

## ИЗ КНИГАТА „ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА. МИСЛИ И РАЗБОРИ“

ВИКТОР ШКЛОВСКИ

### ЕЗИК И ИЗКУСТВО

Функциите на езика в човешката дейност са различни. Първо, езикът е средство за връзка между хората, средство за общуване — комуникация; второ, езикът е форма на мислене, орган за образуване на мисълта, както твърди В. Хумболт. За тази, втората роля на езика писа А. Потебня:

„Езикът е необходимо условие на мисълта на индивида, дори когато той се намира в пълно уединение, защото понятието се образува единствено чрез думата, а без понятие не може да съществува истинско мислене.“<sup>1</sup>

В човешкото съзнание думата заменя предмета, като изразява понятието.

По такъв начин думата, един вид, измества предмета, застава между същността на предмета и нашето съзнание. От тази гледна точка науката е рожба на думата, тя е едно от явленията на човешкото съзнание, изразено чрез езикова система.

И. П. Павлов се занимаваше специално с въпроса за отношението на втората сигнална — словесната — система към първата система, с помощта на която организмът влиза във връзка с околния свят единствено чрез онези впечатления, които той получава от всяко отделно дразнене.

На 4 декември 1935 година, по време на една от „срещите“, Павлов каза:

„Трябва да се изтъкне още и следното за необикновената сложност на втората сигнална система, словесната система. Тя е донесла на човека необикновена полза. И е нещо като господар над първата сигнална система. Благодарение на отвлечеността — това особено качество на думата, което достигна голяма генерализация — ние затворихме нашето отношение към действителността в общите форми на времето, на пространството, на причинността. И ги използваме пряко, като готови за ориентировка в окръжаващия свят, често без да се вглеждаме във фактите, на които почива тази обща форма, общото понятие.

Тъкмо поради това качество на думите, обобщаващи фактите от действителността, ние бързо се съобразяваме с изискванията на действителността и пряко използваме тези общи форми в живота.“<sup>2</sup>

Но нормалният човек използва втората сигнална система така, че тя постоянно и правилно се съчетава с първата сигнална система. Механизмът на словесното мислене проверява себе си чрез външните сигнали. Ако изключим външните впечатления и потопим съзнанието в състояние на сън, взаимноотнoшението с първата система се прекъсва.

Онова, което бе наречено на Запад „поток на съзнанието“ и се печаташе без препинателни знаци, представлява втората система, несъчетана с първата, нещо като фиксация на невротично състояние.

Езикът ни дава възможност да осъществяваме сложни конструкции. Повтарящият се резултат от тези конструкции се закрепва в мисленето тъкмо поради това, че дава реален резултат; така и широкото приложение на формулите за вълновите движения не е резултат от произволно, из-

<sup>1</sup> А. Потебня. Мисль и язык, изд. 3-е. Харьков, 1913, с. 25. — Б. а.

<sup>2</sup> „Павловские среды“, т. III, М.—Л., Изд. Академии наук, 1949, с. 320. — Б. а.

куствено свеждане на многообразието на явленията от външния свят към някакви системи, а отряние на общите закони на този свят.

Езикът се оказва своеобразен апарат на мисленето, който дава възможност на човека да не се връща постоянно пряко към предметите.

... В езика — формулира Ленин във „Философски тетрадки“ — има само общо.<sup>3</sup>

Езикът свежда частното към общото. С това са съгласни всички, но именно отгук произлиза друго явление: автоматизмът на езика.

Югославският езиковед Ф. Микуш пише в статията си „Обсъждане на въпросите на структурализма и синтагматичната теория“<sup>4</sup>: „Под „език“ ние разбираме система от автоматизирани знаци и умения, придобити в резултат на практиката и непосредствените социални контакти на всеки член на колектива.“

Езикът е нашето средство да боравим с понятията, взети от действителността, той е нашето оръжие, нашият колективен опит, но в същото време ограничава и заменя възприетното.

Изкуството почива на социалния опит на човечеството. То съществува в пълната си цялост доколкото, доколкото са известни неговите явления, но тези явления сами зависят от други.

Отделният творец ползува колективния опит както по отношение на елементите, така и на системата, в рамките на която тези елементи си взаимодействуват.

Не бива да забравяме обаче, че елементите не съществуват извън тази система и не представят предмети на познанието, тъй като в света те също съществуват единствено във връзка, в съпоставка, в движение.

## ИЗКУСТВОТО КАТО НАЧИН НА МИСЛЕНЕ ЧРЕЗ ОБРАЗИ

1

В теорията на риториката определенията за образите са крайно объркани.

Теорията на риториката е съдържала в себе си не само описания на тропи, които са били противоречиви, но и първични правила за разпределението на материала.

Теорията на риторическите фигури дълго бе частна собственост на учителите-ритори, които не позволявали изнасяне на сведения отвъд пределите на тяхната школа.

Всеки ритор е имал своя теория и поне свои названия за явленията, вече отбелязани от друг.

Виясянето в литературната реч на битова или регионална дума, както и на научен термин, може да се превърне на фона на литературния език в средство за изменение на сигналната система, един вид обновяване на сигнала, което нарушава стереотипа и ни кара да се напъваме, за да вникнем в същността.

Думата „организъм“ в стиховете на Пушкин, подкрепяна от римата „проанзъм“, е глоса за стиха.

Да вземем за пример тропа. Аристотел ни дава случай на пренасяне от вид във вид: „като отгребя душата с меча си“ и „като отсече (вода от изворите) с несъкрушимата мед“.

В първия случай душата е дадена като нещо веществено, такова, което може да се отстрани и в същото време такова, което очевидно е свързано с кръв, а металът на меча е свързан с представата за някакъв черпак.

Във втория случай черпакът като меч прерязва струята. Аристотел отбелязва: „В първия случай „да отгребя“ значи „да отсека“, във втория „да отсека“ е поставено от поета вместо „да отгребя“. Трябва да отбележим, че и двете думи обозначават отнемането на нещо.“<sup>5</sup>

Метафората използва смисловото съвпадение, за да създаде смислово различие.

Метафората се основава на сходството при несходство.

Тропът бил наричан още и схемата. Първото значение на тази дума е „изработени гимнастически и спортни движения, проверени в процеса на тяхното осъществяване“.

Изобщо, както е формулирал Квинтилиан (VIII): „Тропът е такова изменение на собственото значение на думата или словесния израз в друго, при което се обогатява значението (курс-

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Философские тетради. Партиздат, 1936, с. 283. — Б. а.

<sup>4</sup> „Вопросы языкознания“, 1957, № 1, с. 28. — Б. а.

<sup>5</sup> Аристотель. Поэтика. Л., „Academia“, 1927, с. 67. — Б. а.

вът мой. — В. Ш.). Както сред граматичите, така и сред философите се води неразрешим спор за родовете, видовете, броя на тропите и тяхната систематизация<sup>6</sup>

Всички определения за фигурите се основават на голям опит и в същото време те са проповоречиви тъкмо по силата на конкретността и стремежа да авторизират своята характеристика с определена ораторска фигура.

В една метонимия се открояваха безброй видове и названия. Риторическите фигури бяха обособени необикновено точно, отделяха се една от друга и веднага отново се сливаха: оказваше се например, че метонимията, която като че ли служи за замяна на едно название на предмета с друго (да кажем, названието на предмета с името на неговия изобретател), има сходство със синекдохата. Синекдохата — тоест взаимното подразбиране — е такъв вид троп, в чиято основа лежи отношението на частта на цялата към цялото.

Поетите — в това число и Пушкин — воюваха за правото на поезията да използва тропи. Сега ще видим какво представлява поетичната синекдоха.

В „Евгений Онегин“ на Пушкин съвременниците на поета били поразени от описанието на нощта. Пушкин пише в полустихи:

Стъпни се. Зашуртя водата.  
Бръмчейки, бръмбар прелетя<sup>7</sup>.

Критикът изразил ироничната надежда, че навярно този новопоявил се герой ще има повишутелен характер от предишните герои. Всъщност „бръмбар прелетя“ най-точно можем да определим в поезията не като нов герой, а като синекдоха. С една-единствена черта е характеризирана нощта. Така тихо, че се откроява бръмченето на бръмбара; това бръмчене и звукът на струящата се вода създават представата за безмълвие.

Частта заменя цялото и го изразява, изявява го чрез себе си.

Може да отнесем към метафората и гатанката, определяйки я като особен вид троп.

Аристотел пише в „Риторика“, тълкувайки чувството за истинност на новото познание при възприемане на явленията в изкуството:

„Голяма част от изящните изрази се образуват с помощта на метафори и чрез измама на слушателя; той има ясното чувство, че е научил нещо ново, тъй като то е противоположно на онова, което е мислил; и разумът тогава сякаш му напева: „Колко е вярно всичко! Пък аз съм се лъгал.“<sup>8</sup>

Съобщават ни за известното това, което не сме знаели. Чертите на известното се прегрупират, но някак в безредие, при което това безредие се явява в качеството на нов ред.

Твърде често старият ред е нелогичен, той е плод на навик. Дори самото му нарушаване обновява предмета.

Всички знаят колко любими за народното изкуство са гатанките.

Хегел пише за гатанката:

„(а) Пръв отправен пункт при измислянето на гатанката следователно е познатият смисъл, нейното значение.

(в) Но след това, като *втори* етап се явява подборът на отделните характерни черти и качества в познатия ни до този момент външен свят, които, както бива в природата и изобищо във външното, лежат един извън други, разпръснати; подобрените черти и качества се подреждат от измислилия ги така, че благодарение на тяхната диспаратност те будят в нас още по-голямо удивление.“<sup>9</sup>

За Хегел гатанката е своеобразна шега, в която белезите на предмета са разпилени. Той пише: „Разбираната по такъв начин гатанка представлява съзнателна шега на символиката, която подлага на изпитание остроумието и комбинативната способност, шега, която има за свой резултат“

<sup>6</sup> Цитирам по книгата: „Античные теории языка и стиля“, под общата редакция на О. М. Фрайденберг. М.—Л., Огиз, 1936, с. 215. — Б. а.

<sup>7</sup> Превел Григор Ленков.

<sup>8</sup> „Античные теории языка и стиля“. — М.—Л., Огиз, 1936, с. 186. — Б. а.

<sup>9</sup> Гегелъ. Сочинения. Т. XII. „Лекции по естетике“, книга първа. Соцэкгиз, 1938, с. 405. По-нататък — по същото издание. — Б. а.

тат това, че начинът на нейното изложение, водещ към разгадаване на загадъчната комбинация, разрушава сам себе си.<sup>10</sup>

Но ние знаем, че има и сериозни загадки.

Сфинксът в гръцката митология унищожавал онези, които не могат да отгатнат загадката. Словата на мъдрецът Тирезий са също загадки и неговият разговор с Едип представлява размяна на трагични гатанки.

Като проверява гатанката, разумът като че ли се учи от нея да възприема предмета. Гатанката, подобно на метафората, е поправка към обичайното възприемане на предмета, към обичайното разположение на признаците, по които разпознаваме явлението.

Ефектът на гатанката е засилване на чувството; в процеса на разгадаването ние един вид оглеждаме наново, преценяваме известното отпреди.

С това се обяснява широкото разпространение на еротичните гатанки.

В еротичните гатанки констатираме изместване на неприличния образ от благоприятен, при което първият образ не се унищожава и дори не се потиска, а бива подсилен от това, че еротичният обект не се назовава пряко — ние го метафоризираме, сякаш изобщо не го познаваме.

На такава „непознаване“ почитат много сюжети. Така в „Заветни приказки“ „Свеклицата господарка“ изцяло се основава върху назоваване на предметите не с техните имена, сякаш се играе на някаква наивност.

Такива приказки се срещат и в творчеството на Ончуков, и в белоруските приказки на Романов. Построяване на сюжета върху непознаване се среща не само във фолклора.

Бочако го използва в своите новели, като запазва пълната реалистичност на обстановката. Много от новелите на „Декамерон“ представляват разгръщане на еротичните гатанки-метафори, но тук вече става дума не за митология, а за преразглеждане на старото чрез почти пряко изричане на това, за което до този момент само сме шепнели.

Евфемизмът е не толкова средство да се говори благоприятно, колкото средство да се говорят неприлични неща; те съвсем не са прикрити, а са дори подсилени.

В литературата срещаме твърде често изобразяване на еротични обекти като нещо такова, което е видяно за пръв път и като че ли е останало непознато. Например: носачът попада сред три девойки, които по странен начин го учат да говори благоприятно, а не отблъскващо. Пасажът, който няма да цитирам тук, фигурира в „Хиляда и една нощ“. Жените се мият в басейна с носача и го питат как се наричат онези неща, които обикновено избягваме да назоваваме. Отпърво той дава преките названия, а след това метафоричните, след което те му предлагат словесно съединяване на обектите също в метафорична форма.

Че примерът, с който току-що си послужих, е обичаен, се потвърждава от цитат из творчеството на Гогол, като си припомним сцената от „Нощ преди Рождество“; сцената между псалта и Солоха може би напомня народния куклен театър.

## 2

В поезията, където е силен отделният стих, където са много важни взаимоотношенията на изразите, теорията за тропата е била винаги от голяма важност.

Поезията изобщо е била по-щастлива от прозата в теоретично отношение: твърде рано се появяват поетики, написани в стихотворна форма.

Прозата е съществувала анонимно, без да има стопанин; в нея като единствена теория, загърната в износен до прозрачност плащ, е фигурирала риториката.

В качеството си на теория на прозата риториката е просъществувала до Белински, но тя не се е опитвала да създаде теории за построяването на събитийната част от произведението, не е разполагала с теория на сюжета, не се е опитвала да я създаде.

Риториката не е разграничавала разказа за това, какво се е случило, от това, как е разказано за случилото се. Красноречието е използвало в сферата си „повествованието“ само като част от произведението. Сложните явления на естетическата постройка на разказа за събитията не били осъзнати в областта на теорията.

<sup>10</sup> Гегелъ, т. XII, с. 406. — Б. а.

В своята статия „Идеята за изкуството“, написана през 1841 година, Белински твърди: „Идеята за изкуството е непосредствено съзрцание на истината, или мислене чрез образи.“<sup>11</sup>

В същата статия се казва: „Мисленето е действие, а всяко действие необходимо предполага при себе си движение.“<sup>12</sup>

По такъв начин според Белински непосредственото съзрцаване на истината се извършва при движение на образа.

Дори за да си представим човек в тъмницата, застоя на неговата мисъл, е необходимо да предадем това в движение. Движението изследва празнотата във всичките ѝ прояви.

Белински дава за пример стихове от „Шилънският затворник“, за да ни покаже какво представлява „неподвижно застиналото присъствие на първостъпните сили.“<sup>13</sup>

Сега ще се убедим, че и тази частична задача се осъществява чрез изследването — движение на редица сменящи се противопоставяния:

Бе мрачна сивота край мен —  
не беше нощ, не бе и ден,  
не бе светликът в тоз затвор  
ненавистен за моя взор,  
а всеобхватна празнота,  
мървило, сграбчило света,  
и време, спряло своя път  
без зло, добро, живот и смърт;  
мълчание, нетрепващ дъх,  
без падане, но и без връх;  
беззвездна бездна от застой,  
сляп, безграничен, ням покой!<sup>14</sup>

Неподвижността, застоят на времето са дадени в анализ. Картините на тъмата са представени в ритмично повтарящи се паралели, които започват еднообразно. Ритмичното движение без обособяване на доловимата представа се разрешава чрез мрачния образ на застиналата бездна.

Представата за образното мислене е плодотворна само тогава, когато съдържа в себе си анализ на самия начин на поетично мислене.

В „Речник на Руската академия“ се дават следните значения на думата:

„Образ — 1) Външен вид. . . 2) Изображение или подобие на някакво лице. . . 3) Конкретен лик, изображение на някой светец. . . 4) Пример. 5) Начин, средство. . . 6) Ред, разположение на мисли според това, как някой размишлява или постъпва. 7) Съдържание, същност.“<sup>15</sup>

Следователно думата е имала седем значения, а от тях за изображението се отнасят две.

Когато казваме: „Работата трябва да се извършва по такъв образ“ (на български „начин“ — б. пр.), ние имаме предвид не толкова отражението на един порядък чрез друг, колкото изясняване същността на този порядък, характера на движението.

В древната риторика понятието „образ“ е свързано не толкова с представата за картина, колкото с изясняване на начина на изображение. У Аристотел терминът „схемата“ обозначава поетичната структура на речта и е сходен не само с представата за тропа и образа, а и с представата за организирано движение.

С. Меликова-Толстая отбелязва в статията си „Антични теории за художествената реч“: „... не бива, от друга страна, да се забравя и това, че истинското значение на тази дума — „поза“, „жест“ — ни води в областта на гимнастиката и че сравняването на риториката с гимнастиката е толкова често явление, щото навярно и този, както много други термини от V век, което токущо открихме и в творчеството на Аристофан, представлява жива метафора, запазила до днес своята оригиналност“<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., Изд. Академии наук СССР, 1954, с. 585. По-нататък — по същото издание. — Б. а.

<sup>12</sup> В. Г. Белинский, т. IV, 586—587. — Б. а.

<sup>13</sup> Пак там, с. 587. — Б. а.

<sup>14</sup> Превела Евгения Начева-Панчева.

<sup>15</sup> „Словарь Академии Российской“, часть IV, 106—107. — Б. а.

<sup>16</sup> „Античные теории языка и стиля“, М.—Л., Огиз, 1936, с. 151. — Б. а.

Схематата и тропът трябва да бъдат разграничавани от образа. Тропът — това са най-честите средства за промяна на първоначалното значение на думите, при което теоретиците са отбирили онова, което са смятали за художествено целесъобразно; така например в днешно време съществуват указания, как да се вдигат тежестите, какво да бъде в този случай положението на краката, как да се диша, как да се използва работата на различните групи мускули; по същия начин са съществували и указания, как най-добре да изменяме обикновеното значение на думата, като уточним познанието и въздействието върху емоциите.

Понятието за образа, след като представата на риториките за тропа се сменила с представата за образа като средство на мисленето, бе развито и изменено в трудовете на Потебня, който се интересуваше главно от езиковата същност на преноса на значението и смяташе образа-картина за основен елемент в историята на езика.

Образността-картинност у Потебня и Овсянко-Куликовски се превръща от само себе си в синоним на художественост. Потебнянците лишават този термин от характеристика на мисленето като движение; той, така да се каже, не е глаголен, а номинативен, спрял.

В последните си трудове Овсянко-Куликовски отбелязва обаче, че лириката не е образна и че макар да се говори за развитие на темата в музиката, образът в музиката трябва да се разбира единствено като абстракция.

Впрочем образът е не само изображение на предмета, а и представа за предмета чрез познанието за него в неговото движение.

Образът има най-различни форми, свързани с движението за опознаване на света. Образът е средство за познание, а не просто отражение на явлението. За получаването на образа не е достатъчно да излъскаме стила до огледален блясък илирязко и неочаквано да съчетаем несъчетаемите дотогава понятия.

Движението-съпоставяне е основно в изкуството.

Тук ще си послужи с един пример за оракул в Гърция.

Оракулът е предсказание на това, което ще се случи, дадено под формата на неуточно описание.

Създаването на предсказанието е разкриване на образа, който се съдържа в него. Тълкуването на оракула и различното разгадаване често служат за основа на сюжета.

В оракулите, достигнали до нас от преразкази на историци (навярно неточни), е използвано гадателството на всяко предположение, отнасящо се до бъдещия ход на събитията. Оракулът обикновено е построен в поетична форма и тропът служи за създаване на различие при разгадаването на дадено изречение.

Ще дам още един пример.

Срещу Гърция, която отдавна разполага с флота, настъпва огромна персийска армия.

Оракулът предсказва, че Атина ще бъде спасена от дървени стени. Оказва се, че спасителите на Атина са корабите, чиито стени (бордове) са изградени от дърво. Корабите на атиняните се оказват по-полезни от градските стени, дори от редиците тежко въоръжени воини. И отбраната се превръща в настъпление.

Първият смисъл — за временните укрепления, които защитават главно пристанището (така в „Илиада“ били защитени изтеглените на брега кораби) — се забравя.

Двусмислеността на оракулите се използва широко в народното изкуство.

Понякога това, което звучи в първоначалното предсказание като предвещание на злото, се разгадава в крайна сметка като вест за нечувано щастие.

У Апулей Психея е възхвалена от всички като първа хубавица на света, но никой не се сватосва с нея, докато не толкова прекрасните ѝ сестри вече били съпруги на царе.

Бащата се обръща към оракула. Оракулът му отговаря:

Царю, върху стръмна скала постави ти девицата млада  
и в погребални одежди за сватба я там приготви.

Скръбни родителю, смъртен зет ти пак няма да имаш,

той ще е див и жесток — същински дракон ужасен.

Той във ефира лети, с лежека си всички измъчва,

рани на всички нанася и с пламък всичко обгаря;

сам Юпитер тръпне в уплаха от него, боят му се вси боговете.  
Страх той вселява даже на Стикса — подземната мрачна река<sup>17</sup>.

И накрая става ясно, че така е описан богът на любовта Купидон — причинителя на сърдечните страдания.

Тук оракулът вече е обработен от писателя и двузначността на съдбата — изкуствено развита. В оракулите, запазили се в преразказа на историците, постройката е по-елементарна.

Богът дава в поетична форма предсказанието си с единствено изречение. Питаният първо разгадава едно значение — едно движение на понятието, а след това проумява друго, което често се оказва гибелно за него.

Противоречието между тълкуванията на оракула е обичаен елемент на античния, историческия и митологичния сюжет.

Противоречието, което се съдържа в поетичния образ, е качество, необходимо за художественото опознаване на света.

Поетичният образ е конкретен, но той не само се основава на съпоставяне, постигнато с различни средства, а запазва и самото съпоставяне.

Ето защо не бива да отнасяме напълно към него определението на К. Марк:

„Конкретното затова е конкретно, защото представлява съчетание на многобройни определения, явявайки се като единство на многообразието.“<sup>18</sup>

Съчетанията в изкуството се различават от съчетанията в науката, където „цялото — а то се представя в главата ни като мислимо цяло — е продукт на мислещата глава; тя опознава за себе си света по единствения възможен за нея начин, който се различава от художествено-религиозно-практически-духовното познание за този свят“<sup>19</sup>.

Художественото познание запазва, общо взето, конкретното, като се стреми да не губи и да не смекчава несъвпадащите признаци.

Опознавайки света, художникът безкрайно приближава мисленето си до обекта и в резултат на това постига един вид непосредствено съзрение на истината. Познанието не отразява многократното по начина, по който изходът на събитията запечатва предсказанието-предвиждане.

Изкуството опознава героя и събитията в конфликтите и така отделното се запазва в общото.

### 3

В. М. Жирмунски анализира поетичното мислене в лириката, като избира за обект на своето изследване стиховете на Пушкин „Когато бродя аз по улиците шумни“ и показва, че тук определенията не са картинни — те закрепват и подчертават основните качества на познаваемите предмети: улиците са шумни, храмът е многолюден, младежите са безумни.

Движението на редовете и строфите последователно ни показва, че при смяна на обстановката поетът не изменя основната си мисъл.

Втората строфа в бавно tempo ни показва и неизбежността на смъртта, неизвестния и час.

Двете следващи строфи съдържат метафора, заглушена от обичайност, и в нея краткотрайният живот на човека е сравнен с дългия живот на дървото. После животът на стария човек, вече на преклонна възраст, се сравнява с живота на невръстна бебе.

Тук имаме ход на мисли, а не изображение на предмет, но мисълта се опознава в нейното движение.

Тук имаме процес на художествено мислене, на художествено познание.

Толстой, като размишлява за смъртта, не прибягва до образ-троп, а заменя общите езикови понятия с конкретни. Неговият човек — човекът, който трябва да умре — не е просто безименен, а се нарича Иван Илич.

В „Смъртта на Иван Илич“ се дава силогизъм: „Кай е човек, хората са смъртни, затова Кай е смъртен.“

По-нататък това размишление чрез силогизъм е противопоставено на конкретно-художествено мислене.

<sup>17</sup> Превел Петър Алипиев.

<sup>18</sup> К. Маркс. Критика политической экономии. Госполитиздат, 1952, с. 213. — Б. а.

<sup>19</sup> Пак там, с. 214. — Б. а.

Иван Илич си мисли, съпротивявайки се на очевидното:

„Онова беше Кай — човек, изобщо човек, и то бе напълно справедливо; но той беше и не Кай и не изобщо човек, а винаги си е бил съвсем, съвсем особен сред всички други същества; той беше Валя с мама, с татко, с Митя и Володя, с играчките, с кочияша, с бавачката, после с Катенка, с всички радости, скърби, възторзи на детството, юношеството, младостта. Нима за Кай бе тази мизантропия на кожените ивички на малката топка, която Валя толкова обичаше? Нима Кай целуваше така ръката на майка си и нима за Кай шумолеше така гънката на майчината рокля? Нима той подстрекаваше към бунт за закуски в Правоведението? Нима Кай бе така влюбен? Нима Кай би могъл да ръководи така заседанието?“

В стансите на Пушкин определеното положение, че човек е смъртен, се изследва в редица повтарящи се положения.

В прозаичното произведение „Смъртта на Иван Илич“ общото положение, че хората са смъртни, е заменено с друго положение — че е смъртен Иван Илич. Този човек е анализиран в конкретната му обособеност и обичайното отново се превръща в познато.

В стансите на Пушкин развързката на произведението се дава в следната строфа:

И нека да кипи, пред входа  
на гробницата, младостта  
и равнодушната природа  
да грее с вечна красота<sup>20</sup>.

Смъртта не е всеобща, тъй като животът продължава чрез другите и това е изходът от мрачния анализ на мислите за неизбежността на смъртта.

В „Смъртта на Иван Илич“ подробно е описана кончината, анализирани са болката, отчуждението на човека.

В развързката Иван Илич започва да съжاليا околните и в същото време изгубва страха от смъртта:

„... Гледай ти! — изведнъж изрече той на глас. — Каква радост!

За него всичко това се извърши само в един миг и значението на този миг вече не се променяше. Но за присъстващите агонията му продължи още два часа. В гърдите му клокочеше нещо; източеното тяло потрепваше. А после клокоченето и хъркането станаха все по-откъслечни,

— Свърши! — изрече някой над него.

Той чу тези думи и ги повтори в душата си. „Свършила е смъртта — каза си той. — Няма я вече.“

Пое въздух, спря посред поемането, изпълна се и умря.“

Това религиозно прозрение, което трябваше да служи за развързка на ужаса преди смъртта, не е било последното решение на Толстой.

В „Хаджи Мурат“ Толстой описва човек, който се защитава и се сражава докрай в името на това, което смята за своя правда.

## ПОНЯТНА ЛИ Е ЗА ВСИЧКИ КРАСОТАТА НА ПРИРОДАТА И НЕ ИЗИСКВА ЛИ ТЯ ЗА ВЪЗПРИЕМАНЕТО СИ ИЗВЕСТНА ИСТОРИЧЕСКА ПОДГОТОВКА, КОЯТО ДА НАМЕРИ ИЗРАЗ В ОПРЕДЕЛЕНА ХУДОЖЕСТВЕНА ПОСТРОЙКА

Но може би е възможно някое просто, непретенциозно огледално отражение?

Да разгледаме изображението на природата в народното изкуство.

В народното изкуство природата обикновено се дава не в описание, а в сравнение, тя се появява като паралел към човешкото съществуване и поради тази причина се появява вече изменена.

Самите явления на природата по наше мнение не стават изведнъж обекти на художествено изображение.

<sup>20</sup> Превел Никола Фурнаджиев.

Животните са първото точно изображение на явленията от действителността: биковете и мамутите са изобразявани от предисторическия човек точно и характерно.

Обърнете внимание, че рисунките на животните и техните скулптурни изображения са се запазили не само по скалите, но и в пещерите. Тези пещерни изображения навярно са най-старите. В пещерите е тъмно. Очевидно изображенията невинаги са били създавани за разглеждане. Явлението се е запечатало в мозъка, след това е било възпроизведено, но то може би се явява като някакво средство за осигуряване на успех в лова, а не средство за естетическо разглеждане.

Схематично изображеният човек е в качеството на действащо лице в лова.

„Пейзажът“ се появява като че ли по-късно.

В приказките многократно се споменава, без да се описва, гората.

В литературата пейзажът-природа прониква чрез сравнения; пейзажът се появява като разгърнат паралелизъм. По-късното средство за въвеждане на пейзажните късчета — това е пейзажът, навярно взет от някакъв художествен предмет или, както е в гръцката белетристика — от някоя картина.

Всички знаем неповторимото описание на Ахиловия щит в „Илиада“. Сцените и подробностите са толкова много, че щитът би трябвало да бъде покрит с изображението и отвън, и отвътре, което е невъзможно, понеже изпъкналостта на вътрешната страна на щита при удар ще нарани ръката на защитаващия се с него воин. Щитът е изкован от Хефест, на него са изобразени небесни явления, които навярно според мисълта на поета са украсявали средата на щита, и сцени от селската трудова дейност; като фон на тези изображения е споменат и един пейзаж.

Описанието е дадено в XVIII песен на „Илиада“: подробно е представена „Рохкавата, три пъти орана угар. . .“. Разказва се как чернее нивата подир орача; всичко това е трудно представимо, защото тук цветът е трябвало да се предаде с кован метал. Но всичко това е било нужно на поета.

Изобико описанието заема откъс от 480-ти до 610-ти стих, и то би могло да се осъществи само в голяма илюстрирана книга на много страници или с фрески върху голямо здание.

Имаме налице опит да се покаже мястото на действие: описанието на щита е средство за въвеждане на пейзажа. Ето защо описанието на щита безкрайно превишава характеристиката на цялото останало въоръжение.

По-органични в „Илиада“ са описанията, развили се от паралелизма. Те не само съществуват редом с основното действие, но и са усвоени художествено, така че изменят това действие.

В паралелизмите може би основното е това, че чрез тях ние задържаем вниманието си, спираме се, увеличаваме продължителността на възприятието.

Така например във финския епос посредством синонимно повторение тавтологичният паралелизъм забавя възприятието, спира го. Той е сходен с вътрешните сюжетни повторения в приказките, обикновено тронични, както и с повторенията-преразкази в епоса и гръцката белетристика, когато едно и също положение се повтаря почти дословно, сякаш ни се втъпява.

Ако в реда се намира число, а числата, както е известно, нямат синоним, взима се следващото поред, без да се обръща внимание на изопачаването на смисъла, както е например в „Калевала“.

Тук според мен проличава ясно, че законът за стъпаловидното задържане — правилото, според което явлениято се раздробява на няколко подобни, но несъвпадащи напълно части — тук е по-важен от сравнението: защото при такива цифри нямаме сравнение.

Можем да отбележим и друго: че тук сякаш има известна нерешителност при определяне на числото.

Но това е наше тълкуване.

Когато певецът пее: „Така мълвеше малкият от стълбите пред вкъщи“, а вторият певец като че ли му отговаря: „Така рече младокът от прага“, при този двоен, сякаш отразен начин на изпълнение главното е бавното течение на повествованието, внимателното разглеждане на описваното явление.

Това е навярно средство за уточняване на виждането: един образ сякаш проверява друг и бавно го заменя. Така в любовната песен, посветена на описание на утрото, се дават и оспорват признаците за настъпването на деня, тъй като влюбените не желаят да се разделят. Жената спори

с мъжа, преосмисляйки и претълкувайки чертите на събуждащата се природа, за да задържат онова, което не може да се претовърти: раздялата.

Понякога паралелът се установява не между два предмета и не между действията на два предмета, а между косвените отношения на два предмета, взети по двойки.

Образът е почти винаги неточен и същевременно по-широк от прякото си значение и по-бавен при възприемането в сравнение с деловото изказване.

Облакът не е на небето — той лети по-ниско от видимото небе, отделя се от него.

Увлечението на мъжа по жената не обхваща изцяло жената; то егостично отделя нейната красота, нейната привлекателност от цялата жизнена същност.

Явлението на изкуството винаги включва в себе си елементи на анализ и познание. Ако външността на предмета изразяваше напълно неговата същност, науката щеше да се окаже излишна.

Ако познанието за предмета в конкретната му частност се даваше от самата дума, изкуството не би съпоставяло думата, не би извличало от общността, опозната чрез движението на образа, друго художествено, конкретно и същевременно частно познание.

М. Горки е изказвал пред мен и пред много мои другари следното (предавам мисълта му точно, но не буквално):

— Не бързайте, когато описвате. Дайте на читателя време да разбере образа, да види предмета. Помнете, че стълбите на художествената постройка имат и площадки.

## ЗА ПЕЙЗАЖА

Човечеството не е осъзнало изведнъж, че обиталището му е кръгло. Зад отделните дървета гората останала дълго незабелязана.

Дърветата служели само за топливо и за място, където обитава звярът.

Разбирането, че земята има кръгла форма, представата за хоризонт се появяват съвсем късно. Голямо изкуство е да се опише обичайното точно и отделно.

Пейзажът се появява в народната песен в отделен ред.

Народната песен познава и слънцето, и снега, но само в кратък паралелизъм. Сравнението като че ли нарушава симетрията, то едновременно прилича и не прилича на онова, което осветлява.

Околният свят се долавя смътно, споменава се в метафора; гората не съществува сама за себе си.

Съчетаването е така пълно, че то за миг се превръща в заместване.

Природата е видяна, но е видяна в отрицание и веднага се сменя с основната тема — човека.

Гърмът се описва, сравнява се с трополсие, изтъква се неговата прекъснатост, но целта е да се покаже разговорът между героите.

Отрицателният паралелизъм въвежда природата в изкуството, но прави това, създавайки от нея условен фон. Пейзажът се появява чрез човека. Самият човек се появява в изкуството отначало като фиксиране на момента на жизнената му напрегнатост — например по време на пролетна игра, ознаменуваща сезона на любовта.

Човекът се появява в мига, който го отделя от общата, невъзприемана събитийна връзка в приказката, в чудото, в невероятната случайност, в неимоверния подвиг, във фантастичното пътешествие или в превръщането.

Нека сега опитаме да направим първия извод.

Нямаме основание да твърдим, че красотата на природата или на човешкото лице е разбираема за всички и че служи от паметивека за създаването на всички понятни произведения на изкуството.

Явленията на изкуството преживяват онази обстановка, в която първоначално са създадени; те стават реално стъпало, на което се изкачваме, за да стигнем по-нависоко, да доближим самия предмет.

Явленията на изкуството са исторически създадени, но като остават в човешкото съзнание, те се променят в него, съпоставят се в нови сцепления, в които превъзможват своята условност, автоматичност, вече придобита от тях, и се превръщат в ново средство за конкретно светуосещане.

Разгърнатият паралелизъм оцветява едно действие чрез друго, но отначало художникът вижда ту едно, ту друго, сякаш забравя за предмета на сравнението.

При осъзнаването обаче това явление се превръща в ново художествено средство.

Кървата сеч на облечените в мед бойци Омир сравнява неочаквано с тежката работа на надничарка, която отмерва на кантара вълна. Товарът е скъпоценен за нея, тя отмерва теглото сякаш със затаен дъх и тази тишина е неочаквана, като си спомним за предмета на сравнението:

Кули и бойници каменни бяха опръскани вредом  
с алени кърви на много троянци и много ахейци,  
но не можаха лийкийците в бяг да обърнат ахейци.  
Двете страни бяха, както везните на честна предачка;  
тя във блюдата поставя наравно и тежест, и вълна,  
за да изкара оскъдна прехрана за своите рожби.<sup>21</sup>

Необикновено тихото, скромно, боязливо мерене на надничарката като че ли уравновесява кървания бой.

В изкуството не влизат нови предмети на познанието.

Необичайното сравнение служи тук и за средство точно да видим *част* от описанието.

За редиците на ахейците е съществена тяхната непоколебима уравновесеност. Тя се постига с труд — с внимание — и може да бъде нарушена.

Обособени са трудът и грижливостта на бойния строй, който надмогва разнообразието на мощните удари и отделните схватки.

„Илиада“ не избилствува с битови и пейзажни сцени, но в тях сравненията са избрани неслучайно. Те се вземат като необикновени, поразителни и несходни по тоналност.

Смелия боец, врязал се в редиците на врага, който не се страхува от вражите мечове, Омир сравнява с магаре, влязло в зеленчукова градина и неизпитващо страх от тогите на тези, които се мъчат да го прогонят. Певецът избира такова сравнение не защото за него, наивника, магарето е животно, свободно от всякакви битови или низки характеристики, а защото тук е важно несходството. Воинът се стреми към победата също както животното към тревата и тъкмо по тази причина то пренебрегва ударите.

Тук е сходно несходното.

Простото, тихото, битовото се е появило в изкуството сред звъна на мечове.

Рядко пада сняг по бреговете на Гърция; войните са били по-обикновено явление от снежните виелици. Трояниците в „Илиада“ шумно настъпват срещу крайбрежното укрепление на ахейците, което защитава корабите, изтеглени на брега.

С тежки камъни разбива Хектор вратите на крепостта. Сипят се стрели, над цялата твърдина ехти звукът на камъните, ударили се в доспехи.

Дава се следното сравнение: припомня ни се как гърмовержецът:

... (той) ветровете приспива и сняг непрестанно навява,  
за да покрие високи била и скали недостъпни,  
тучни полета, богати със лотос, и ниви засети,  
тихи пристанища и брегове на морета пенливи;  
само вълна приплъзвяла успява снега да погълне,  
бяло е всичко останало, щом снегопад се развихря.  
Тъй от едните към другите камъни често летяха.

Тук бурната атака е предадена чрез безмълвието на снегопада.

Обичайните метафори, превърнали се в речникови, които навярно са съществували отдавна и по Омирово време — дъждът от стрели и градът от камъни, — са отхвърлени.

Съвпада само един момент: честотата на падането. Всичко останало е различно. Аз мисля, че певецът сам е чувствувал това, нюансирайки шумното с тихо.

По-нататъшното развитие пейзажът получава — но след доста време — в гръцката белетристика. Тук той често се мотивира с описанието на картината. В „Дафнис и Хлоя“ на Лонг цялото произведение е развито като коментар към някаква картина: „Подобна на картина бе тази повест

<sup>21</sup> Превели Александър Милев и Блага Димитрова.

зи любовта. Горичката беше прекрасна, богата на дървета, цветя и течаща вода; един поток напояваше всичко, хранеше дърветата и цветята.“

Картината служи като епиграф към романа, тя призовава към особено внимание по отношение на външното. В нея се описват толкова много действия, щото тя напомня съдържание на прозаично произведение. Трудно би могло да се създаде такава картина, без да разделим дъската или платното на много късчета. За нея авторът твърди: „... представлявайки прекрасно творение на изкуството, тя беше израз на неизменната съдба на любовта“.

По-нататък се разказва: „А на нея можеше да се види: едни от жените раждат, други украсяват с чудесна пелена децата, които после биват изоставени на произвола на съдбата; овците и козите хранят новородените; намерили ги, овчарите ги вземат със себе си; сближават се влюбеният младеж и влюбената девойка; после нахълтват морски разбойници, откъм сушата надвисва заплаха от вражеско нападение.“

Авторът иска, „като се състезава с картината, да напише повест“.

Но самата повест изобразява не само последователността от картини, а разкрива и любовната мъка, трудността на първото любовно познаване. Изброяването на епизодите спомога за изобразителната страна на повестта, но то е традиционно, а ново в повестта е онова, което не би могло да се изобрази на картина.

Описанията в „Дафнис и Хлоя“ ни дават сведения, които са необходими за ориентировка, те напомнят естетизирана ремарка.

„Има един град на остров Лесбос, нарича се Митилена, голям и красив е той. Прорязват го канали, в които тихо се влива морето, мостове го красят, изградени от гладък бял камък.“

Описанието е сполучливо, от него е зачеркнато всичко ненужно, то е дадено в ритмично повтарящи се еднакви, предвидени от читателя фрази. Такова описание изисква словесни повторения и съзвучия.

Трябва да отбележим, че, осъзнали поетиката на заклинанията, първите теоретични на прозата равно оценяват значението на съзвучията; може да се каже дори, че първо убежище за римата в литературата е била прозата.

Началната глава завършва с думите: „... и морето, обливайки брега с вълна, се плиска по мекния пясък“.

Изборът на предметите за изобразяване е ограничен. Той, така да се каже, се обуславя от миловидността на описваните предмети — сравненията в „Илиада“ често се оказват по-демократични.

Други описания, по-подробни, почиват на паралелизми и представляват повторно осъзната песен, в която е отделена събитийната част. Природата е видяна затова и заради това, че ѝ подражават героите чрез своята съдба: „Сред всеобщото веселие на цъфтящата пролетна природа Дафнис и Хлоя, млади, нежни, сами подражаваха на онова, което чуваха, на онова, което виждаха: като слушаха песента на птиците, те сами пееха; като гледаха как скачат овците, самите те леко подскачаха...“

Тук простотата на описания предмет се дължи на писателска стилизация.

„Дафнис и Хлоя“ представлява забавено описание на просто, сравнително слабо усложнено въстълнение към така наречените общи места — топи — на любовта.

Задържането при разглеждането на простото, макар и поетично човешко чувство е увеличавало описателните откъси в произведението, но природата се дава след грижлив подбор. Като екзотика е описана зимата на острова и миловидната игра — лов на птици с помощта на лепило. Такъв лов по-късно описва в литературното си писмо Алкифрон: той лови черни косове, за да изпрати крехкото им месо на своя приятел.

Кръгът наблюдения тук е ограничен от миловидността, от приятния материал, разположен по обичайната събитийна схема: намерени деца, случайности, които ги разделят, узнаването им и щастлив брак.

Да вземем друго белетристично произведение — „Левкипа и Клитопонт“ от Ахил Татий. Първо ни се дава географското описание на града, краткият като легенда надпис на полето на картата.

„Сидон е град на морето, морето Асирийско, на майката на финикийците принадлежи той, а народът му е баща на тиванците; в залива се простира двоен широк пристан, който постепенно

затваря морската шир. От едната страна, вдясно, където заливът прави извивка, е прохпано второ устие, там също се влива вода и до пристанището се образува друго пристанище, за да могат да зимуват в него търговските кораби, защото там морето е тихо и спокойно. . .“

Това описание би могло да бъде взето от някой пътеводител — така точно са характеризирани пристанището и рейдът.

След това идва подробно описание на картината, но Татий не помества тази картина на определено място, а тя, като се има предвид броят на описаните частни белези, едва ли е възможна — най-лесно е впрочем да си я представим като стенопис, вместен между две колони и покриващ като с фрески отделните части на зданието.

Художникът е изобразил похищението на Европа, която плава по морето на гърба на един бик към остров Крит.

Художникът предава описанието така, сякаш превежда от езика на живописца на езика на словото. По такъв начин се осъществява пейзажът.

„Морската вода има два цвята: близо до брега той е червеникав, а по-навътре в морето — тъмносин.“

Тук ние виждаме, че усвояването на такова, бих казал, просто нещо, каквото е описанието на полето или на водата, изисква художествена култура, художествени навици, които първоначално могат да бъдат заимствувани от друг вид изкуство.

Пътят към изобразяване на пейзажа и човека не е прост. Прекрасната жена Мелита е описана като богиня, при това тази героиня на Ахил Татий дотолкова напомня статуя, че я вземат за оживяла Афродита: тя, така да се каже, сама представлява споменатата статуя — едновременно и въздържливият се образ на богинята, и съперница на същата богиня.

Извън деловата характеристика или описанието на картината ландшафт не съществува в гръцката белетристика. В поезията въпросът е по-сложен: ландшафтът е получил място като разгърнат паралелизъм, а също и като част от описанието на пътешествието.

Гръцката белетристика побрала в себе си различни жанрове и дълго не могла да се откъсне от онези жанрове, от които се е зародила; по-специално белетристиката е била свързана с пътешествието, но това пътешествие е по-скоро преход от едно чудновато явление към друго, отколкото описание на нова обстановка. Чудните неща са като че ли изрязани от окръжението и са дадени като новели-очерци за изобразяване на забележителните новости.

Изкуството изобразява действителността, но това изображение се създава след дълъг труд, в интереса на който се разширява възможността за избор, а то се случва тогава, когато възниква заинтересованост от подобен избор. Броят на явленията, които могат да бъдат предмет на изображение, дълго е бил ограничен. Отначало природата се изобразява укротена, овладяна, някак оградена, градинска, организирана от човека. Такъв начин на изображение ще се задържи за дълъг период.

Хората, с които Бокачо напуска града по време на чумата, попадат в богати имения и виждат природата като затворена в рамки. Писателят избира пейзаж, като използва за естествени кулиси границите на долините и алеите, които, гъсто сплетени, се губят в далечината.

Пейзажът в „Декамерон“ е свързан с картината на онова време и строгата затвореност на пейзажната постройка, както и с това, че пейзажът обикновено е изграден по вертикала; нека видим например какъв е пейзажът във встъплението към III ден. Дворецът е разположен на хълм, който е „малко по-висок от долината“. Струите на фонтана се стичат около ливадата.

В края на VI ден е описана Долината на Дамите; нейната повърхност „... бе толкова кръгла, сякаш беше очертана с пергел. . .“

Тя е „... оградена от шест не особено високи планини, а на върха на всяка от тях се мяркаше по един дворец. . . Склоновете на тези възвишения се спускаха стръмно към долината, така както са разположени стъпалата в театрите — отгоре надолу, като постепенно стесняват кръга си.“

Природата е описана като нещо, което вече ни е показано на картина и в декорация.

Дивата природа е слабо показана в античната белетристика и дори в научната литература. Ще отбележим, че макар в творчеството на Сафо да срещаме точни пейзажни описания, в стиховете се дава не толкова самият пейзаж, колкото неговото претворение под влияние на емоциите.

Поетесата например вижда, че тревата е станала по-зелена, когато идва нейният любим. В прозата не е било така.

Вече говорихме за тясната връзка на художествената проза с деловата проза.

За Тит Ливий Аллите са препятствие, което войските на Анибал преодоляват. Пейзажът се дава мимоходом. Природата и самите животни в Аллите са представени като диви, грозни, сякаш навежени от студ.

Човекът е трябвало да порасне още, за да може да се огледа. Пейзажът се дава поетично разгърнато в „Слово за похода на Игор“, до това произведение вече е изминат дълъг път от художественото съзнание, придобит е богат опит, в чиято основа лежи народната песен. Освен това материалът, заимствуван от народната песен, е разширен, задълбочен, изследван под въздействие на древноизкуството, а може би, както твърди професор И. П. Ерьомин, и под въздействие на изкуството, свързано с древните риторички, които несъмнено са били известни на руския читател от преракази и преводи. Статията „За образите“ влиза в „Изборник“ на Святослав от 1073 година; по онова време, когато са се писали летописите, когато се е създавало „Слово за похода на Игор“ вече се е съзнавала и поетиката.

Но в „Слово за похода на Игор“ обикновеното е твърде малко.

В „Слово за похода на Игор“ изобилствуват пейзажни подробности, те обаче се дават като черти, които характеризират далечната степ, онова, което по-късно са наричали „диво поле“.

Изпъкналата форма на земното кълбо, което наподобява повърхността на щита или шлема (бридонката), закрива руската земя; тя е отвъд хоризонта. Така разбирам аз следния пасаж:

О Руская земле, уже за шеломянем еси!

Предполагало се е, че „шеломян“ е хълм, но по пътя на похода на Игор няма хълмове.

В речниците на стария руски език се говори, че „шеломян“ е хълм, и се дава пример, че врагът е заобиколил Суздал „зад шеломяна“. Но Суздал е разположено на височина, а около него има оползла. Врагът е заобиколил града отвъд хоризонта.

В „Слово за похода на Игор“ земята вече се закръгля, а осъзнаването ѝ съзрява.

Озовали се далеч от родните места, хората се учудват на новото или на онова, което им изглежда знамение, предсказание.

Лисици лаят срещу червените щитове: затъмнило се е слънцето. Със затъмняването на слънцето и навлизнаето сред дивото поле в „Словото“ започва описание. Отбелязват се новото и странното. Отбелязват се като знамение, тоест имат допълнително смислово значение. Войните виждат на небето четири слънца; такова явление е възможно, но тук то е отбелязано като предсказание за гибелта на войската.

Отбелязани са степните зари.

Певецът разказва за това, което е видял, но го разказва, защото е усвоил не само опита на народната песен, а и опита на гръцките писатели.

В античната литература описанието на непознатото, невероятното, зловещото и бедственото изпреварва описанието на обикновеното с цели векове.

Далеч е трябвало да отиде Одисей, за да започне да вижда света.

Страбон отбелязва, че Одисей е видял света, издигнат на гребена на висока вълна.

Одисей вижда дома си тогава, когато дометъ му се е обновил от дългата раздяла.

Човекът се движи в изкуството към себе си по много дълъг, продължителен път; когато в него се появи желание да види себе си, той трябва да спре, да се задържи на повторенията и сравненията или да види героя в неочаквана обстановка.

Селянинът, увлечен от популярната народна приказка за подвизите на чуждоземни рицари или разплакан над Библията, невинаги забелязва обстановката край себе си.

Да вземем например моя почтен съвременник — мужика, успял да мине по пътя край Ясна Поляна по времето, когато Толстой, още не съвсем стар, е живеел в това имение.

В „Малва“ на Горки за селянина Яков морето е празно пространство, плоскост; в естетическо отношение морето съществува във възприятието на Малва и това е противопоставено на възприятието на селянина, който вижда в случая само една голяма плоскост:

<sup>22</sup> Платовидна равнинна повърхност, обикновено заобиколена от пясъчни и гористи заблатени низини. — Б. пр.

„— Ако всичко това беше земя — възкликна Яков и размаха широко ръка. — Да беше черноморие! И да го изореш!“

Фразата „морето се смееше“ съдържа само три думи. Но тя възникна и израсна на корени, които водят дълбоко в миналото. Морето се е смеело не за всички. За да видиш, че морето се смее, да можеш естетически да му се радваш, са нужни хилядолетия. Гърците на Ксенофонт, които минали през Кавказ, са се радвали на морето не естетически — морето е било за тях път към родината.

Различното виждане в разказа на Горки поражда сблъсък на сменящи се противоположни жизнеотношения.

Разкриването на същността на явленията в изкуството се дава първоначално чрез избора на изумителните неща.

Изумлението ни кара да се съдържаме и като че ли да отстъпваме пред невероятното, откривайки новото в познатото.

Чертите на реалния свят се срещат в изкуството не сами за себе си, а представляват част от системата на художественото произведение; те също не фигурират самостоятелно и преминавайки в система-сцепление, отразяват действителността не огледално.

Гоголево описание на Днепър, което започва с думите: „Чуден е Днепър. . .“, представлява част от повестта „Страшната мъст“ и там това описание съществува заедно с показването на характерите на героите и тяхната необикновена съдба.

В Гоголевите творби откриваме явления на психологическия паралелизъм, фолклорен опит, но там те се срещат в превъзпълтен вид. Съществува и романтика на възприятието, но тя е обособена композиционно.

Предходните моменти на създаването, предходните художествени произведения стават понятни по старому или по новому тогава, когато се превърнат в необходимост по силата на нови жизнеотношения, нови условия на живот, при което човешкото съзнание в общ и цялостен смисъл разширява своето разбиране за света, като овладява все нови и нови негови страни и се доближава поновому до познание за явленията въз основа на стария опит.

В своите дневници Толстой цял живот е имал пред себе си задачата, абстрахирайки се като че ли от традиционната представа за красивото, да види точно и ясно всичко, което го заобикаля.

Той сякаш води дневник на пейзажа, започнал това по времето, когато пише „Роман за руския помещик“.

Пейзажът може да бъде красив, защото народът отнася понятието за красивото най-вече към зрителните явления. Пейзажните записки на Толстой са красиви, но поновому и са красиви именно с това, че в тях са вмъкнати неестетизирани дотогава моменти; те са видени като че ли от внезапно пробудил се човек. Човекът, който познава природата, я оценява като земеделец. Тези записки не приличат на пейзажен паралелизъм, на онези пейзажни късчета, избрани от народа за песни; те са по-конкретни от песенните.

Толстоевите пейзажи в „Бележници“ не бяха използвани докрай от него в литературата, макар че авторът много пъти ги е препрочитал.

До ден днешен няма такива откъси в руската литература.

Пейзажите на Бунин са безпредметно-безцелни.

В Толстоевите пейзажни бележки винаги присъствуват селяни, обикновени „селянчета“ за повечето помещици.

Една от тези бележки ни дава пряко противопоставяне: „Вчера спиртният контролор Беденко, червен като говеждо месо, старчето, което познава участъка като десетте си пръста, разказваше на В(асилий) за съседните имения. Описанията му най-често започваха така: „И тук селянчетата са разорени, но именето е богато.“<sup>23</sup>

Описанията са точни, многопредметни, съчетавани. Зад природата на земеделеца и ловца постоянно присъствува мужикът. „Лятната юнска вечер едва е настъпила, пет часът е, ръжта започва да свива клас като тръбичка — тъмнозелена като самата трева. Край туйките и ниските дъбови храсти често-често се мяркат някакви сиви животинки, същински зайци. Това са сенките на облаците.“<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Л. Н. Толстой. Т. 47, с. 180. — Б. а.

<sup>24</sup> Пак там, с. 177. — Б. а.

Сравнението е останало в природата. Наблюденията са точни, ясни. Вятърът е предаден с описание: „Тополата е извърнала нагоре бледата страна на листата си“. На друго място се казва: Пътека сред изкрасилата ръж. Облаците са синкавосиви над брезовата горичка, в лицето лъха влага, но е тихо, нищо не прошумолява. Всичко е притихнало, с благоговение очаква нещо.<sup>25</sup>

Зад пейзажа постоянно присъствуват тревогата и съвестта. Светът, видян от Толстой, е неогачен като правилата на детска игра:

... и наистина едва ли би могъл да издържиш“.

По онова време Толстой се смята за дворянин и помешчик като всички други, със същото разбиране за чест. Той дори извиква на дуел М. Н. Лонгинов, след като прочита случайно в едно негово писмо неodobрителен отзив за себе си.

М. Н. Лонгинов — библиограф, историк и съчинител на порнографски стихове, печатани в Карлсруе — написал до Некрасов нещо некоректно. Тогава Лонгинов се смятал за либерал. И упреждал Толстой в недостатъчно свободомислие. Дуелът бива осуетен поради намесата на Некрасов.

Нека сега си представим малкия каменен флигел в Ясна поляна, още без пристройки.

Луната озарява огромната градина. „Лелките седят на балкона. Луната греє. Една от лелките: — Какво ли става сега на луната? — Др(уга): — Навярно играят, защото там било студено. — Едва сега разбрах цялата глупост на историята си с Лонгинов.“<sup>26</sup>

Глупавата инерция на условията кодекс на честта е проумяна на фона на наивно-глупавото възприемане на пейзажа, на същия този пейзаж, който винаги се възприема като красив и момински. Всичко е разрушено от „игрите“ на луната. Там играят така, както кочияшите подскачат на студа пред прозорците, отвъд които има бал.

Тук Толстой чрез иронично тълкуване на обичаен детайл от романтичния пейзаж в литературата, главно дворянски, унищожава за себе си традиционната дворянска представа за условията дворянска чест и за дуела.

Напомням, че Базаров сравни извикването на Кирсанов на дуел и това, че Кирсанов е приел дуела, с танц на дресирани кучета.

## НАЙ-ПРОСТИТЕ СРЕДСТВА ЗА АНАЛИЗ НА ПРЕДМЕТА

За да извършим нещо, трябва да положим усилие; за да се съсредоточим в нещо, също са необходими усилие и време.

Обикновено нещата не стават отведнъж: трябва да повтаряме усилията, да ги удвояваме и утрояваме.

На това почива онзи начин на разказване, при който събитийната страна се прелава с нарастващи повторения.

Понякога цялата верига нарастващи усилия бива опровергана в края — завършва с нищо. Все по-често срещаме веригата нарастващи с повторение усилия в детските приказки.

Ще дам един пример.

Всички знаят приказката за ряпата: тя е широко разпространена, макар рядко да е била записвана; в сборника на Афанасиев, който ползуваме, тя фигурира под номер 80.

Ще припомним тук само първата половина на приказката, като предупредя, че втората половина ще се окаже неочаквана.

В първата половина са интересни нарастването на усилията чрез повторения: „двама (трима) се захващат“ и повтарящата се развързка на усилията „тя се не поклаща“.

Силата, която се прилага, е малка, макар целта да е нищожиа. Веригата съществува, свързани в едно усилие, е немошна.

Така е построена и приказката за яйцето, което не могли да спунят нито дядото, нито бабата, а мишката успяла, като го пернала с опашката си.

Да се върнем отново към познатата ни от детинство приказка за ряпата:

„Пося дядо ряпа; тръгна да я вади, за листата той я хваща, дърпа ли, дърпа — тя се не поклаща! Вика дядо баба, двама се захващат, дърпат ли, дърпат — тя се не поклаща! Идва внучка-

<sup>25</sup> Л. Н. Толстой. Т. 47, с. 177. — Б. а.

<sup>26</sup> Пак там, с. 186. — Б. а.

та, хваща се за бабата, бабата за дядото, дядото за ряпата, дърпат ли, дърпат — тя се не поклаща! Идва кучката; кучката за внучката, внучката за бабата, бабата за дядото, дядото за ряпата, дърпат ли, дърпат — тя се не поклаща!<sup>27</sup>

Всички резерви на работната сила в стопанството на дядото и бабата са вече изчерпани. Но приказката продължава. Тя продължава може би защото цялата е изградена върху монотонното повторение на един и същи думи. Втората ѝ част е служила за приспиване на дете. Първата е иронична и е предизвиквала у слушателя усмивка от анализа на нарастващите усилия при явната незначителност на повода.

Втората част приспива вниманието. Давам втората половина на приказката според записа на Афанасиев:

„Дошла нoгата (?). Хваща се за кучката, кучката за внучката, внучката за бабата, бабата за дядото, дърпат ли, дърпат — тя се не поклаща! . . .“ (и така нататък до петата нoга). „Дошла петата нoга. Петата нoга за четвъртата, четвъртата за третата, третата за втората, втората за първата, първата за кучката, кучката за внучката, внучката за бабата, бабата за дядото, дърпат ли, дърпат — и извадили ряпата!“

Всичко това е непредставимо; схемата на нарастването вече преобладава над картината за появата на новите елементи на нарастването.

В изкуството се срещат твърде много различно осмисляни повторения. Те са пълноценна характерна черта на този вид познание за света, както и онова, което ни носи понятието-образ.

Както споменахме, самият образ включва в себе си движение. Повторенията, за които говорим, не са просто повторения, а развитие на образа. През цялото време имаме пред нас нарастващо усилие; то понякога има сюжетна завършеност и неочаквана развръзка, която слага край на всички повторения.

В приказката, където се разказва как животните си построили къща и как мечката я съборила (като се опитала да се вмъкне в нея), имаме нарастване на събития, придружено от повторения, а после всичко свършва с мъдростта на животинките под тежестта на мечката.

Всички знаят приказката за питката. Питката, опечена от дядото и бабата с последната шепа брашно (Афанасиев, приказка № 36), избягва от своите стопани.

Тази приказка, така да се каже, е битова. Цялата обстановка на раждането на питката е свързана с много беден бит и с определените места за пазене на брашното, при което начинът на събиране на брашното се повтаря два пъти. Отпърво той се съдържа в повелята на дядото, а после в действието на бабата:

„Рече дядо на баба:

— Опечи, бабке, една питка.

— С какво да я омеса? Нямаме шушка брашънце.

— Е-ех, бабке! Помети хамбара, остържи ношвите и ще събереш брашънце.

Взе баба гъшето крило, помете с него хамбара, остърга ношвите и събра две шепи брашънце. Омеси го със сметана, изпече го с масло и сложи питката на прозорчето да изстине.<sup>28</sup>

Питката не е някакъв отвлечен странствуващ мотив, а последен къс храна на лакомеещи бедняци. Оттук и сметаната, съчетана с остърганото от хамбара и ношвите брашно.

Питката избягва от дядото и бабата и последователно се изплъзва на заека, вълка и мечката. На всяко от тези животни питката пее една и съща песен, в която описва как е била омесена и как е избягала от своите стопани. Ето и самата песен:

Аз от хамбара съм пометена  
и от ношвите съм остъргана,  
замесена съм със сметана,  
запечена съм с масло  
и на прозорчето оставена.  
Аз от дядото избягах,  
аз от бабата избягах;  
и от тебе, зайко, лесно ще се отърва!

<sup>27</sup> „Народные русские сказки“ А.Н.Афанасьева, в трех томах, т. I. М., ГИХЛ, 1957, с. 131. — Б. а.  
<sup>28</sup> Пак там, с. 53. — Б. а.

Питката обича да се хвали. С всяко нейно следващо бягство песента нараства.

Приказката е изградена върху повтарящо се и ритмично нарастващо движение и завършва с хитростта на лисицата.

Тъкмо това, че питката се увлича в разказа за своята хитрост, е причина за гибелта ѝ. Лисицата изяжда питката.

Такива бавни приказки са много типични по своята сюжетна постройка. Простото събитие е разгърнато в дълго изследване. Разказвачът, изглежда, като че ли се любува заедно със слушателите (в този случай със слушателя-дете) на бавно развиващите се, повтаряеми събития.

Такава е постройката на детските приказки.

При анализа на природните явления обикновено възниква въпросът защо?

При анализа на явленията на изкуството, които съществуват, изградени от човека, и се пазят от него дълго в паметта, основателен е и въпросът — поради каква причина?

Не само защо, а и поради каква причина.

В спомените на Толстой има интересен откъс, в който той иска да разбере защо помни определени моменти от досегашния си живот.

Толстой предполага, че помни как са го увивали в пелени. Той не е сигурен дали това са били повои или просто са го увързвали, за да не чеше лишените си, но помни, че е имал тогаваш усещането, че не е свободен.

Иска му се свобода, тя няма да пречи никому, но го измъчват: „Жал им е за мен и ме увързват, пък аз — кому е нужно всичко — съм слаб, а те са силни.“

Навярно това не са само спомени, те са и сравнения. Толстой иска да промени живота си. Но той е увързан — увързан от близките си; те го мъчат и го лишават от свобода.

Друга бележка утвърждава факта, че той не си спомня. И иска да разбере законите на забравата.

„До петгодишна възраст природата не съществуваше за мене. Всичко, което помня, е свързано с постелята, с одаята. Ни тревичка, ни листче, ни небе, ни слънце съществуваше за мене. Не е възможно да не са ми разрешавали да си играя с цветята, с листата, да не съм виждал трева, да са ми пазили от слънцето, но до пет-шест годишна възраст нямам ни един спомен за това, което наричаме природа. Вероятно трябва да се отдалечиш от нея, за да я видиш, а аз самият бях природа.“

Сестра си Машенка Толстой също не помни, но си спомня как заедно с нея са се страхували от Ерьомевна:

„Ерьомевна беше думата, с която плашеха нас, децата. И сигурно дълго преди това са ти плашили; но моят спомен за нея е такъв: лежа си аз в постелката и ми е весело и хубаво, както винаги, и едва ли щях да помня това, но изведнъж бавачката или някой друг от онези, които ме ограждаха в живота, изрича нещо с нов за мене глас и си излиза, а на мен вече не ми е само весело, но и страшно. И си спомням, че не съм сам, а има още някой като мен (това е навярно Машенка, но и страшно. И си спомням, че не съм сам, а има още някой като мен (това е навярно Машенка, но и страшно, година по-малка от мене — крещателката ни са в една и съща стаичка); помня и това, че до моето креватче има завеска и двама със сестра ми се радваме и плашим от необикновеното, което се е случило с нас, а аз се крия във възглавницата; ту се крия, ту поглеждам към вратата, откъдето очаквам да дойде нещо ново и весело. Смеем се, крием се и очакваме. Ето че се появява фигура със забрадка и ноцна шапчица — никога не съм виждал такава фигура, но се досещам, че това е същата онази жена, която е винаги с мен (бавачката или лелката, не зная) и тя говори нещо с груб глас, който ми е познат — говори ми нещо страшно за лошите деца и за Ерьомевна. Скъптя от страх и радост и сякаш се ужасявам и радвам, че ме е страх, и искам този, който ме плаши, да не знае, че съм го познал. Притихвахме, но сетне пак нарочно започвахме да си шепнем, за да извикаме отново Ерьомевна.“

Ерьомевна е едновременно и реална, и нереална. Затова тя трябва непрестанно да се възстановява, да се повтаря, да се напомня. Илюзията за Ерьомевна блещука, към нея има театрално отношение.

Ще отбележим, че реалната Машенка се запомня редом с измислената, но много пъти повтoreна Ерьомевна.

Детската игра със страх е закрепила детските спомени.

Тъмно в детските приказки има най-много повторения, които представляват или просто повторение, или повторение-анализ.

В своите спомени тук Толстой ни дава и описание на това, което можем да наречем блестяща илюзия. Децата ту вярват, ту не вярват и жадуват страшното да се повтори.

Повторенията в епоса не са равни на повторенията в приказката — те са по-драматични и свързани по друг начин.

Епичното повествование се строи другояче.

Сцената на боя на Роланд със сарацините се дава не толкова в краткото изброяване на многото вражески племена, колкото в повтарящите се детайли.

Тези детайли са обемни и представими по смисловия си габарит.

Като се връщат многократно, те всеки път донасят със себе си и спомени за предишните моменти на боя, когато те са вече споменати.

А. Веселовски обяснява (в статията си „Епичните повторения като хронологически момент“) тези своеобразни повторения със спойката от строфа в строфа чрез механизма на изпълнението (обичайно обяснение): той допуска, че първоначално тези произведения (или техните прототипи — много важно обстоятелство, недостатъчно изяснено в неговата статия) са се изпълнявали амбейво и повторенията са се появили при подхващането на песента, предавана от певец на певец.

„Сарацините обградиха арриергарда на Карл; Оливие казва на другаря си Роланд, че врагът е многоброен; нека надуе своя рог, Карл ще го чуе и ще се притече на помощ.“<sup>29</sup>

Сигналят с рог означава, че героят не може сам да се справи с враговете.

Три пъти отказва героят да надуе своя рог и всеки път по различен начин описва окървяването си меч.

„LXXXIV. „Приятелю Роланд, надуй своя рог! Карл ще те чуе и войската ще се върне тук. Отговаря Роланд: Безумно ще постъпя, ще опетня в милата ми Франция славното си име. Ще насям с меча си Дюрандал такива мощни удари, че острието ще се обагри до дръжката. В лош час са добили дефилето проклетите неверници; заклевам се пред теб, че те до един са обречени на смърт.“

Нататък отговорите на Роланд почти повтарят първия му отговор.

Накрая, цял в рани, Роланд надува своя рог, и сега, когато постъпва така, ние разбираме, че силите на героя са изцедени, но той моли не за помощ, а за мъст. След първия сигнал не идва помощ, тя не идва и след втория. Извършва се забавено разгъване на действието. Явлението се връща усилено. Сцените, затворени между повтарящите се сигнали, са под сюжетното налягане на повторението, те са анализирани различно от останалите.

„CXXXV. „Роланд допря до устни Олифант, здраво го стисна в ръка и силно го наду. Високи са планините, звукът далеко се разнася, на тридесет големи левги се чува неговият зов. . . Чува го и Карл с дружината си. . . И казва императорът: Там се бият наши хора! А Ганелон му отговаря: Ако друг ми кажеше такова нещо, щеше да ми се стори най-голямата лъжа.“

Три пъти под различни предлози Ганелон повтаря своята измяна. Той има време да се разкае, за да спаси Роланд. Но изменникът е непреклонен в коварството си.

„CXXXVII. „Устата на граф Роланд е в кръв, издути са жилите на слепите очи, той тръби с Олифант с топка и усилие. Чува го Карл, чуват го французите. . . И казва императорът: Силен е звукът за този рог! Отговаря херцог Немон: Барони, там действа наш добър васал, бой се води според мене там.“

Рицарят е посветен воин. Всяка част от неговото въоръжение е свързана с образа на победи и усилия.

Затова не гине единствено Роланд — погива и могъщият му меч; а тази гибел също е анализирана художествено.

Умирайки, рицарят Роланд: 1) опитва да раздробя меча си Дюрандал, за да не попадне той в ръцете на неверниците; 2) покаява се за греховете си. Всеки от тези мотиви е развит в три последователни небуквални повторения.

Определени явления в изкуството възникват през различни негови стадии с различно качество.

<sup>29</sup> А. Н. Веселовский. Собрание сочинений, т. I. СПб., 1913, с. 88. („Песента за Роланд“ цитирам по А. Веселовски. — В. Ш.). — Б. а.

Те не се повтарят, но не са и съвсем нови — използват се установените вече средства за анализ и новото възприятие.

И в резултат се получава нещо като повторение на елементите на възходяща спирала.

За разкриване на новото съдържание се използват някои стари находки на изкуството, пресмислени поновому.

Героят загива. Певецът показва стъпалата на гибелта, по които рицарят безстрашно слиза към смъртта.

Образът е грандиозен и привлекателен и певецът иска слушателят да види героя многократно, във всички негови изменения и постъпки.

Роланд гине, той три пъти повдига бойната си ръкавица (тиради 74, 175, 176). Архангел Гавраил я взема като знак за вяност от васала-рицар към новия му сюзерен — бога.

Не бива да си представяме частното стилистично решение, характерно за определена епоха, като общо решение. „Характерът“ — така, както са могли да го разбират творецът или творците на „Песен за Роланд“ — е нещо ново, за разлика от онова, което са разбирали под думата „характер“ писателите от XVIII век, както и от онова, което е разбирал под същата тази дума Толстой.

Рицарят Роланд е притежавал много аксесоари: рицарски рог, рицарски меч, ръкавици, и всички тези аксесоари са не само част от въоръжението му, но и в известна степен части от неговата характеристика.

Затова юнашката епична песен също описва много подробно въоръжението на юнака: как е оседлан конят му, качеството на подпргата, катарамите на сбруята.

Всичко това са части, от които се сглобява характеристиката на война.

Д. С. Лихачов в книгата си „Човекът в литературата на древна Русия“ внушително показва значението на аксесоарите в руския иконопис, техния смислов облик, който характеризира главния образ.

Ще дам пример от Ипатиевата летопис, където под година 1289 той пише, че всяка добродетел на княза от летописната характеристика му е надяната като доспех, и продължава:

„Още по-ярко е сравнението на добродетелите на княза с неговото облекло в обширната по-смъртна характеристика на волинския княз Владимир Василкович. „Ти *бе облечен с правдз* — обръща се към него летописецът, — *опасан с крепостта и украсен с милостта си като със златен утвар, обкован в истина, увенчан със смисъл.*“<sup>30</sup>

Князът като че ли напълно се разтваря в окръжаващата го феодална среда на отвлечени добродетели, става безкрайно абстрактен.

„Ти бе, о честна главо — продължава летописецът, — *одежда за голите, ти бе храна за гладните, за жаждушите во въртпе* — оглашение, помощник за вдовиците и подслон за странниците, приют за безприютните, застъпник за обруганите, богатство за бедняка, гостолобие за пътниците.“<sup>31</sup>

Материалът, въз основа на който се осъществяват епичните повторения в сцената на гибелта на Роланд, е ози материал, който е понятен на автора от епохата на феодализма. Авторът мисли чрез тези аксесоари.

Той като че ли различава сцената с гибелта на героя на отделни факти за разоръжаването на Роланд. В същото време това му дава възможност да усили сцената, като я забави. Ние се вълнуваме по-силно за героя, като го разглеждаме по-бавно. В същото време действието е различено на стъпаловидни движещи се моменти, които са почти нединамични.

Същият ефект може да се постигне и чрез пряко многостъпално повторение. Той е каноничен в народната приказка, но се е запазил и в обработените приказки, тези с по-разгъната емоционална обосновка.

Престъплението на Ганелон (според някои преписи Гвенелон) е ясно: то е засвидетелствувано от певца, който се явява за слушателя свидетел, призоваващ ангелите за спомагателни свидетели.

Никой от бароните не спори, че Ганелон е изменник. Но по-нататък се наблюдава нов завой на сюжета, основан на противоречията в тогавашното държавническо съзнание, противоречията на нравствеността.

<sup>30</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1958, с. 36. — Б. а.

<sup>31</sup> Пак там. — Б. а.

Престъпникът е прикован на позорния стълб, бароните го съдят. Той доказва, че е оти-  
синал, но не и изменил.

Представителите на разните народи, притежатели на васални имения, се отнасят по разли-  
чен начин към престъплението на Ганелон. За него се застъпват овернските барони.

Карл се оказва в малцинство.

Сблъскват се идеята за правото на империята с правото на отделния васал, който се явява  
своеобразен носител и на моралния суверенитет.

Възниква нова колизия, която се решава с дуел — божи съд.

Идеята е напредничавая и нова, отговорността пред нацията, пред народа още не е ясна, за-  
щото нациите тепърва се оформят, но тя е изяснена в живата тъкан на песента.

И се доказва чрез старото феодално средство — дуела, който, макар и оформен с помощта  
на религиозни атрибути, всъщност се явява доказателство за силата като право.

Изкуството носи в себе си не само чертите на противоречията в различните епохи, то само  
израства от анализа на тези противоречия.

*Превел от руски Христо Кънев*