

## ПРАГЪТ НА ЧОГЛАВОТО

*Атанас Натов*

За равнището на литературната критика не бива, мисля, да се съди на първо място по това, доколко умело тя изразява и обосновава най-приемливото, сиреч най-лесно разпространимото становище за художествената творба. Същинското равнище на критиката зависи от способността ѝ да оползотвори мнението на малцинството.

Бих искал да наблегна на „оползотвори“. Не става дума просто за търпимост към гледища, които са ни още непривични. Подобно изискване е толкова насъщно, че би трябвало да сме сериозно обезпокоени, когато се налага да го припомним. Литературната критика обезсмисля обществено-естетическото си предназначение, щом се вкопчи във формулата „или-или“ и иска да узакони, даже да йерархизира своите оценки.

Веднъж постигнато, признанието на художествената творба наподобява брачна любов: ако постоянно не се извоюва отново, превръща се в етикеция, във въпрос на благоприличие.

А кой друг би подпомогнал постоянното обществено прераждане на творбата, ако литературната критика упорствува на вече приетите оценки, ако се пази от гледища, които поставят на изпитание досегашните ни представи? Много е лесно да потърсим за съдружник инертността в мисленето. Тогава всяка нова гледна точка ще ни изглежда уязвима поради туй, че не е общоприета. Но според мен не бива да оспорваме пълноценния художествен живот дори на произведения, отличени с награда. Особено когато са значителни.

Известни са ми опасенията, да не би прекалените дискусии да объркат литературните оценки. Ала намирам тези опасения напълно безпочвени. Тъкмо отбягването на дискусията е най-удобно за своеволие и безразборност в оценките. Няма да соча примери, защото на всеки от нас се е случвало да разлиства рецензии в литературния ни печат.

Любопитно е наистина да се чете статията на уважаван наш критик, в която той не дава да се продума срещу „монолитността“ на Хайтовите герои, но сам забелязва и раздвоение, и драматизъм у тях. Обезпокоително е обаче, че се опитваха предварително да осуетят спора, а след като той все пак се състоя в Литературния институт, от страниците на в. „Пулс“ бяхме смървени за това.

Критиката е винаги с недоказани пълномощия. С всяко свое суждение тя се самоподлага на изпит за правоучастие в литературния живот. Ето защо не бива да се изненадваме, че породеният сякаш случайно (най-малкото — необичайно) спор за една „ясна“ белетристична книга ни отведе до най-неизяснените и щекотливи въпроси на съвременното литературознание.

Нека приемем твърдението на някои участници в нашето обсъждане, че Тончо Жечев неоснователно окачестви като структуралистична статията на Никола

Георгиев за „Диви разкази“ (Литературен фронт, бр. 24, 1973 г.). Би било повърхностно да смятаме обаче, че така Жечев се улесни в своята полемика. Тъкмо обратното — той си навлече много упреци, загдето омаловажава и опростява системно-структурния подход към литературното творчество. Критикът не е могъл да не предвиди този риск. Въпреки туй му бе нужен такъв опонент. Едва ли само с кокетство може да се обясни и обстоятелството, че Жечев полшеговито причисли себе си към „консервативните“ критици.

Да не пропуснем и другата страна. Никола Георгиев не се задоволи да отхвърли обвинението в структурализъм. Той на свой ред си създаде също противник в лицето на „антипозитивизма“ и неудържимо се нахвърли срещу него. Защо, ако спорът обхваща само различни, при това — както твърди Ванда Смоховска — взаимно допълващи се гледища за разказите на Николай Хайтов?

Наистина изглежда доста пресилено да намесваме чак Кант, когато разискваме как и нашето повествователно изкуство смъква на света потурите. Нека обаче отсеем — доколкото е възможно — полемическите пристрастия. Да изчистим нашето обсъждане най-вече от прокрадналите се тук-таме намеци, напомнящи един литературен жаргон, в който думите служат за уловка и „тежат“ повече от смисъла, вложен в тях. Какво ще изпъкне тогава? Даже двете мнения за разказите на Хайтов да се окажат съвсем несъчетаеми, остава открит въпросът: мигар сме задължени да признаем гражданственост само на едното от тях? Никой подход към художественото творчество не е сам по себе си основание за изводите, които се правят с негова помощ. Но когато се канонизира, той би могъл да се превърне в спънка за *научното* осмисляне и оползотворяване на *противоречивите* възприятия, чрез които се осъществява творбата като „отворено понятие“ (ето че дойде редът на Кант).

Кръстьо Куюмджиев ни запозна подробно със своята представа за нравственото сътресение у оня кундурджия, който забогатял с „офицерска бира“. Не ми стана ясно с кого спори нашият критик, когато ни увещава, че в разказа нямамо „абстрактни пещерни хора“. Не виждам обаче какво може да се възрази на Куюмджиев, когато той набляга не върху икономическата разруха на майстора, а върху неговата вътрешна съпротива срещу обезличаващата, обездухотворената промишлена стока. Това видимо съвпада със замисъла на Хайтов — иначе не би ни поднесъл така пластично замогването на преобразования в кебапчия свой герой.

Но какво да правя, след като оттук нататък моята представа за предприемчивия собственик на фирмата със свети Георги, хванал „пенлива халба в едната си ръка, а в другата — шашка, а със шашката набол кебапче“, явно не се покрива с представата на Кръстьо Куюмджиев?! „Обърканият кундурджия се приспособява към новите времена. Но *само житейски*“ — пише критикът. Дали?

Насмешливият начин, по който героият разказва за житейските си патила, ни подсказва наистина, че той недраговожно се нагажда към света, който си събува потурите. Но той с насмешка говори и за лековерието на младите папучкии, които, вместо да се вслушат овреме в предупрежденията на Алито („адам-акъллия“), се нахвърлят да давят обущарите в реката. Нещо повече — отблагодарява се на дрипавия турчин, като му дава машата.

Зад самоиронията в разказа Куюмджиев долава „скритите въздишки и сълзи“ на героя. Това е вече лично впечатление. Не бих се наел да го опровергававам. Бих му противопоставил само собственото си впечатление — признавам, лишено от сантиментална влага. Преди туй обаче бих помолил Куюмджиев да не „дописва“ разказа, както се заканва в следващия пасаж. Още повече, че — според неговите думи — „това ще бъде една буржоазна история, една балзаковска история, величие и падение на Цезар Бирото или нещо подобно“. Имам право да го помоля, след като той така искрено и убеди телно се застъпва за „историзъм на мисленето“.

Съгласете се, че няма да ни е съвсем лесно да приемем един . . . станимашки Цезар Бирото.

Най-напред не бива според мен да се уеднаквяват нравствените колизии в разказите „Когато светът си събуваше потурите“ и „Дърво без корен“. Във втория разказ Гатю *напуска* една среда, която — да си послужи за определенията на Куюмджиев — е не само „непривична“ и „неудобна“ за него, но е и с „друга нравствена система“. Бившият папукчия в първия разказ — напротив — *се впуска* напористо, съобразително в този първоначално враждебен нему свят. Той жъне успехи, които — колкото и да накърняват съкровения му представи за красота и смисъл — забележимо гъделичкат чувството му за достойнство. Тъщата си „гълтна езика“, жената получи купешки плат за копринена рокля, която ще шие при уж най-добрата градска модистка, и т. н. Не е ли това предостатъчно основание да прозрем един друг аспект на стълкновението между изящните папуци и примамките на цивилизацията?!

Разбира се, героят на „Когато светът си събуваше потурите“ е подложен на вътрешно изпитание. Нещо повече — при него то в по-голяма степен се пренася „навътре“, отколкото при Гатю, който не е принуден да пригажда поведението си към изродени норми за „достойнство“ и обществена „значимост“, намира дори малък отдушник на нравствената си съпротива — пряко спори с овеществената душевност на децата си (с „хладилниците“), накрая забягва на село. Любопитно е, че във филма „Дърво без корен“ на режисьора Христо Христов е направен предпазлив опит да се продължи драмата на Гатю — да се пренесе „по“ навътре. Някои епизоди във филма ни дават, мисля, основание да предполагаме, че героят ще се чувствава *вече* и на село „задминат от времето“. Но тази допълнителна тема бе само загатната във филма. Жалко, защото според мен образът би. . . Не, не върви да „дописвам“ чужди произведения, след като преди малко помолих Куюмджиев да не върши това. Важното в случая е, че разказът на Хайтов оставя на стария Гатю смътната надежда да възвърне нравственото си равновесие в обезлюдената селска къща. Така този образ и по своя „тип“, не само по историческото поле на действие, се различава съществено от образа на самоиронизиращия се кебапчия.

Героят-разказвач в „Когато светът си събуваше потурите“ възкликва в началото: „По-хубави ли беха? Не! Къде може да се сравняват обувките с папуците!“ Накрая на разказа обаче не мога да си представя този герой обут в папуци. Картината на свети Георги, пробол с шашка кебапче, ми допадна толкова много, защото ми се струва, че отвежда мисълта ни и към онези преображения на набързо огражданения вкус, които пряко уязвяват усета за красота у героя. Нещо повече — покварят го. Трябва ли да припомним панаирджийските гипсови зайчета, иглениците като сърце, креватните ковчорчета с лебеди и елени? Или бихте могли да си представите бита на новозамогналия се кебапчия без този аксесоар — на същия тоя герой, който бе готов да се сражава заради красотата на собственоръчно изработените папуци?!

Спрях се на този момент, защото Кръстьо Куюмджиев подчертава у героя „чувството и копнежа по красотата“. С основание. Трябва обаче да се продължи тази мисъл. Драмата на папукчията не се простира между неговия „съхранен“ стереотип и външното, „само житейското“ (!!) приспособяване към събулия папуците си свят. Напротив — тя според мен се проецира в онова неизбежно опустошаване на съкровения му представи за света, от което никаква себеирония не може да го избави. Куюмджиев с право отбелязва, че героят се чувства ограбен не само естетически; накърнена е преди всичко радостта му от труда, в който се влага „толкова човешко майсторство и душа“. За сметка на това себеизвявата на неговото „достойнство“ ще се мери вече по купчината звонкови монети, по купешкия плат за рокля, по табелата със свети Георги. Не е нужно да пояснявам,

че така героят не влиза в пряк сблъсък с една враждебна нему действителност, а се заселва като узаконен обитател в нея, което го обрича на самоотчуждение. „Той не може да се примири с . . . бездушните предмети“ — подхвърля Куюмджиев. Според мен неговата драма е тъкмо в това, че той *трябва* да се примирява с тях, *трябва* да ги наложи на своя стереотип. Без това насилие над себе си той би бил неприспособим към живота. Битката от отправната точка на предишното си достойнство той загуби със закупуването на кебапчийска скара. Хайтов ни запознава с него в оня момент, когато му предстои нерадостна равностметка със самия себе си от позициите на новопридобития обществен статут. Това е, мисля, завоевание в стила на писателя, към което Никола Георгиев насочи по косвен път вниманието ни с първата си статия за „Диви разкази“. Ала на този въпрос ще се спра по-нататък в своето изказване.

Нека сега се върна към онази мисъл, която ме накара да взема за пример гледището на Кръстьо Куюмджиев за разказа „Когато светът си събуваше потурите“. Ставаше дума за литературната творба като „отворено понятие“. Нямам самоувереността на литературен критик и не настоявам непременно да се съгласите с мнението, което тук нахвърлих. Готов съм дори да приема, че романтизираната представа за един герой, който и пред кебапчийската скара би опазил напълно своя духовен статут, може да раздвижи плодотворно въображението на критика. Още повече, че други разкази на Хайтов (например „Горски дух“, „Пътеки“) предлагат повече материал за сходно тълкуване на конфликта: героят остава сякаш нравствено непоклатим при стълкновение с „цивилизацията“. Тук усилията ми бяха насочени само към това, да посоча, че все пак коментарът на Куюмджиев за „Когато светът си събуваше потурите“ не е нито задължителен, нито единствено възможен прочит на творбата. А защо тогава са наложителни споровете върху критически оценки? Какво подтикна двамата опоненти (Тончо Жечев и Никола Георгиев) да се вдвояват един-друго на местожителство в противостоящи методологически школи, в които всеки от тях не си вижда мястото?

Нашият спор докосна един от крещящите парадокси на съвременното литературознание, който има дълга предистория. Още Кант в „Критика на съзнателната способност“ настояваше, че за изкуството могло да има не наука, а *само критика*. (Напоследък в западногерманското списание „Акценте“ Ханс Майер отбеляза по аналогичен повод, че това били остатъци от естетиката на романтизма, която изисквала от критиката да наподобява литературната творба. Но дали е така?) Любопитно е във всеки случай, че противната тенденция — чрез математизация на художествени знакови системи да се постигне „екзактна“, точна наука за тях — води началото си пак от Кантовата теория. И от учебниците е известен възгледът на къонигсбергския мислител за изкуството като вид формотворчество (точно като „игра на форми“). А подялбата, която той извърши между описуемостта (феномена) и неразтълкуемостта (ноумена), бе отправна точка на всички течения в изкуствознанието, довели до омаловажаване на „старата“ критика, на художествения коментар за сметка на структуралното описание като уж по-точно и надеждно.

През 1969 г. публикувах книгата си „Литературознание и изкуствознание — методологически въпроси“, в която се опитах да разгледам основната дилема пред съвременната литературна наука и критика. Сега няма да злоупотребявам с тази трибуна, за да си наваксам недостига на читатели, като преповторя някои от съображенията, изложени в книгата. Ще добавя само следното.

За нас, противно на Кант, няма никакво съмнение, че е възможна и нужна *наука* за изкуството — за особеното му обществено предназначение, за своеобразната му историческа динамика. Вярно е, чуват се все още гласове, които предупреждават да не сме се „предоверявали“ на художествената *специфика*. Но те са ехо на отдавна преминал период. Наскоро прочетох интересната книга на В. Н.

Волошинов „Марксизм и философия на езика“ (1930), която все по-често се цитира. Още при първите страници добих чувството, че чета познат текст. Щом стигнах до главата „Език и надстройка“, се сетих, че тази книга ми напомня друга, която по време на моето студентство трябваше едва ли не да заизустяваме „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ от Й. В. Сталин. Там се съдържаха изричното твърдение, че за науката спецификата на изучаваните явления е важна повече от всичко друго („более всего“). Припомням това, за да подчертая, че авторите, които до днес не могат да приемат художествената специфика като *същинския* носител на обществения смисъл на изкуството, ни дърпат много назад — към времето преди споменатата книжка на Сталин.

Един от най-невралгичните въпроси в преддверието към художествената специфика е несъмнено въпросът, дали коментарът, критическата „парафраза“ на творбата е *необходимо* условие за *научното* обяснение на литературата. Смущението идва от обстоятелството, че всеки, и най-вещият коментар на художествените образи е приблизителен и незадължителен. Че без него не може да се мине, това доказват дори структуралните или феноменоложките разбори на литературни творби. Когато Леви-Строс и Якобсон се заеха да уловят художественото обаяние на стихове от Бодлер, а Емил Шайгер интерпретираше чрез описание творби на Готфрид Келер и фон Брентано, техните анализи „страдаха“ не помалко от приблизителност, отколкото сполучливите артистични парафрази на други стихотворения. Дори „екзактното“ проучване на „синтагмите“ (на знаковите съчетания) би могло да се използва само в подкрепа на впечатления, добити *непосредствено* от творбата. Другото е семиотика, на свой ред *незадължително* за възприемателя на художествената образност. Какво от туй, че някой би определил от точно по-точно цялата стилистика на класицизма в драмите на кардинал Ришельо, ако сега за нас не би могъл да ги възкреси *художествено*?!

Наплашени от приблизителността на коментара, някои днешни теоретици, без да отричат „известно“ значение на критиката, все пак се решиха да я отделят от *науката* за литературата. Така постъпи например Ролан Барт в спора си със „старата“ критика. На свой ред привържениците на „артистичната парафраза“ (закъснели приемници на романтизма, както би ги нарекъл Ханс Майер) решиха, че ще са по-добре подслонени под покрива на изкуството. Но това ни най-малко не ги спаси от упрека, че всяко художественоподобно преповторение на творбата е разминаване с нея — или е бледо и поради туй ненужно копие на първообраза, или е самостоятелна творба, отчуждена от предишната.

Как да се избегне противоречието между приблизителността на критическия коментар и научното обяснение на литературата? Според мен бедата е именно в това, че ни се иска да го избегнем, вместо да го приемем като вътрешна пружина на диалектичното литературно познание. А се опитваме да го избегнем по най-неползотворния начин — като представяме критическия коментар за единствен източник на истината или като отделим от него изучаването на „втвърдените знакови образувания“, което по обратен път потвърждава пак правото на читателя да ги „запълва“ с различни значения.

Кант нямаше право да отрича науката за изкуството, но имаше сериозно основание да подчертае особеното значение на критиката. Тя единствена, именно като приблизителна и незадължителна в своите съждения, е способна да се доближи до *композицията* на литературния образ. А композицията не е „синтагматична“ особеност на творбата, нито би могла да се улови извън художественото въздействие. Тя винаги предполага съкомпозиращата дейност на един възприемател — изявява се, когато пробужда особена обществена потребност у него акумулирайки неговото отношение към и със света. Но нали тази възможност съдържа все пак в „синтагматичния скелет“ на творбата? И да, и не. Да, защото знаковите съчетания са условие за препредаване на произведението. Не, защото

композицията обхваща и нещо извън тях — начина на въздействие и възприятната потребност, пораждани в общественото движение на творбата. Така знаковите съчетания не просто се запълват със смисъл, а променят и своята „синтагматика“.

Кръстьо Куюмджиев, както вече знаем, вижда в „Когато светът си събуваше потурите“ драмата на един нравствено непоколебим, макар все пак „житейски“ приспособен еднборец срещу света на „Бакиш“. Затова „знаковите образувания“, които биха отвели мисълта ни към самоотчуждението на героя (заставя тъща си „да си глътне езика“ от удивление пред паричния му „удар“, облича жена си купешки, сжжжялява, загдето овреме не е послушал Алито и пр.), са за критика очевидно неважни, случайни в текста. С други думи, особената нравствено-естетическа потребност, която удовлетворяваме у себе си, възприемайки разказа, ни застава да прекрояваме „синтагмите“, да пренареждаме „знаковите съчетания“. Без това асоциативната дейност на читателя не би прераснала в *съкомпозиция*, а възприятието му не би било *художествено*.

Какво обаче би попретило и на структуралния метод да предвиди разместиността на знаковите съчетания във веднъж дадения, в заварения текст? На пръв поглед — нищо. Привържениците на този метод се занимават подробно с многозначността на творбата, с различните равнища и пластове в нея. Лотман дори изрично подчертава: „Спецификата на художествените комуникации се състои в това, че кодът на възприемания в една или друга степен се отличава от кода на предавания.“ И все пак тук структурализмът неволно може да попадне в собствената си клопка. Ако постави изучаването на „синтагмите“ в зависимост не от *дадения* текст (в неговата „непроменилност“ — както навремето умно и откровенно предупреждаваше Роман Ингарден<sup>1</sup>), а от динамичните превръщания на творбата, от коментара и съкомпозиращата дейност на възприемателя, тогава би трябвало да се откаже от най-силния си коз — че е в състояние да ни достави *точни* знания за литературата.

Много добре разбирам желанието на Искра Панова да ни предпази от опростените представи за системно-структурния подход в литературознанието. Непростимо е да замиждаваме пред научните му успехи, да премълчаваме развитието му през последните десетилетия. Тъкмо сериозните въпроси, които Панова зачекна в своето изказване обаче, ни задължават да държим сметка и за противоречивостта на това развитие.

В стремежа си да превъзмогнат предишните недъзи на своя метод структуралистите често му пришиват ярки кръпки от друга материя; позволяват си еклектични заемки на проблеми, които са непосилни за *текстовия* анализ като сам по себе си важен и — трябва да признаем — неотменим дял на литературознанието.

<sup>1</sup> Произведението съществува дотолкова — пише Ингарден, — доколкото „не се подлага на каквито и да е промени — и тогава, когато са произлезли множество негови конкретизации. В *същността* на литературното произведение няма нищо, което да налага някаква промяна. Необходимо е било само това, че то веднъж се е изобщи появило, и тази необходимост може да се установи въз основа *единствено* на неговия строеж“ (Roman Ingarden. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1960. S. 369, к. м.). За да не се помисли, че се има пред вид само външната материална „черупка“ на творбата, Ингарден предупреждава още в началото на цитираната книга: „Духовните (идеалните) предмети не могат да се променят, макар досега да не е изяснено на какво се дължи непроменчивостта им“ (S. 7). Това — от една страна. От друга страна обаче, между първомайсторите на структурализма няма друг, който тъй недвусмислено като Ингарден да разграничавал *дадената* творба от образа за нея у възприемателя. Вторичния образ той обозначава като „естетически факт“. Как да си обясним този парадокс? Въпросът заслужава очевидно специално разглеждане. Сега можем само да подчертаем, че „делението“ далече не е толкова наивно, колкото „може да се стори на пръв поглед. По този начин Роман Ингарден просто разграничава това (*дадената* творба, респ. нейната недопускаща промени същност), което според неговата теоретическа школа подлежало на *точно* (срещ „научно“) описание, от онова (конкретизациите на творбата, нейните превращения в редица „естетически факти“), за което структурализмът не разполага с научен инструментариум.

Някои днешни семиотици прозорливо се въздържат от подобно разширяване на изследователския терен. Ала научната практика си има своя логика, която винаги се съгласува с най-далновидните опасения. Веднъж възприета, всяка научна методика или методология се стреми да изпробва своята приложимост върху много по-широк кръг от явления, отколкото е по силите ѝ да поема. Именно така се установяват максималните граници на нейното действително приложение. Очевидно структурализмът със своите разновидности се намира сега в този етап на методологическо изпитание. Ето защо и най-доброжелателните ни очаквания от него не ни освобождават от грижата да разчовъркваме неговите засечки и противоречия, зад каквито и уговорки да са барикадирани. Още повече, че той не е единствената алтернатива, която ни предлага днешната методологическа дискуссия в литературознанието.

Искра Панова обръна внимание на една твърде съществена особеност в методологията на Жан Пиаже. Системно-структурният подход у него се свързва с максимата, че цялото е винаги повече от сбора на своите части. Много плодотворна мисъл, която собствено води началото си още от „аналитиките“ на Аристотел. При какви условия обаче приложението на този принцип осигурява успешен път към художествената специфика? Знае се, че преди време Люсиен Голдман възприе системно-структурния подход на Пиаже, като го съчета с литературно-социологическите възгледи на Георг Лукач. Изкуството се разглежда като част от една „глобална обществена структура“, която — тъй като цялото от гледище на системата е определящо спрямо съставните си части — ни обяснявала насоките на развитието му. За типичен пример Голдман взема драмите на Расин. Те трябвало да се разгледат като трансформация на янсенизма, който тогава е бил съществен елемент на „глобалната обществена структура“.

Няма да припомням доказателствата на автора, защото без друго ги приемам за убедителни. Ала как трябва да постъпим, ако ни интересува не историческият генезис на Расиновите драми, а друго — защо те са именно *драми* и защо те именно като прояви на художествената мисъл могат да се възприемат днес от хора, които нито знаят, нито биха искали да знаят нещо за янсенизма? Разбира се, всеки метод си има своите коронни „хватки“. Веднага може да ни се препоръча да сменим равнището, т. е. да разгледаме творчеството на Расин в контекста не на „глобалната обществена структура“ от онова време, а на драматургията като вид изкуство. Добре, но с това въпросите за отношението между драматургия и историческа действителност, между „текст“ и „рецепция“ ни най-малко не се обезсилват. А те са почти същите, които главоболят литературознанието отдавна — още преди да бъде въведен системно-структурният подход в днешната му редакция.

Не е странно, че застъпниците на семиотичното направление във „френския“ структурализъм бяха отначало явно неблагоприятни към опитите на Голдман да сроди по такъв начин метода на Пиаже с литературно-социологичните възгледи на Лукач. Не защото и от зрителния ъгъл на знакознанието не биха могли да включат в определенията си една „глобална обществена структура“ — теоретическата терминология е (слава богу?) достатъчно еластична за това. В по-горе споменатата книга на Волошинов „Марксизм и философия езика“ например се взема за отправна точка езикът като „идеологически знак“, за да се изтъкне както неговата постоянна обществена заангажираност (от функционална гледна точка), така и (вече от гледище на собствената му система) неговата неутралност спрямо целите на конкретната му употреба. Спомним ли си условията, при които е писана книгата (края на 20-те години), лесно ще се досетим, че Волошинов (=Бахтин?!) е търсил диалектичната съединителна брънка между „формалния“ подход, въведен от опоязовци, и „социологическия“ подход към езиковите явления, който достигна своята крайност в небезизвестния маризъм. Подобен стремеж

личи собствено и в друга книга от онова време, свързана пак с името на Бахтин — „Формален метод в литературоведението“ от П. Н. Медведев (Ленинград, 1928). И именно в този стремеж се крие, мисля, основната предпоставка за възобновяване интерес към двата труда.

Ако въпреки туй френските семиотици не можеха отначало да се съгласуват с Голдман, те имаха сериозна причина за това: трябваше на „нов етап“, т. е. с оглед на стремителното развитие на знакованието, да повторят опита на опозовците в Русия. Трябваше сиреч да съсредоточат усилията си върху структурата от *по-чист разред* — върху собствената „текстова система“ на художествената литература, върху нейните тъй наречени синтагматични и парадигматични „оси“ и пр. Там чувствуваша своята сила, там се надяваха да уловят своеобразието на художествеността. Те, разбира се, предвидливо си оставяха отворена вратичка и за структурите от друг разред, включително и за „глобалната“. Днес, както знаем, Лотман вече смело вмъква като съставка на своята *текстова* теория на изкуството и въпроса за „извънтекстовата структура“. Преждевременното приемане на Голдмановия „модел“ обаче съдържаше сериозна опасност — би издал слабостта на структурализма, неспособността му да пререша старите методологически въпроси за живия живот на „текста“, а следователно дори за обществените причини на неговото „систоемообразуване“.

Впрочем тези разсъждения биха ни отвели твърде далеч. Явно, въпросите, които Искра Панова подхваща в своето изказване, изискват да се връщаме друг път и нееднократно към тях. Във връзка с правото не, а със задължението на критическия коментар да прекроява „синтагмите“ в текста изразих убеждението си, че структурализмът би попаднал в собствената си клопка, ако си присвои и този въпрос на литературознанието. Бих искал да се подкрепя с един пример, тъй като въпросът има пряко отношение към нашето обсъждане.

Моля Искра Панова да ми повярва, че се връщам към книгата на Юрий Лотман „Структура художественного текста“ всякога с оня искрен и непредубеден интерес, за който тя апелира. Извънредно много занимава мисълта ми например твърдението на автора:

„Важно средство за информационната активизация на структурата е *нейното нарушение*“ (с. 363).

Лотман отнася това главно към работата на твореца. Не е трудно обаче да разберем, че същото важи и за „коментатора“, който се опитва да реструктурира (да превърне в критически „текст“) известна възможност за обръщението на творбата в определен исторически промеждутък. Ето защо трябва да се попитаме: ако своеобразието на литературата се определя чрез нейния *текстов* анализ, как ще си обясним нарушенията на текста, които Лотман правилно окачествява като „важно средство за информационна активизация“?

Верен на възприетия от него метод, Лотман отбелязва, че нарушението „е може би елемент на неизвестна нам структура. В такъв случай ни предстои да изработим за него съответна кодираща система.“ С други думи, всяко прекрояване на „синтагмите“ в дадената творба (било от автора или от критика, който „прекодира“ една от възможностите за нейното възприемане) изисква да се съставят множество „кодони системи“, които ще ни позволят да определим поотделно всяко от забелязаните нарушения. Много добре, нека се съгласим напълно с това, колкото и отчайващо трудна да ни изглежда тази работа. Не е тайна, че всяко от нарушенията може да ни отведе до напълно разнородни „кодони системи“ — като започнем от митологията, от нравствените, религиозните и пр. предубеждения, та стигнем чак до „прагматичната система“, от която се ръководят в дейността си редактори, издатели и т. под. Но за нас все пак по-важен, *решаващо* важен е друг въпрос: в какво се състои и от какво се определя *художествената* адекватност на тези нарушения?



Крайно любопитно ми се струва едно положение в книгата на Лотман. След като авторът надълго и много проникновено анализира редица *отделни* особености, които *безспорно* се срещат в „текстовете“ на поезията, киноизкуството, театъра и пр., накрая определя художествеността чрез чиста негация, при това със странична помощ — с помощта на машините, способни да моделират изкуствено стихотворения. Ето какво пише той на с. 357:

„За известен етап на науката ще се наложи навярно критерият за художествеността на съвременното изкуство да бъде формулиран така: 'Система, която не се поддава на механическо моделиране'.“

Ами ако се окаже, че на механическо моделиране не са поддава и текстът на популярната у нас песничка „Моя страна — рози и море“?! А почти със сигурност можем да предвидим, че тъкмо поради своята алогичност и неподражаема изобретателност доста явления на „паралитературата“ не ще подлежат на програмиране и при най-съвършената кибернетична техника. Тогава? Нима ще им присъдим художественост съгласно цитирания по-горе временен, валиден за сегашния етап на науката „критерий“?!)

Подобни контрадводи не са, разбира се, достатъчно сериозни за действително научна полемика. Ала от уважение към Лотман не бих се зяел да оборвам с по-„тежки“ аргументи едно явно неиздържано и незащитимо определение, особено когато то е попаднало на „възлово място“ в негова книга. Още повече, след като авторът сам ни дава обилни доказателства, че долавя и редица особености на художествената динамика, които надхвърлят всеки критерий, извлечен чрез съпоставяне, респ. противопоставяне на определен вид „текстово моделиране“. (Така например Лотман приема, че „в определени историко-литературни ситуации“ даже „нехудожествени текстове — текстове, по вътрешната си структура противопоставени на художествените“, биха могли да се използват „във функции на произведения на изкуството“.)

Справедливо Искра Панова изтъкна в изказването си, че съвременният структурализъм прави твърде много, за да се изтръгне от „проклятието на синхронията“, за „да се приближава все по-плътно до генезиса, до диахронията и историзма“. Друг (а в случая според мен по-съществен) е въпросът, дали той би могъл да постигне това, без да признае ограничената приложимост на своята методология. Колкото и да набляга на трансформируемостта на структурите, негова истинска стихия си остава все пак синхронията — отправна точка са относително трайните „текстови“ образувания.<sup>1</sup> Същото се отнася и до историко-социологичния подход. За да се отърси от „проклятието на опростителството“, той на свой ред трябва да преглътне костилката на „текста“, на относително трайните и повторими (на „инвариантните“) белези на художествеността, които надхвърлят словото поле на собствената му отправна точка — *външните* фактори за обществено движение на изкуството. Това, което е нужно, за да се отстранят надвисилите се „проклетия“, не би се постигнало чрез разширяване на синхронията по посока на диахронията или обратно. Липсва диалектичното съединително звено между повтаряемо и изменчиво в литературата. Без него, от гледна точка било на дадената (макар и призната за трансформираща се) структура, било на външните фактори за постоянното ѝ изменение, литературните процеси могат да

<sup>1</sup> В това отношение намирам много логично и показателно ограничението, което Умберто Еко — един от най-известните днес представители на „текстовата теория“ в изкуствознанието — прави относно предмета на своите изследвания: „Семиотиката не се стреми да сведе качествено до количествено, понеже не смята за необходимо да прибегва към всяка степен на анализа. Тя обаче редуцира трайното до система от различия и така се добира *отвъд виталността* (в немската публикация: *jenseits der Vitalität*) до непосредствения процес на културата, която е систематизирала начините на мислене и на отношение към света в *начини на изказ на изразяване*.“ (Sprache im technischen Zeitalter, 27/1968, S. 252, к. м.)

бъдат само констатирани, описани и съпоставени („йерархизирани“), но не и обяснени.

Впрочем обещах да не повтарям съображенията, изказани в книгата ми „Литературознание и изкуствознание — методологически въпроси“ в подкрепа на възгледа за общественото самодвижение на изкуството като отпращана точка, която би позволила не еклектично, а на „монистична“ основа да се обединят различните (социологически, структурални, психологически и пр.) подходи към художествените явления. Каквото възнамерявам да допълня и поправа в предишното си изложение, ще оставя за друг случай. Колкото и от чисто професионална амбиция да ми е неловко това, не мога да не призная, че теоретическите разсъждения са безплодни, щом се озоват в покрайнините на „оперативното“ литературознание. А нашата дискусия по повод на „Диви разкази“ ни внушава по недвусмислен начин колко много усилия трябва да положим, за да постигнем онова съединяване на общометодологическите дирения с конкретната работа на литературознанието изобщо и в частност на литературната критика, което очевидно ни е така потребно.

Литературната критика упражнява незаместима дейност, без която не бихме обхванали общественото самодвижение на художествените творби. Помощните науки (социология, семиотика, психология и т. н.) ни доставят знания и за обществената обстановка, при която се създава или възприема творбата, и за знаковите системи, благодарение на които тя е препредаваема, и за душевните подбуди на творец или възприемател, без които е немислима каквато и да е „активизация“ на художествената „информация“. Без обсъждането, съпоставянето и оползотворяването на критическите коментари обаче литературната наука не би се добрала до *специфичното* им обществено движение в реалните му измерения. Както и да окачествява динамиката на изкуството („многозначност на текста“, „отражение на историческия процес“, „напрежение между кода на писателя и кода на читателя“, „борба на мотивацията“ и т. н.), определението на теорията си остава тавтологично — не казва нищо повече от това, че творбата е „по принцип“ изменчива. Когато литературната история прибегва към „глобални“ характеристики, т. е. съпоставя в общ план литературните течения и направления с целокупното обществено развитие, на нея неминуемо ѝ убягва движението на творбите извън обсега на техния генезис. Ето защо литературната критика е нужна далече не само в прагматичните си функции — да насочва в известен смисъл писатели и читатели. Тя е наистина *необходимо* условие за *научното* обяснение на живия литературен процес. Решаващ в този случай е преходът от коментара към обобщението, от повече или по-малко убедителната частна интерпретация към закономерностите, които позволяват на произведението да прерасте от индивидуален творчески опит или от „документ“ за странична (историческа, общоидейна и пр.) информация в художествена обществена потребност. Едва тогава литературната критика би могла да се чувствава предпазена от своеволие при упражняване и на прагматичните си функции; предпазена особено от претенцията на „парафразата“ да *дублира* творбата.

Трябва, мисля, откровено да признаем, че тук се крие най-досадната слабост на съвременното ни литературознание. Затова Тончо Жечев препрати Никола Георгиев към структурализма. Затова Никола Георгиев искаше на всяка цена неговият опонент да бъде „антипозитивист“. Който от нас да бе на тяхно място, би постъпил по горе-долу същия начин. Така „компенсираме“ (разбира се, психически, не и научно) методологическата недостатъчност в нашите обсъждания — заменяме нерешените въпроси с укори към вече познати гледища, загдето не са ги решили. Жалко е не това, че Жечев и Георгиев си размениха несправедливи обвинения. Пресилването на различията се побира в етиката на всяка препирня. То може да се окаже дори полезно, ако спорът е конструктивен и увлеченията

помогнат да се открият по-ярко проблемите, респ. пътищата, за по-нататъшната им разработка. Освен туй сме виждали къде-къде по-пристрастни полемики! Жалкото е, че споменатата компенсация на методологическа недостатъчност ни пречи много често да започнем нашето обсъждане оттам, където съществува модус за това. Предлагаха ли ни различните мнения на Жечев и Георгиев такъв модус? Според мен — да. Заслуга на нашето обсъждане е, че той бе налучкан, макар и не докрай оползотворен. Но за какво става дума?

Мнозина решиха, че статията на Никола Георгиев в „Литературен фронт“ е несполучлива. По-късно дори сам авторът се сякаш примири с тази оценка. Де да имаше по-често в нашия литературен печат такива „несполучливи“ статии, които предизвикват мисълта ни!

Още в първата колона излиза наяве „гвоздеят“ на статията, който навлече на Никола Георгиев известните вече неприятности:

„Страстните пориви, силните действия и още по-често помисли на тези герои редовно се сблъскват с някаква вътрешна преграда, която е не по-малко устойчива от натиска върху нея и която разсича духовния свят на привидно еднопосочните, привидно едносъставните натури на планинците.“

След като преди малко изказах мнението си за разказа „Когато светът си събуваше потурите“, е безпредметно да разяснявам защо и в какъв смисъл намирам твърдението на Никола Георгиев за небезоснователно. Всяко литературно-критическо обобщение почива на непълна индукция. Надали някой би придирял на автора, загдето е подбрал примери, които според него най-добре доказват гледището му. На същото основание обаче трябва да се запитаме: може ли то да се разпростре върху целия сборник „Диви разкази“? Не ни ли карат дори някой от „пресетите“ примери в статията на Георгиев да се усъмним в общовалидността на цитираното твърдение?

Последният въпрос вече подсказва, че някои от конкретните анализи в статията са и за мен необедителни. Ще се спра само на разказа „Мерак“. Никола Георгиев го подвежда под знаменателя на „вътрешната преграда, която е не по-малко устойчива. . .“ и т. н. Мен ми се струва обаче, че това е твърде пресилено и поради туй хвърля сянка върху ползотворния момент в гледището на критика. Нека впрочем си припомним казаното за разказа:

„Героите на „Мерак“ са в собствените си, а и не само в собствените си очи силни, „мъжки“ мъже — те събарят с поглед жените си, скърцат им със зъби, връзват ги за кревата. В логиката на разказа обаче тази сила е и същностна слабост, защото и самите герои осъзнават как тяхната прекомерна „мъжкост“ ги спъва да бъдат истински мъже — хора.“

Нима все пак и тук не се забелязва „маркираният член на опозицията“ (един израз, който Георгиев вметна уж нашега, а му бе заплатен с цял обвинителен акт в структурализъм)? Известно е, че след поучителния урок на двукопитните Юмера се почувствува засрамен („Запуши я! Спири! Много добре разбрах“), завтече се към булката завкъщи, за да се върне накичен със здравец. Осъзнаването на „мъжкостта“ като слабост завърши дори с „мероприятие“, което селският пълномощник е готов да осъществи, стига да не се вдигне голям шум. Мигар това разбира Георгиев под „вътрешна преграда, която е не по-малко устойчива от натиска върху нея“?! Ако бе така, надали бих се наел да поддържам интересната и важна находка в неговата критическа статия.

Вярно е, че и противоречието между наложената от суровостта на бита „мъжкост“, и естественият изблик на нежност би могло да се разрази във вътрешна драма. Сега ми идват на ум някои примери от чуждестранната литература, но ми се струва неуместно да ги използвавам, за да не се получи, че и аз дописвам разказите на Николай Хайтов с „историята на Цезар Бирото или нещо подобно“. Затова ще припомня най-сполучливата според мен творба в сборника „Диви

разкази“ — „Дервишово семе“. Макар и не пряко в сферата на плътското съпричастие, в този разказ конфликтът между суровите представи за „мъжкост“ и човешината, подбудена от обич към една жена, наистина „разсича“ душевния стереотип на „привидно еднопосочната, привидно едноставната натура на планинеца“. Но къде такова нещо в „Мерак“? „Маркираните членове на позицията“ („мъжкост“ — нежност) там явно се стопаят в анекдотичния ход на повествованието, благополучно се преодоляват не само в любовния дебют на Юмера след урока на двукопитния му компаньон, но даже и в „перспектива“ . . . Вижда се колко е рисковано от една теоретическа възможност да се изковава довод в подкрепа на някаква обща характеристика за живота и противоречиво творчество на писателя.

Никола Георгиев изказа „глобално“ твърдението си за „вътрешната преграда“ у героите на Хайтов и така според мен „заслужи“ редица възражения. Ала неговата характеристика важи за някои, при това — от гледна точка на развитието на писателя и на цялата ни днешна белетристика — най-значими разкази в сборника. И тъкмо тук се крие въпросът, който Георгиев „изрови“, без да постави — доближи ни до него, но сам го подмина.

Сборникът „Диви разкази“ е и в стилово отношение пронизан от особено градивно, ползотворно противоречие. От една страна, грабва вниманието ни по посока на анекдотичното, което присъствува в живота на Хайтовите герои и при жизнено решаващи за тях обстоятелства. Редом с това следва да се постави безспорното умение на писателя да използва словото и „синтагмите“ в тяхната — както биха се изразили структуралистите — „самоценност“, т. е. да „превърща самия език в извор на информация“ (Лотман). Ако нашето обсъждане нямаше да решава по-общите въпроси, бихме могли да анализираме подробно езика на писателя и да се уверим, че много често напрежението, а най-вече впечатлението за гротескност в повествованието му почива на начина, по който разказвачът (почти винаги преживял или съпреживял случката) ни препредава нещата вече от една придобита дистанция във времето и опита. Нека се помъчим да си представим например историята на „Мъжки времена“, разказана не в „аз-форма“, не от самия женокрадец. Лесно ще се уверим, че вътрешната разколаност на героя, неговото смущение, когато удържа „дадената мъжка дума“, или биха ни убегнали, или ще трябва да се разгънат много по-обстоятелствено. Затова, мисля, и режисьорът Хр. Христов в споменатия филм по Хайтов „Дърво без корен“ не е посмял да отстрани напълно разказа в „аз-форма“, макар това да е било значително по-неудобно за кинематографа.

От друга страна, писателят видимо се стреми да разчупи границите на анекдотичното и на волната или неволна самонасмешка, която се получава при неговия тип „аз-разказ“ чрез условното дистанциране на потърпевшия от случката. Така Хайтов се отклонява от сама по себе си хубавата чудомировска традиция в нашата белетристика, макар в отделни случаи да ѝ остава верен (тук бих причислил разказа „Мерак“, в който между прочем разказвачът е двигател на действието, но не и пряко потърпевш — благоприятно условие да се засили хуморът „навън“). По-типично за писателя е, че поставя героите си в *действено изпитание*. Почти винаги те биват въввлечени в обстоятелства, съдбоносно важни в измеренията на техния житейски статут, които ги тласкат към постъпки, най-често преди да са взели „свое“ (т. е. съвзвучно с първоначалния им душевен строй) решение, или против искрението им решения и намерения. А когато все пак са верни на себе си в своите действия, те остават смутени („Мъжки времена“), прокудени от света (като глуха закана в тъмни дебри: „Е-е-ей, хора-а-а, на кърдисвайте гората, лошо ще ви стигне!“), отново въввлечени в „засукания свят“, в който трябва да се решава, без да решава.

Допадна ми едно от тълкуванията, които нашата дискусия предложи за това „решение без избор“ в разказите на Хайтов. Тончо Жечев пренесе тази сти-лова и „семантична“ особеност на сборника в по-широк контекст. Той писа в „Литературен фронт“: „Всичко това . . . идва от счупването на фолклорната черупка и излюпването от нея на индивидуалното създание: събуждането от пребиваването в колективния свят и мъдрост, от пребиваването в рода и мъчителното преминаване, възкресение за друг живот, за друг свят.“ По-нататък критикът пояснява, че подразбира момента, „когато родопският свят си сменя очите и всичко трябва да преоткрие, пренареди, да се приспособи“ към купешкия живот.

Разбира се, ако речем да проявим прекалена придирчивост и да се хванем за буквалния смисъл на казаното от Т. Жечев, биха се получили недоразумения. От *сюжетна* гледна точка далече не всички разкази на Хайтов ни отнасят към времето, когато „родопският свят си сменя очите“. За да обръсне брадата на ходжата, Лио нямаше защо да чака научно-техническата революция. За драмата на Ибрям-Али планините можеха да си отворят очите и преди светът да си е смъкнал потурите. Трагизмът в „Козият рог“ би загубил от своята мащабност, ако действието се пренесе сюжетно в по-късно време, когато насилието разполага с неузнаваемо по-„цивилизовани“ и префинени средства. Най-сетне, за да не удължавам примерите, и Рамадан не би изживял така болезнено осуетеното си отъмщение, изваден от „родовата му черупка“.

Ако въпреки всичко туй приемем охотно критическата находка в статията на Жечев, основанията ми лежат на друга плоскост. Ние разискваме не върху сюжетиката, а върху художествената *проблематика* и върху стила на писателя Хайтов. А той — тук напълно споделям мнението на Жечев — е наистина погледнал на света (дори когато сюжетно разказите му черпят от далечни времена) през призмата на онези нравствени проблеми, които издават „разчупването на фолклорната черупка“, „излюпването на индивидуалното съзнание“, по-точно ще е да се каже може би: зачеването на индивидуалната драма. Оттук се поражда напълно законното впечатление, че в сборника „Диви разкази“ Хайтов ни занимава сякаш непрестанно с конфронтацията на „диво“ (и в положителния смисъл на думата) с „цивилизовано“ (и в отрицателния смисъл на думата). Така действителното изпитание на неговите герои — все едно дали то е отъмщението срещу Ангелачко или черният фарс с погребението на „черното пиле“ („Мъртва ме в гроба положи и тогаз ме целуни“) — ни отвежда към спонтанния отглас в различните му полудунове на накърната природосъобразност в живота. Една изключително злободневна тема, която занимава толкова съвременни писатели: *la recherche de la nature perdue*. Най-ценното в случая е, че Хайтов не заема отнякъде си тази тема, а открива нейната човешка значимост в живота, който сам го е закръмил, и чрез езика на собствените си герои. (Много хубаво и сполучливо се е изразил Тончо Жечев: Хайтовите герои „живеят един живот . . . а владяят друг език“. Определението важи и тогава, когато не сюжетът сам по себе си, а писателят и читателят ги „пренасят“ по силата на художествената логика в живота, за който те са „възкресени“.)

Бихме обаче омаловажили творческия опит на Хайтов, ако не видим и една трета страна в неговата поезика. Колкото и важен да е *прагматичният* сблъсък на героите му със „засукания свят“, той не е най-дълбокият „пласт“ в „Диви разкази“. Нека припомним завършека на разказа „Ибрям-Али“, макар той някакси да е привнесен като че по правилата на задължителната поука:

„ — Има ли, даскале, съдба в живота на човека или няма?

— Колко пъти ще ти казвам: и-ма! Само че тая съдба не е вън от човека, а вътре си е в него. . . “

Щеше да е много досадно, ако трябваше да припомяне на писателя Хайтов думите на даскала от собствения му разказ. Но за наша радост не се налага това.

За всеки случай бих искал да се предпазя от упреците на онези колеги, които непрекъснато ни навират под носа учебниците по философия или социология. Разбира се, много ценим способността на изкуството да отразява големите исторически процеси, да обгръща социалното поле, в което се извършва преобразението на човешката личност. И все пак изкуството притежава малка своенравност, за която го ценим още повече. Негова стихия е — според думите и на Ленин — индивидуалното. Нищо чудно, понеже то повече от която и да било друга форма на общественото съзнание прониква непосредствено и непринудено до съкровеното светоотношение на своя възприемател. Ето защо е май прекалено въпросните колеги да ни регистрират в знам си кой лагер, когато очакваме от художествените творби да пресъздават обществено значимите проблеми, печелени през вътрешните сътресения и конфликти у човека през уязвения му „динамичен стереотип“.

В някои от най-интересните си разкази Хайтов наистина задълбава по посока на „вътре си е в него“. Писателят загатва, а понякога проследява противоречията, свързани с „вътрешната преграда“ у героите му, с онова, което „разсича“ душевността на тези „привидно еднопосочни, привидно едносъставни“ люде и ги застава да се преборват не само с непонятния им свят, но и със самите себе си. По мое мнение не бива да оспорваме заслугата на Никола Георгиев, който пръв — макар и преувеличено, по спорен начин — обърна внимание на този белег на Хайтовия стил.

Преди време един от големите ни съвременни поети бе подхвърлил в разговор помежду ни: „Нашата белетристика много често се задоволява да каже за героите си, че им било чоглаво. А по-нататък не отива. . .“ Тези думи се запазиха в паметта ми, дори съставих за своя лична употреба един термин: „прагът на чоглавото“. Признавам, че много ми служи. Особено щом като читател за себе си понечи да си изясни някои процеси в днешната ни белетристика.

Рамките на нашия спор ме улесняват да говоря предимно за Хайтов, при все че проблемът ни изкушава да нарушим мълчанието за някои деликатни явления в днешния ни литературен живот. В разказите на писателя действително проличава тенденцията да се стигне и „третият пласт“, да се прекрачи „прагът на чоглавото“. Освен Георгиев и други тук посочиха примери за раздвояване на съзнанието, за преминалата „навътре“ борба на мотивите у Хайтовите герои. Завидното въображение на Кулумджиев — най-разгорещения между нас защитник на нравствената непоколебимост у героите на „Диви разкази“ — го подтикна към извиними изневери на отстояваната теза. Затова не е нужно да увеличавам броя на примерите.

В „Козият рог“ Кръстьо Кулумджиев намира „кървав шекспировски сюжет“. Да се съгласим. Ала ето, че се натъкваме на „нерешим морален проблем: докъде се простира правото на човека над другите човеци, доколко е upholstery човешката ръка да раздава правосъдие, къде е границата, откъдето съдията се превръща в насилник?“

Дотук не мога да прибавя нищо към коментара на Кулумджиев. Не бих дръзнал дори да кажа, че ако сюжетът е шекспировски, проблемът подхожда и на Достоевски. Нещо повече — не бих се противопоставил и на мнението на критика в един доста хлъзгав пункт: предизвикателството на Хайтов, че „злото на света е неизтребимо и борбата на човека срещу него се насочва срещу самия човек“. (Хлъзгав, защото Никола Георгиев веднага би го взел в подкрепа и на без друго заседналото у него „нравствено недоверие“ към „Диви разкази“.)

Въпросът, който — предполагам — би ни разделил с Кулумджиев, ако той не го избягваше, гласи: Освободен ли е самият герой от този „нерешим нравствен проблем? Бездушна машина на отмъщението ли е Караивана? Не го ли уязвява то дълбоко, съдбоносно, трагично?

В разказа Караивана приема комка от монаха. Във филма той излива безсилната си ярост, като хвърля скални отломъци в пропастта. „Битка, в която всички са победени“ — отбелязва Куомджиев. Най-малко на него трябва да се обяснява, че — по думите на Готфрид Келер — „в изкуството едно столетие може да е нищо, а един миг — всичко“. Не е ли целият разказ в същност прелюдия на трагичното страдание, на което Караивана сам се обрича? Тъй като нашият критик има слабост към класическите творби, не е излишно да се припомни, че много често и в тях същинският трагизъм се разкрива накрая като „проблясък“ на поражението („Кориолан не е търсен от родината си“ — Шекспир). За читателя или кинозрителя на „Козият рог“ историята на отмъщението би останала „кървава авантюра“, ако всичко не се пречупваше през личната трагедия на Караивана. Нравственият проблем би бил за нас сух казус, ако не стигаме до него през състраданието, смущението, противоречията в мисъл и чувство, които извиква у нас този заслепен от нагон за справедлива мъст човек. „Мигът“ на осъзнатото поражение „разсича“ душевността на героя, противопоставя го по най-безжалостен начин сам за себе си. Дали в сюжетния край на разказа ще хвърля яростно скални отломъци или ще приеме участие, е въпрос немаловажен, но все пак на втори план. Важното е, че съпреживяваме драмата на Караивана в дълбочина, че прекрочваме „прага на чоглавото“.

Естествено не във всички разкази на Николай Хайтов ще открием „третия пласт“. Това не е и задължително за един писател с разностранни предразположения към литературата. Освен туй на Хайтов се удава невинаги с еднаква лекота да прекрачи „прага на чоглавото“. Достатъчно е да съставим разказа „Козият рог“ с едноименния филм на Методи Андонов. Не настоявам, че заслугата е непременно, единствено на режисьора — навярно и писателят е съдействувал за преосмисляне на първоначалния текст. Ала така или иначе филмът ни насочва мисловно и емоционално по много по-ярък и вълнуващ начин към драмата на Караивана. Потърсим ли причината, ще я открием в обогатения дял на „третия пласт“. Да си припомним кадрите на моминска ласкавост към козите и грубата намеса на Караивана, трепналата ръка на убийцата при любовната сцена в двора на турчина и гневната, но все пак объркана реакция на бащата, миговете, в които коравосърдечният отмъстител иска да вникне в душевния смут на дъщеря си, да прояви човешина, ала безпомощно се въздържа и т. н. и т. н. Не бива да пропуснем и споменатия вече финал пред пропастта, която той иска сякаш да запълни с яростта си. С други думи, филмът успя в по-голяма степен — както по посока на „удряване“ на конфликта, така и чрез преосмислената сюжетна шпика на действието — да ни подготви за страшния душевен срив у героя, който „мигът“ на осъзнатото поражение освети до крайния му предел.

Съвсем съзнателно в първата част на изказването си посочих някои разкази („Горски дух“, „Пътеки“), в които прагматичното изпитание на нравствената твърдина у героите не се пренася „навътре“ в такава степен, в каквата например разказът „Дервишово семе“ постига това. В никакъв случай тази констатация не бива да се схваща и като оценка за художествеността на споменатите творби. Разказите „Букова глава“, в който „изборът“ е редуциран до съобразителност, „Гола съвест“, където решението на злощастната жертва на партизанщината е логична последица от разочарованието му, „Изпит“, където амбицията на майстора спасява неговия престиж, или „Мерак“, в който взема преднина анекдотичното, си имат свое художествено очарование. Литературата не би изпълнявала незаменимата си многопосочна обществена функция, ако разполагаше с „еднотипни“ творби, па дори те да са натоварени с най-„тежък“ интелектуален багаж. Колко би обедняло изкуството — нека използваме една далечна, но ясна аналогия, — ако някога бяха изхвърлили от него арабската само на това „основание“, че са се появили скулптурите на Фидий!

Ако въпреки туй би трябвало да проявяваме особено внимание към онези творби на Николай Хайтов, в които се прекрива „прагът на чоглавото“, причината се крие в осезаемия недостиг от подобни творби в съвременната ни литература. Обстоятелството, че „третият пласт“ в поетиката на „Диви разкази“ се съгласува с проблемите на „разчупваната фолклорна черупка“ (сиреч с проблемите на нелеката конфронтация на човека с един неудържимо „модернизирал се“ свят, която главоболи далече не само милите родопчани), е още едно сериозно основание да насочим натам своите проучвания.

Никоя дискусия не завършва с пълно единомислие на участващите в нея. Тя обаче би била достатъчно ползотворна, ако съсредоточи мисълта ни върху възлови или просто злободневни въпроси за развитието на художествената литература, на литературната наука и критика. На тази почва се постига *единодействие* в по-нататъшната им разработка. А това е по-нужно от всяко прибрзано единомислие — заговор за тяхното премълчаване.

## ИМПРЕСИОНИСТИЧНА И/ИЛИ АНАЛИТИЧНА КРИТИКА?

*Огнян Сапарев*

„... литературната критика има граници; когато ги прекрива в едната посока, престава да бъде литературна, а когато в обратната — престава да бъде критика“ (Елиът).<sup>1</sup>

Критическата интерпретация на разказите на Хайтов стана повод за оживена дискусия в Литературния институт към БАН, пренесена върху страниците на списание „Литературна мисъл“ (маниерът на публикуване на статиите на Н. Георгиев и Т. Жечев във вестник „Литературен фронт“ едва ли би могъл да бъде наречен дискусия: това е все пак едно задължаващо понятие). Истинската причина обаче е друга и тя назрява вече години. Назряват условия за сериозна дискусия върху някои методологически проблеми на нашата литературна критика. Става въпрос преди всичко за конфликта между две почти полюсни разбираня за облика и подхода на критиката. Нека подчертаем: става въпрос за една закономерна опозиция, стара почти колкото литературната критика, детерминирана от иманентните функционални механизми на критическата дейност, която по необходимост съчетава интуитивно-естетически и логико-научни аспекти. Иначе има опасност една такава дискусия да стане печална аналогия на небезизвестния спор за класическия и свободния стих — т. е. чукане в отворена врата. Но не съвсем нормалните условия, в които функционира част от нашата литературна критика (неприемането на аналитичната критика), правят този спор крайно необходим и наложителен. Защото наивните, интуитивистично-агностични представи за природата на художествената творба и нейното научно изследване изглеждат все още на някои другари по-марксистически от диалектическия подход към творбата като съдържателна структура, в която се осъществява непрекъснат стъпаловиден преход от формално към съдържателно и, обратно, от едно значение към друго, по-високо значение. . .

<sup>1</sup> T. S. Eliot. Szkice literackie. W-wa, 1963. s. 334.