

## В ТЪРСЕНЕ НА СОБСТВЕНАТА НОРМА ЗА НАШЕТО КУЛТУРНО РАЗВИТИЕ

ЕНЧО МУТАФОВ

Критическото ни самосъзнание страда от една трудно излечима, здраво вкоренена болест: присмането на чуждата норма като мерило за собствените неща. На ниско самочувствие ли, на малко години живот на това самосъзнание ли се дължи — не се наемам да отговоря, защото не е толкова просто. Налагането на чуждата норма върху собствените явления е открито и скрито, съзнателно и несъзнателно. Открито е, когато се градят изкуствени постройките за съответни на европейското художествено мислене и нашето, когато съизмерваме културното си развитие с идеи, жанрове и периодизации, заети отвън. Най-парадният израз на това съображение е понятието на Г. Гачев „ускорено развитие“. Произнасяме го с небивало, с нескващо въодушевление, и то точно защото е любезно и сервилно съобразено с чуждата норма. Развитието ни е ускорено, защото в кратко време сме изминали пътища, които Европа измина за столетия — оттук и формите на разминаването са конфузни, несъобразни, със странни струпвания на черти. В друг труд пък, обратно, цялата ни възрожденска литература беше наречена романтизъм.

Така изглежда и ратуването за хилядолетно единство на литературата ни. И тук думите са толкова по-едри, колкото вътре е по-дребно. Тоест — колкото повече условни и приблизителни неща се вземат за мярка и за точни понятия.

Големият проблем пред нас е издирването, доказването и мотивирането на собствената ни културна норма, на собствената ни моделна система. Културата ни съществува естествено според тази норма, но ние не я знаем. Лошото е, че дори не правим опит да я знаем. Всъщност опити има, по те са малко. И преди, и сега. На един такъв опит ще спра вниманието си. Всъщност то не е опит, а може би един цял жизнено-професионален път, една трайна амбиция, едно дълго усилие на наш учен. Той е Боян Ничев. Става дума за книгите му „От фолклор към литература“ и „Съвременният български роман“.

Това са проучвания на много сериозни, шекотливи и даже, бих казал, драматични за културата ни въпроси. Случайно ли Боян Ничев се зае тъкмо с тях, случайно ли посвети десетилетие именно на тях? Мисля, че не. В тях най-добре се отразяват възможности за идеи, които го вълнуват сериозно. Двете му книги са два различни ъгъла, от които той погледна към едно. Това едно е „дефицитната стока“ в критиката ни: собствената норма.

\* \* \*

Двете естетически конвенции в българската култура предлагат възможности за едно от обясненията на ограничеността на нашето литературно разви-

тие: самозараждането на художествената фикция от недрата на фолклора. Задачата е малко рискована: предполагам, че всеки европейски критик би се учудил на подобна постановка, след като за него е ясно, че всяка европейска литература има за своя класика античните литератури. Доста неочакваният и дързък опит на нашия учен Боян Ничев „Увод в южнославянския реализъм“ стига до определени резултати, с които нито можем да се разминем, нито можем да не се съобразим при други концепции.

Книгата е опит и да се излезе от болезненото напрежение в нашата наука да намери процеси и тълковни понятия за органичността на художественото ни развитие. Напрежението съществува не защото опитите са много и разнообразни, а защото тази органика не се вмества в познатите рамки. За европейците органиката ни изглежда поне странна — тук не се виждат познатите периоди на естетическото развитие, не можем да обособим примерно ренесанс, маниеризъм, барок, класицизъм, романтизъм и пр. Доколкото ги има, те съществуват най-често едновременно и в съгъстено време. С прецизна апаратура Б. Ничев предлага една научна схема. В нея той отрича безплодния еволюционизъм в културите и застава на научните позиции на трансформизма, който изследва не резултати на развитието, а механизми, вътрешноразвойни тенденции. Чрез схемата си авторът е в скрита и даже жестока полемика с евтино поднесените схващания за връзката между модерната ни литература и старата литература.

В тази твърде странна и объркана смес, която образуват процесите на естетическия ни развой, може да се намерят и други връзки (например между Евтимиевия век и Възраждането). Ако сведем художественото развитие изчерпателно до схемата фолклор—литература, ще срещнем особени затруднения в изкуствоведско-теоретически план: тогава няма да открием връзка между литературната органика и органиката на останалите изкуства, които имат други връзки с народността и естетическо съзнание. В отношението Средновековие—Възраждане при нас липсва ренесансовото преобръщане на нещата. Ние имаме късно средновековие от съвсем друг тип: първо, обездържавено; второ, без противопоставяне на официалната (църковна) и народната култура; трето, с постепенна и пълна в някои случаи подмяна на високите средновековни жанрове с ниски, практически. В тези процеси едно усърдно изследователско око може да открие друг тип органичност, в която се подготвя демократизацията на културата, оглеждане на художествеността в преки практически възрожденски нужди, които нямат нищо общо с европейските. Тогава може да се установят две насоки на възрожденската ни литература, разслоена още от началото с високата жанрова култура на Паисиевата История и плейбейската псевдожитийна трагедийност на Софрониевото Житие. Тогава може да обясним и така енигматичния факт, че в една автобиография, както бихме казали днес за Житието, Софроний никъде не говори за едно от най-интересните събития в неговия живот — срещата с Паисий.

В едната развойна тенденция върх вероятно ще вземе Раковски, чийто изкуствен литературен език е опит да се надстрои нещо в културата, където нещата са по-ниски или тлеят. Затова езикът му изглежда като „размразяване“ на Евтимиевия език от XIV, XV и XVI в.

Този модел на естетическа развойна органика (едва намекнат тук) не се противопоставя на Ничевия. Допускам, че той е съблазнявал и Ничев, но усилията си критикът насочи към други недра и други лаборатории на литературните жанрове. И тъй като споменах думата недра, ще добавя, че и при двата модела съвременната литературност има производни дълбочини все в „народностните начала“, просто извира от тях — били те фолклор, били късно сред-

новековие, демократизирало високата официална култура преди робството и сляло религиозното изкуство с народното.

У Ничев основното ударение пада върху културно-типологическото различаване на фолклор и литература, взети не като иманентни, а като функциониращи естетически системи. Двата културни типа имат единен (словесен) знаменател, но са различни художествени системи. По начин на функциониране те се поляризират. Разликата между фолклора и литературата не е в постройката, не е и в по-сложното — структурата на произведението. Напротив тук има сходства, които са базата, върху която литературните творци прибавят към литературна стилизация в индивидуалното творчество или поне използват родственни образни елементи и похвати. Да се установи сходство между фолклор и литература на тази база е задача, която е привличала много изследователи и поети. Но, общо взето, тя е неплодотворна. Пренебрегват се основни различия, основани върху функционирането на творбата, като културен език. Това елиминира не е фатално, ако се съзнава. В обратния случай връзката между фолклор и литература претендира за изчерпателност и изследователската страст добива комични черти.

Функционирането на литературното произведение не е елемент на неговата поетика, то е елемент само на неговата знакова система (така наречената от семиотиците прагматическа същина на знака). Обратно, функционирането на фолклорното произведение е елемент на неговата поетика, най-главният или един от главните. Погледнато семиотически, това е уникално по същината си „докризване“ на прагматическата и синтактично-семантична страна на знака. Преведено на друг език, това ще каже, че постройката на фолклорното произведение (синтактиката — знакът в отношение към себе си) е нестабилно установена величина — тя се влияе от битието си в колектива, от изпълнението, от промените, които следващият изпълнител внася. (В този случай анализиране на поетиката на народната песен само като постройка — както е в опита на Никола Георгиев — е възможно само като анализ на стоп-кадри в киното — тогава, когато се спре потокът и отделният кадър се огледа без връзките с останалите. Така народната песен се оглежда аналитически без оглед на нейното функциониране, на нейните варианти. В случая опасността фолклорната поетика да се смеси с литературната е голяма. Но така или иначе в поетиката на фолклора влиза и построечната част. Тя се състои от изразни средства, които са строго специфични и се нуждаят от специфично изследване. Важното е изследователят да съзнава културния модел на строежа и да не го олитератури.)

„При разглеждането на фолклорното произведение само по себе си абстрактно, без отчитане своеобразието на неговия начин на съществуване, той втори план остава незабелязан, той не съществува. Затова и динамиката на фолклорната творба често остава извън вниманието на фолклористиката, изключваща фолклорното произведение от най-важния момент на неговото естетическо битие — естетическата му консумация“ (с. 47).

Естетическото възприемане на творбата е най-важната съставка на фолклорната знакова система. Фолклорът е художественост само при възприемане, едва когато в съзнанието на възприемащия един вариант се съблъска с друг вариант, когато това съзнание има възможност от съпоставката да получи естетическа наслада. Динамиката на фолклорната творба се осъществява върху вариантната опозиция. Достатъчно важни в съпоставката са и старите, и новите сигнали. Старият сигнал: защото консуматорът иска да види предишния вариант. Новият вариант: защото естетическата наслада идва от променения текст. „Възникването на нов сигнал в рамките на старата система, кое-



то се получава при опозицията на два варианта, е основата на естетическото преживяване и естетическата наслада при фолклорното произведение“ (с. 49).

Б. Ничев гради възгледа си върху един основен извод: фолклорното произведение е процес, а не даденост. Литературният текст е фиксиран, фолклорният не е фиксиран. Ако фолклорното естетическо преживяване иде от редуването на поредица нови сигнали в стара позната система, литературното естетическо преживяване иде от редуването на стари сигнали („вечните идеи“) в една нова непозната система. Оттук произтича големият проблем за художественото съвършенство на фолклорната творба. „Това, което наричаме художествена съвършеност, е само наложена наша съвременна естетическа представа върху един много сложен естетически процес, който в някой случай не ѝ се подчинява. Художествено съвършеният вариант в народната песен е само една от многобройните възможности, покрай които минава или които осъществява фолклорният художествен процес. Друг въпрос е, че общата тенденция в развитието на фолклора води към художественост от литературен тип и към литературно структурирано художествено произведение“ (с. 52—53).

Да обърнем внимание на друга черта — всъщност първата, най-важната на фолклорното произведение: отношението към действителността. Боян Ничев посвещава труда си на това убеждение — смяната на фолклорното с литературно художествено съзнание е смяна на различни информационни системи, в които по различен начин се акцентува познатото и непознатото, действителност била и действителност сегашна; в крайна сметка тази смяна, тази механика на естетическото съзнание е история и възникване на художествената фикция, която е съзнание на твореца и консуматора за условност на представеното.

Фолклорната естетическа конвенция не съотнася своите произведения към действителността, с нея „колективният човек“ не може да измери проекцията на примитивистичното си съзнание. Той не може да каже „аз познавам Крали Марко“. Героите и събитията някога са били, вярата в това заляга в тази конвенция. Вярата се ръководи от култа към предците. За разлика от фолклорната естетическа концепция религиозната представа нещата като действителни. Религиозният човек вярва, че разказаното, изпятото и нарисуваното съществува. При третата естетическа конвенция нещата се представят за вероятни: не е така в действителност, но може да бъде.

При фолклора действителност е вариантът-основа. Тя идва от предците, тя е уважаваната и боготворената традиция — само с нея може да се сравни един вариант и от сравнението може да се получи естетическа наслада.

Основният признак на поетиката на фолклора е повторемостта, сравняването поне на два варианта. Това е вече наложила се истина и Боян Ничев също се придържа към нея. Първородството на фолклорната творба не се почита при фолклорния човек. Контактът на слушателя с първия вариант още не носи висока наслада. Тя става пълноценна едва когато произведението се повтори във вариант. „Основният съпоставителен принцип на фолклорната поетическа конвенция се осъществява не само чрез специфичните форми на съществуване на фолклорната творба, но и *вътре в нея* (курс. Б. Н.). Така, както се срещат два повече или по-малко близки варианта и чрез тяхното съприкосновение съществува творбата, точно така по законите на фолклорната стилистика вътре в нея се редуват синонимични вариантно диференцирани понятия и чрез тяхното сцепление се осъществява цялостта на фолклорното произведение. Те връзват творбата. И тоя начин на връзване е линеен, двуизмерен“ (с. 59).

Тези схващания ни отнасят към известното определение на средновековната естетическа конвенция, направено от Лотман — „естетика на тъждество-

то“. То е приложимо и към фолклорната естетическа конвенция. Като средновековното изкуство фолклорното произведение е двуизмерно. То „реализира съпоставянето чрез непосредствено последователно свързване, линейно, без скокове и триизмерност — чрез „шафетно“ предаване на мотиви и постепенно им изменение по продължение на фолклорния „текст“ (с. 58) фолклорната конвенция сменя не само по-големия опит на колективното съзнание, тя е едно твърде опосредствувано отражение, една третичност, така да се каже, на отражението: тук „творбата се ражда от творба“.

Най-общо казано, фолклорната естетическа конвенция е част от онези древни културни системи, при които има наличие на колективен език в изкуството; при които отсъствието на индивидуално творческо съзнание ги прави дълбоко условни и подчинени на продължително оформяни образци, единни и задължителни за всички.

Подчертавайки сходството между фолклорната и средновековната култура на основата на естетика на тъждеството, можем да изпаднем в съпоставително заблуждение (такива опити у нас вече съществуват). Преди всичко това са две различни естетически конвенции: фриволният плебейски дух на едната е опозиция на строгата каноничност и официалност на другата. Освен това средновековната култура се гради чрез оттласкване на една културна система, която вече е издигнала индивидуалното виждане на преден план (античната), но същевременно почти непрекъснато е заредена с динамита на това виждане. Т. нар. ренесанси във византийското и западноевропейското изкуство преди XV в. говорят за несекващото влияние, понякога много активно, на традициите на античната хуманност. Към всичко това фолклорът няма никакво отношение. Той си е фолклор и се деактуализира, когато става невъзможно съществуването на единен колективен език.

В южнославянските литератури това деактуализиране е по-различно от западноевропейските. Доста преди него в недрата на фолклора започва да се заражда художествената фикция (вж. бел. 6 към шести раздел). Тези недра се превръщат в лаборатория на южнославянския реализъм.

Какви пътища на смяна и по-точно на взаимопроникване на естетическите конвенции набелязва Боян Ничев?

Първо, фолклорната мистификация. Второ, зачатъците на литературни процеси във фолклора (в работите на Вуковите гуслари). Трето, дълбоките трансформационни процеси, които се извършват в лабораторията на такива промеждутъчни фолклорно-литературни явления като фолклорно-битовата балада, сказовото начало в анекдота.

Най-яркият пример на фолклорна мистификация е „Razgovor ugodni patoda slovinskoga“ на хърватския просветител Андрия Качич-Миошич, издадена през 1757 и преиздадена през 1759 г. Книгата е истинско двuedинство на естетическите конвенции, които ни занимават. Качич въвежда образа на народен певец (Милован), станал синоним на автора. Книгата е съставена от летописна проза и народни песни, изпяти от Милован, който броди като аед из славянските земи. Песните на Милован са непосредно възникнали по повод на дадена случка: съзнателен песенен преразказ на чужди исторически извори за миналото на славяните. Тук е първото разминаване с фолклорната естетическа конвенция. „Освен това в самия начин на съществуването си Качичевите песни вече носят *първите признаци на дефолклоризацията на народната песен*: те са народни песни, които не се предават от уста на уста, а съществуват в книгата и чрез книгата. Фактът, че много от тях поради близостта си до фолклора ще поемат обратния път — ще се възвърнат при народа и ще съществуват отново като народни песни, — не изменя с нищо нещата“ (с. 76). Това е второто разминаване. Третото е образът на Милован, една видима дефолклори-





явление, каквото е смешението на сериозното и смешното, иронията, хумора, повече познати на модерния човек. В наративния фолклор започва да се откроява гласът и образът на сказителя и тук „кристализират“ първите индивидуални черти на реалистичен човешки конкретен образ. С възникването на сказа разказвачът неочаквано придобива индивидуален стил, език, мимика, жест. Това е езикова мимика и словесен жест, при които разказвачът в най-елементарна, но изразителна форма придава различни нюанси и акценти на разказваното, излизайки от повествователната си анонимност, започвайки да играе разказваното, да се превъплъщава в него“ (с. 189). „Анекдотът в частност пък е най-характерната повествователна форма, която като баладно течение не отправя въпроса за достоверността на разказаното в миналото, а дава илюзията, че всичко е тук и сега“ (с. 198).

\* \* \*

Органиката на естетически развой на южнославянските и в частност на българската литература — сега изводът може да се направи обосновано — е крайно специфична, непонятна за класическото литературно развитие на Европа. Има и други модели — чрез превръщанията на средновековните жанрове в модерни. Но и по тази линия да тръгнем, ще видим, че органиката е много специфична, и тук тя не споделя западноевропейската.

Преди всичко ние нямаме западноевропейския Ренесанс. У нас явлението Възраждане е от съвсем друг разред. То не е нито връщане към античността, нито към индивидуалната човешка личност (поне не това е първостепенният му белег). Както се отбелязва от много изследователи, то е възраждане на народ на държава. Първото го е имало винаги, народ трудно се заличава в историята. Но държава нямашме пет века. И тези пет века нарекоха жестоко прекъсване на културните процеси: една от най-наивните школки представи днес. Културен процес не може да се прекъсне. Ние отчаяно кършим ръце и се вайкаме, че Симеоновият и Евтимиевият век на нашата култура не намират конкретното си продължение в по-късните модерни фази на нашето естетическо съзнание. Причината за школската представа е обичайна за такива случаи: смесването на различни културни порядъци. Казвайки „прекъсване“, имаме пред вид една чужда норма — тази на класическото културно развитие. Културните процеси у нас просто имат друга насока. И тя е неизбежна, наложена е от историческата съдба. Внезапно огромно значение доби средновековието като късна историческа фаза. Тази фаза е различна от истинското средновековие, но все пак е средновековие, което обхваща дори XVIII в. Тя, тази късна фаза, е едно обездържавено средновековие. Културата се предоставя от високите творчески личности на масата. От своя страна високата жанрова система „слезе“ в низината. Затова за нас доби такава стойност отсъствието на разлика (а може би и единството?) между официалната и народната култура. Тук е основният знаменател, в който се „маскира“ органиката на културното и в частност литературното развитие у нас. В другите изкуства ние нямаме изследване на този въпрос, но в литературата имаме. Органиката се търси било в трансформациите на средновековната жанрова система и кристализирането в нейните ядра на нова (възрожденска) система (изследване по този въпрос има у Боян Пенев) или в още по-смелия опит, който направи Боян Ничев.

Сега може да стигнем до един малко условен извод — фолклорът като „класика“ на нашата литература. В едно „класическо литературно развитие“ фолклорът не може да играе тази роля: литературата има начален тласък и първо равновесие на формите в античността. Нашият фолклор има шансовете

за лаборатория на литературни форми и по друга причина, свързана с всичко казано дотук. Той е преди всичко богата импровизационна система. Тя абсорбира всички художествени инвенции, които етническата ни общност носи. Няма други художествени системи по време на робството. В смисъл, няма развити индивидуални творчески стилове и направления. Ако някой монах напише летопис и приписка или направи преводна сводка на средновековни религиозни или натурфилософски текстове, той ги изменя до голяма степен — до такава степен, че даже ги фолклоризира: нещо съвършено необичайно за един религиозен човек. Абсорбирала огромна художествена енергия, фолклорната естетическа система естествено „не може да издържи“ на напрежението. Тя развива изключителни импровизационни способности, в което е и шансът на системата да се взриви отвътре. Разпадането се прокарва по много линии и тези линии са все литературизации. В този смисъл употребих не съвсем точното „фолклорът като класика на литературата ни“. То не е съвсем точно, защото класиката според прецизираните определения (а не битуващите представи) е първото голямо равновесие на едно културно явление, което съдържа в себе си възможностите за бъдещи трансформации. Класическо явление може да бъде само явлението от същия културен порядък. Фолклорът е от порядък, чужд на литературата. Но след всичко казано за специфичния ни трансформизъм, можем да си позволим и това условно виждане на фолклора.

Искам да обърна внимание на някои аспекти — последици на тази органика на културното ни развитие. По повод на баладното течение Ничев отбелязва, че „онези процеси, които в други европейски литератури могат да се проследят зафиксирани в ренесансовото изкуство на техните народи, в много славянски и южнославянски литератури се извършват във фолклора“ (с. 143—144). Тази съпоставка не се прокарва основно в книгата, но не е трудно всеки читател да си я осъществи сам. Оттук идва голямата разлика между романтизма на Западна Европа и на Балканите. „На Запад романтизмът се характеризира с копнеж към фолклора. Южнославянският ранен романтик е все още изцяло в самия фолклор. Европейският романтик се стреми отвън към фолклора. Той трябва да го достигне. Южнославянският романтизъм е вътре в него. Той трябва да го преодолее“ (с. 122).

Откъдето да погледнем нещата, виждаме, че те добиват все някакви странни обращения. Южнославянската органика на културното развитие се включва в европейската, но една интензивна изследователска проникателност може да я види само като контрапункт. Този контрапункт е възможен като критически резултат, ако класическите норми на европейското културно развитие не се налагат върху нашите, ако не търсим прикритие между европейските жанрови и стилови системи и нашите. Подобно нормативистично покритие води отчаяно до извода за прекъснатото ни културно развитие, което пък сетне се ускорило. Трудно удаващият се собствен критерий, собствена норма на културното развитие води към други изводи и тогава единството ни с европейската култура намира реален израз.

Книгата на Боян Ничев има тази висока за националната ни култура стойност, че търси вътрешната, собствената норма на тази култура и възхитително отказва чуждата.

\* \* \*

Под същия знаменател е и книгата му за романа. Със същите разбирания за специфично наша културна самобитност и за съотношенията ѝ с европейските норми.



И в тази книга — под друг ъгъл — Б. Ничев търси собствената ни културна норма.

Това е първото сериозно монографично изследване на българския роман. С по-ниско самочувствие в този жанр нашата литература няма и съответно критическо самосъзнание — изследванията са повече върху поезия, разказ, документална проза. Книгата на Боян Ничев по собствените му думи не е история на съвременния роман, а теоретико-историческо изследване на епичното начало в него. С редица студии и статии за отделни автори, проблеми и творби на жанра Б. Ничев систематизираше свои наблюдения, движеше се към тази книга. Тя е проучване на няколко проблемни ядра в произхода и развитието на романа като отражение на националния живот и народопсихология. В този смисъл освен критико-теоретическо тя е и литературно-историческо съчинение.

Според Маркс зрелостта на обществото е в трагедията. В трагичното самопознание се ражда националното преоткриване на жанра, основите на неговата поетика. Епическото отражение тръгва от сблъсъка между народ и държава. Българският роман чрез „Под игото“ тръгва от мемоарната литература, но все още е в лоното на националния конфликт. На жанра предстои път към класово-социалната конфликтност, към разяждащите противоречия на обществения живот. Основният принцип на разказа не е задължително социологизиран, за романа социологизацията е задължителна. Тази позната концепция залага и в тълкуванията на Б. Ничев. Романът в модерния смисъл на думата има за начален тласък трагичното Септемврийско въстание от 1923 г. „Това е трагична обреченост не само и не главно на личности, а на обществени форми и институти — пише Б. Ничев. — Тук наистина зейват пропасти не само между живота на отделни класи и съсловия от състава на нацията, но и между крупни, отдавна оформили се блокове на народното съзнание в целината на народния духовен живот“. Въстанието и погромът (след трагедизираният възрожденски идеали за три-четири десетилетия) е един от големите потреси, преломи в социално-психологическия живот на страната.

При последвалата романна социологизация на жанра естествено бе романът да потърси своите български форми на сцепление. Те се намират според критика в „най-елементарния модел-ядро на жанра“ — „роман“ в романа, любовната интрига, интимното в живота. В историческите романи на Стоян Загорчинов от 30-те години това ядро се корени едновременно във фолклорните форми (бедното момиче и богатият принц, царската дъщеря и бедният момък) и в социалната конфликтност. Този модел подхрани, при всичката полигенетичност и специфика на новия български роман, редица първокласни творби (например „Железният светилник“ на Димитър Талев и „Тютюн“ на Димитър Димов от 50-те години). Друг важен елемент беше и пътят към епичната мащабност на човешката душевност, „романно-епичният пробив в дълбочината на човешката психология“ — път, изминат от Георги Караславов в „Снаха“ (1942) и „Татул“ (1943). Караславов издига до равнището на класическия европейски роман един вечен конфликт в негов български вариант — човек—земя, собственическата страст.

Разрушеният от Септемврийското въстание патриархален уют и колективистични представи според Ничев се пренася „в идеален вид в белетристиката, но като осъзнато отношение върху два свята, два простора — затворения и отворения“. Разрушението носи и чувство за отворено пространство, нов усет за града, който съперничи на селото като традиционен център на изображение. Авторът говори за епична победа над пространството — отваряне към света и към историята и едновременно с това затваряне в тях, гмуркане в дълбочините на човешката индивидуалност и национална самобитност. На времето и пространството в романа е отделено значително място. От 20-те до 40-те

години „поетиката на пространството се съсредоточава върху три координата, сред които е заключен конкретният сюжетен свят на българската проза от този период: къщата—кръчмата—къра. Това са три средища, в които българският човек е разкрит семейно (къщата, домът), трудово (кърът), обществено (чаршията, кръчмата). Този пространствен свят се превърна в епична среда после в романите на Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев. Вниманието в книгата е отделено на природата, заела такова място в българския роман от неговото начало до ден-днешен. При Ем. Станев единството човек—природа (така свойствено за прозата преди разпадането на патриархалния уют) вече е осъзнато и разрушено. Природата е психологически и нравствен катализатор, който отключва дълбочините на човека. У Талев жест, състояние и природа са единни. У Димов те са неадекватни, неговата „градска“ проза има други сцепления между психология и среда, между жест, състояние, природа.

Сериозен проблем на епическата поетика е развоят на рода от поколение в поколение. И в този пункт българският роман се отличава от европейския роман, който се вълнува от съдбата на личността в низходящия развой на рода (У. Текери, Д. Голзуърти, Т. Ман, Ж. Тибо). Видните български романисти от 50-те години (периодът на най-високите постижения) се интересуват от нещо друго, което минава през поколенията, но е извън тях. Талев например следи развоят на националното самосъзнание у македонските българи (в тетралогията „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“, „Гласовете ви чувам“). Караславов следи в „Обикновени хора“ развитието на класовото съзнание у българския селянин. Същото важи и за романа „Път“ на Стоян Ц. Даскалов. Специфичното според Б. Ничев е, че нашият роман се интересува от отчуждението, от „оразличаването“ в синхронен, а не в диахронен план — разделението в едно поколение, а не упадъкът от поколение в поколение, конфликтът в семейството, а не само или не толкова дегенерацията в рода. Двете тенденции са видни в романа на Владимир Зарев „Битието“. Въпросът за приемствеността между поколенията има и друга типично българска черта. Бай Ганьо от знаменитата едноименна книга на Алеко Константинов и Юрталана от „Снаха“ на Караславов са един неразвит процес на упадък. „Всеки от тях носи в редуциран вид вътрешната перспектива на развоят на едни ругонмакаровци, артамоновци, форсайтовци, буденброковци, всеки от тях е несъстоятел се епопея на развоят, от който историята ни е донесла последния резултат — деградацията. Върху широките им плещи не тегне бремето на една вековна родова традиция, но те подчертават кривата на едно ускорено социално развитие, дадено в последния му дегенеративен етап, но не без съзнание за доброто му начало.“ С една дума, тези и много други герои на романа са герои с редуцирана епичност.

Разделът „Светът на българското село в съвременния роман“ поставя една особена граница в развитието на жанра. Авторът се спира детайлно на новите сюжети и форми в романите на Андрей Гуляшки, Стоян Ц. Даскалов, Камен Калчев, Крум Григоров. Основният акцент пада върху възлова творба в развитието на жанра — „Мъртво вълнение“. Този роман също се вписва върху големия екран, който проектира историческото самосъзнание на българския човек и неговата социална драма през вековете—отношението човек—земя. Според Б. Ничев това е първата голяма творба на съвременна тема. В него се постави голямата тема, станала централна после — „как да пренесем ценностите на миналото в нравствената съкровищница на утрешния ден“. В този смисъл Ивайлопетровият проблем е противоположен на Георги Караславовия проблем. Ив. Петров чрез трагедията на рода Доганови при колективизацията не се вълнува от съдбата на хора, които имат историческо битие без нравствена основа за него, а за хора, които съхраняват вековни

добродетели на народа, но исторически са обречени да загинат поради опълчването срещу новите обществени тенденции. Този въпрос бе поставен с голяма острота и в историческия роман на Генчо Стоев „Цената на златото“.

Проследил тези преобразования на романа в раздела „Романът след Априлския пленум през 1956 г.“, Б. Ничев очертава панорамата на жанровото развитие в последните две десетилетия. Акцентът тук е поставен върху основния въпрос на поетиката на новия ни роман — променения статут на човешката личност, модерното и многостранно отношение с историята. Новите времена, „демографската суматоха“ при миграционните процеси освободиха днешния българин от традиционната обвързаност с род, земя, традиция, с „масива на историческата и националната детерминираност“. Сега той е свързан с тях, но „както планетите със слънцето“. На преден план в романа излезе не връзката, а самият човек, драматично, комично или трагично освободен от тях. Българската литература след 60-те години стана антропоцентрична. Това още повече деепизира жанра. Последният роман със стария епически тип бе „Мъртво вълнение“, първият с нов тип — „Двама в новия град“ на Камен Калчев. Серия от добри романи видяха човека в аз-повествования, изтръгнат от привичната му среда и корен, с неузнаваемо променено жизнено статукво — „При извора на живота“ от К. Калчев, „Смърт няма“ от Тодор Монов, „Бягството на Галатея“ от Емил Манов, „Отклонение“ от Блага Димитрова, „Седемте дни на нашия живот“ и „Домът с махагоново стълбище“ от Андрей Гуляшки, „Пътища за никъде“ от Богомил Райнов, „Лош ден“ и „Циклопът“ от Генчо Стоев, „Светът сутрин, светът вечер“ от Атанас Наковски, „Брод“ от Димитър Вълв, „Пращка“ от Йордан Радичков. Съвсем друга поетика носят някои творби на историческа тема, в които се осмислят философски проблеми на националното битие — „Последните Шишмановци“ и „Случаят Джем“ от Вера Мутафчиева, „Цената на златото“ от Генчо Стоев, „Време разделно“ от Антон Дончев. Новите романи на Ем. Станев „Легенда за Сибин, преславския княз“ и „Антихрист“ се отличават съществено от епоса на 50-те години. Основното преобразование на романа в ново време е в „триумфа на преминаването от царството на необходимостта в царството на свободата на човешката личност“. Възникна големият въпрос за правото на избор като утвърждаване на личността. Човекът е изваден от равновесие, сам в отношение със средата, един особен търсещ самотник, едно ново формиране на личността. В същия аспект са поставени въпросите и в раздела „Младият човек в романа“, а техни съществени аспекти се анализират в разделите за историческия роман, за философията на националния живот.

„В търсене на романен синтез“ тълкува нови мотивни ядра — не човекът излязло в историята (романът от 50-те години), не човекът с охладени връзки с традицията и средата (60-те, отчасти 70-те години), а тяхното единство — роман с герой, който преосмисля своите отношения с историята вътре в нея, но дистанциран от нея с твърд и непоклатим личностен статут. Такива творби са „Нощем с белите коне“ от Павел Вежинов, „Завръщане“ от Генчо Стоев, „Духовете на Цибрица“ от Георги Алексиев, „Низината“ от Васил Попов, „Реката“ от Дико Фучеджиев.

Естествено е с оглед на промените в жанровия статут да дойдат и стилистичните преобразования. На тях литературоведът отделя внимание в специален раздел. Ретроспекцията в класическия роман бе форма на психологически анализ, в модерния роман е начин на организация на романното време. От сюжетно-композиционен тя стана структурен принцип. Днес романът започва неспично, „направо отвътре“, въвежда ни пряко в конкретната ситуация. Монотажният ред измества фабулната хронологическа последователност, множествените гледни точки — единната, всездешната на „незаменимия“ повествова-



тел. Голяма роля играе документът, мемоарът, своеобразният маниер на „сказ“ — установка на устната, говорима реч и стилизация или пародия на традиционни наративни ценности. Нови форми на метафорично сцепление заменят класическата адекватна връзка между човек и среда, което е съществен стилистичен признак на модерната неепичност. Образът се отдалечава от своята предметна основа, понякога психологическото качество (например болка) „заиграва“ като самостоятелен образ — типичен метонимически принцип.

В груби линии това са въпросите, които засяга Боян Ничев в тази книга. Но тяхната стойност се усилва многократно от самочувствието и самосъзнанието на критика — от непрекъснатото съобразяване с една специфична българска норма. Разбира се, в книгата му за романа „проблемът собствена норма“ не може да се утвърди във вида, в който го видяхме в „От фолклор към литература“. Но аз предпочетох да спра вниманието си и върху книгата за романа с оглед на този проблем, тъй като в нея са отчетени достатъчно опозиции на европейската норма, които могат да се нарекат само с едно — национално самосъзнание в романа. Колкото и малко да са колебанията ни в този жанр, колкото и престижно да стои в очите на нашите писатели, колкото и формите му понякога да са неадекватни — той ражда своите български ценности и своята неповторимост.

Неслучайно Боян Ничев го разглежда от епическо гледище. От това гледище той вижда моделите му много по-сближени със „собствената ни норма“.