицата в стилистически анализ проличава особено при изяснение на различията, в чиято основа се поставят „количествените причини“, довели до качествено изменение: „Ако се нарушат количествените съотношения (еднакви стъпки, паузи, стихова съизмеримост), се нарушава строежът на стиховата реч, т. е. онова качество, което държи поезията близо до песента и до музиката. Ударенията в стиховете, повторенията, паузите на постоянни места, общата стихова съизмеримост стават *доминанти* в речта. Разбира се, аналогични елементи притежава и прозаичната реч, тъй като те са заложили в езика, но без качеството им на доминанта и без нарочен подбор“ (с. 429—430). По-нататък се говори за „емоционално-експресивната (слуховата предимно) интензивност на стиха“ и за „пластичната (визуалната) интензивност на прозата“ (с. 433). Докато стихът се връща непрекъснато към възприетата вече структура, прозата се изгражда „и драматически, и логически, и психологически като движение“, което „тече свободно“ и е „променливо“ във всеки нов момент (с. 439). В прозата, както и в стиха П. Зарев долавя противоречието между „създаваната инерция на изговора“ и „стремежа тази инерция да се разрушава“ (с. 437). Тънко тълкува той значението на контекста и подтекста в прозата, както и конфликтите, които те предизвикват в синтаксиса: „Граматиката се стреми всичко да е *правилно* в постройката — тя иска установен словоред. Художествената стилистика, като се стреми към образа и неговите допълнителни, подтекстови значения, нарушава често логиката на граматиката. . . Оттук и пара-

доксалното положение, при което граматиката и поддържа стилистиката, и може да ѝ пречи“ (с. 438). Както винаги, и сега авторът не иска да остане само при общите гледища, а желае да даде насоки за анализ на индивидуалните особености на стила, за да се открият и обгърне неизчерпаемостта на лични възможности. Затова въвежда понятието „слог“, т. е. „индивидуалното, чрез което писателят остава все пак верен на себе си като строител на речта“ (с. 435). Слогът е „психологическата страна на синтаксиса“, той „нарушава синтаксиса или го подчинява“ (с. 436).

Схващайки всичко флуидно в разграниченията, акад. П. Зарев не разглежда стиха и прозата като „абсолютно затворени системи“ и проследява тенденциите за сближаване на двете противоположни явления: емоционалното възклицание при епичното описание и подробните картини при поезията; малкият разказ с елементи на лирична реч и стихотворението с елементи на разказ, проповед, съждение; свободният стих и пр. Не само сближаване, но и единство намира авторът, и то преди всичко в сферата на езиково-стилистичната образност, която е обща и за прозата, и за стиха. Това открива възможността да се говори за функциите на разните фигури: тропи (епитети, метафори, сравнения, метонимии, елипти, паралелизми, градации и пр.). Макар и на това ниво да се открояват различия, така че прозата да тежее към метонимичността, а поезията към метафоричността, разграниченията са относителни: „Това са полюсите по сходство (метафоричния) и по съседство (метонимичния). Сходството е предпочитано от синтеза и обобщението при поезията, съседството — при подробната описателност и детайлираност на прозата. Разбира се, всяко деление от такъв характер е условно, защото и поезията може да е предметно-метонимична, а прозата — метафорично-образна. При това теженията към стилистичния тип още не изчерпват жанровата характеристика“ (с. 483).

Взел становище по редица специални въпроси на литературната морфология, акад. Зарев се обръща към нейните най-обща проблеми: дихотомията — съдържание и форма, стилът и неговите аспекти. Тези принципни положения идват едва след изяснението на художествената реч, на композицията, персонажа, родовете и видовете, което отговаря на прокараната в цялата книга тенденция за напускане на догматизма и обръщане към наблюдение и критическа разработка на суровия материал. Разграничавайки основателно литературната постановка на въпроса за форма и съдържание от общофилософската, авторът дава едно гъвкаво тълкуване, което стои еднакво далече и от формализма, и от социологизма: „Но съдържанието в литературата не е тъждествено със съдържанието в природата и в действителността. То започва да се появява, когато произведението е направено. Именно след *направянето* на произведението, след осъществяването му неговата форма носи вече и особено художествено съдържание и обратното“ (с. 499). Без да отрича съотношението между двете категории, авторът не желае да ги разкъсва при художествения анализ. Оттук вече може да се мине към проблема за стила — най-обобщаващото понятие на литературната морфология, което „интегрира“ в себе си „не само системите на словото (текста и стилистиката)“, но и „другите структури“ (композицията, характерите, идейно-естетическите и духовни ценности).

Гледищата си по въпроса за стила авторът развива за първи път през 1957 г. в студията „Стил и художественост“. Основните идеи, поддържани и по-късно в „Народопсихология и литература“ (1970), сега получават окончателния си вид. Ако в предходните глави на разглеждания труд авторът се противопоставя неведнъж на сближаването и дори отъждествяването на стила и стилистиката, в разглеждания нов отдел той се заема да даде критическа оценка на мненията на съветски и западни литературоведи, които допускат такова стесняване на проблематиката (М. Кресло, Р. Уелек, О. Уорън, П. Г. Пустовойт). Място е отделено и на

известната формално-обективна концепция за стила на Х. Вюлфлин с оглед на влиянието ѝ върху съвременните изследователи на Запад, които напразно се стремят да извлекат за литературното творчество такива чисти стилови понятия, каквито установява немският изкуствовед за изобразителното изкуство. Макар че между текст и език съществува дълбока вътрешна зависимост, неоснователно е стилът да се разглежда като текст било по примера на познатите у нас емпирично-лингвистични изследвания, в които липсва осмисляне на функционалните връзки между описваните елементи, било в духа на съвременното западно литературознание с неговите математико-стилистически и езиковедски методи: „Любопитно е да се напомни — отбелязва уместно авторът, — че такива затварящи литературата в определени системи лингвоструктурални идеи кореспондират със склонните към иманентност философско-литературни течения, които иначе са доста далеч от количествения анализ и неговите „модели““ (с. 508).

Минавайки към отделните аспекти на проблема (стил и почерк, стил и структурна многоплановост, стил и лично световъзприемане и пр.), акад. П. Зарев се чувствава привлечен от знаменитите идеи на Гьоте за стила като хармонично единство на субективното и обективното, като способност на твореца да проникне в „дълбините на познанието“, в „самата същност на нещата, доколкото ни е дадено да я разпознаем в зрими и осезаеми образи“.³ В трактовката на автора стилът е „качество на готовата форма, но качество, което е било *зададено* при възприемането, което регулира цялостния творчески процес и затова изисква и съответен подход при изследването“ (с. 514). Стилът се разглежда като „уникално създаване на художественото произведение под въздействието на оригиналното световъзприемане“ (с. 535). Той ангажира и „духовната (идеалната)“ и „техническата (материалната) страна на литературата“ и се оказва така едно многообхватно понятие, което дава простор за всестранен анализ на поетическите произведения (с. 540).

Привършвайки своя обзор, можем да преценим изследването на акад. П. Зарев като един от неговите най-зрели научни трудове, като ново явление не само в творческия път на автора, но и в марксисткото литературознание. Скъсва се с традицията да се пишат теории на литературата като учебници и учебни помагала, традиция, която чувствително стесни обхвата на тази наука, както може да се наблюдава това в трудовете на наши и съветски автори. Пристъпвайки към широко аналитично разглеждане на сложните литературни явления, ученият отделя литературната морфология като самостоятелен обект на проучване, разработва нейната систематика и фиксира нейните методи. Както при всяка широко замислена концепция, по някои постановки на акад. П. Зарев могат да се явят различни мнения, а известни положения да се нуждаят от по-нататъшно развитие, но неоспоримо остава основното: последвал решителната ориентация на съвременната наука към подобни задачи, авторът се е възмогнал до обединителна идея, до синтеза, така трудна в една област, където се срещат толкова противоречиви гледища, толкова едностранчиви теории и предубеждения.

³ Goethe. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1879).