

Инна Пелева

Биография, тривиален мит и литературна история

При определени социокултурни условия към литературния текст се предявяват изисквания за перфектен репродукционизъм и абсолютна идентичност между копието (произведението на изкуството) и оригинала (действителността). Ако в такъв момент от художествено-комуникативния процес текстът бъде възприет като „верен“, положителната санкция на публиката би могла да се фиксира в лишената от ирония оценъчност на фразата „Също както в живота!“. Казаното дотук илюстрира проблемна ситуация в битието на художествеността и в диахронен, и в синхронен план. Подобен отказ от приемане на знание за условността на литературното е наистина по-типичен за един „минал“ възприемател с несложна и безпретенциозна техника за усвояване на естетическото, с недиференцирани познавателни стратегии. В същото време, както е известно, изискването „да се казва истината“ не е белег само на предишен етап в развитието на художественото съзнание (по-точно на съзнанието, което е все още полухудожествено или предхудожествено). Във всяка социокултурна формация, каквито и да са нейните характеристики-доминанти, съществува по-обхватен или по-ограничен запазен периметър на непрекъснато себевъзпроизвеждащ се комплекс от сетивно-емоционални, мисловни, аксиологически и поведенчески установки за безпроблемна идентификация на реално и литературно. Хипертрофираната ценност на имитативното моделира скала на атрактивност, чиито високи места би трябвало да се заемат от произведенията-„идеални фалшификати“, от платнатата-копия, които биха могли да се сбъркат с оригинала, от творенията, демонстриращи идеология на направата „точно като живота“. Само че доста често заявеният стремеж, идеологизираното търсене на житейска истинност в художествения текст, ценен и харесван, когато е верен, се съчетават, макар и парадоксално на пръв поглед, с подчертан вкус към изключителното, пресиленото, очевидно „направеното“, съчиненото. . .

В същото време в процеса на низинно-битовата комуникация ежедневно случващото се, непрекъснато обличано в слово, пре-

върщащо се в история именно чрез говоренето за него, има шанс (ако удовлетворява някаква кодифицирана представа за интересно) да получи оценка-комплимент „Като в роман!“ или „Като на кино!“. И така — от една страна, към художествения факт при определена възприемателска нагласа се предявяват изисквания за естественост, за точно съответствие спрямо „истината“, от друга страна, валоризацията на житейското се извършва като и когато в тривиално-ежедневното може да се открие онази другост в качеството и подредеността на ставащото, разпознаваема като сюжетност, типична за литературното и филмовото, т. е. за изкуството (или за изкуственото, направеното, измайстореното — с една дума, неприродното). Освен това предпочитанията към анонсираното като самата действителност художествено произведение („истински случай“) не само не изключват, но и предполагат пристрастие към екстраординарното, екзотичното, неприсъщото за обикновения делник. При опита за описание на един социокултурен феномен, какъвто е постоянно възраждащият се интерес към „истинското, което е невероятно“, и „невероятното, което е истинско“, би трябвало подробно да се разгледат механизмите за възприемателска идентификация и оразличаване, конструиращи и управляващи редица нива на художествено-комуникативния процес. Все пак този текст си позволява да се занимава не толкова с анализ на генеративната схема на явлението (по какви причини, кога, как и защо то добива онтологическа наличност), колкото с изследване — макар и незадълбочено — на консумативно-самосъхраняващата му стратегия (как и с какво се „храни“ то, как задоволява информационно-емоционалните си потребности, как мимикира, завладява културни територии, печели социален престиж и пр.). Между другото съществува жанров масив от текстове, чиито очевидни комуникативни заложби ги правят идеални партньори за възприемателско съзнание, дирещо и ценящо високо в естетическия продукт напълно адекватното спрямо житейското всекидневие „истинско“, но „истинско“, имащо и привкуса на необикновеното. Биографията на забележителната личност като генотипна предпоставеност винаги носи в себе си онава семантично-структурно ядро, което гарантира удовлетворение на желанието да се научи всичко за нечие битие „така, както е било“, и в същото време да се потръпне от удивление и респект пред неподправената реалност, която е като измислена. Винаги друга и различна (забележителни люде са кралица Виктория, Елвис, Вашингтон, Ал Капоне, Форд, Амундсен, Уолтър Скот и т. н.), биографията в същото време притежава изумително устойчиви принципи на конструиране, твърди норми за себеградене и за моделиране на стереотипни очаквания. На фона на агресивно фикционалното, на триковото, демонстрира-

що висок професионализъм на направата художество (белетристика и кино), точният, богато илюстрираният с документи и свидетелства разказ за реална личност (неопровержимо реална) се възприема като сигурен път за втурване от литературата към живота, за бягство в действителността. Образованият дилетант, за когото едно от любимите четива е биографията на известния човек, вижда в жанра възможност за контакт с автентичното. Регламентът на този вид текстове предполага съвсем ограничена роля и никаква свобода на субекта на разказване¹, т. е. като сбор от обективни факти, документиран и фиксиран в своего рода свидетелски показания, принадлежащи на обикновени, „нормални“ хора, а не на професионали-писачи, биографията като че ли предоставя на читателя възможност да установи едва ли не материален допир до чуждото битие без намесата на посредник-измамник — гледната точка, целите, уменията и изобщо „аз“-а на Автор. Всеки средноинтелигентен възприемател въпреки способността си за съпреживяване, за потапяне в текста, за „вярване“ си дава повече или по-малко ясна сметка за измамата на романовото съчинение — система от идеологии, свързани в макроизречения по определени правила. Героят в подобни текстове е актьор-марionетка; колкото и добра имитация да е, той може да бъде като истински, но никога не е истински. Зрелището обаче придобива съвсем друг вкус, ако липсва усещането за менторското, господстващото присъствие на чуждото човешко съзнание, което методично и целенасочено скулптира, създавайки света, мислите и емоциите на консумиращия художествения продукт. Цялата власт в едно романово повествование така или иначе е съсредоточена в ръцете (по-точно в интелекта и въображението) на автора. По-главен от главния герой в белетристиката, той като че ли е детрониран в биографичния разказ, функциите му на конструиращ случващия се свят се изпълняват тук (поне така изглежда) ни повече, ни по-малко от. . . съдбата. Ставащото като изпълващо нечие битие, като съдържание на документа едва ли може да бъде по литературному идеологизирано, защото истински житейското не притежава необходимата (подправената) подреденост на фикционалния текст; лишено е (би трябвало да е така) от синтактичната оформеност и структуриращата амбиция на артикулиращото собствените си идеи креативно човеш-

¹ Става дума за писанията, държащи на жанровата си чистота, които мислят за себе си като за „биография“, а не като за „биографичен роман“. Да не забравяме и факта, че съществува читателска група, която не притежава критерии и навици за разпознаване на принципната другост на текста, модифициращ строгата биография чрез романовото, поради което оценява и двата типа текст като еднакво „верни“.

ко съзнание, т. е. биографията като жанр осигурява може би най-добрите зрителски места към това, което и както *наистина* е било, и освен това максимално освобождава наблюдателя от необходимостта да се подчинява на авторитетния глас на субекта-творец. Ако възприемателят разчете някакво послание в биографията, да речем, на Едит Пиаф, той би могъл да смята, че е разгадал не мисловно-емоционалната схема на друг човешки индивид (автор или сценарист), а че е проумял не друго, а някакъв надчовешки принцип на ставащото, че е доловил някаква раждаща смисли подреденост в чертежите на съдбата, че е съзрял логичното в нелогичния вихър от случайности, непредсказуеми събития и неуправляеми житейски ситуации. Гарантираната от жанровите норми истинност на фиксираната в текста информация го прави източник на висококачествено развлечение — ако наблюдаваме едно събитие, регламентирано като художествено, като разигравашо се на територията на фикционалното, съвсем естествено е да видим и чуем героя-актьор, получил смъртоносна рана, четвърт час да пее тенорова ария, а секунди след гибелта си да се разхожда из сцената и усмихнат да получава овации. Биографията успокоява накърненото чувство за автентичност на зрелището, тук животът е живот, а не игра на живот. Както казва Лотман², документираният, „верният“ разказ за нечия съдба поставя възприемателя в изключителна зрителска позиция, дава му възможност да наблюдава не актьор, не герой-марионетка, а *гладиатор* — от истински рани шурти истинска кръв, попиваща в истински пясък, и от истинска арена извличат истински труп. Точно тази „свърхзрелищност“ е едно от най-важните комуникативни качества на жанра.

И така, дотук всъщност ставаше дума за спецификата на „поуката и развлечението“ в житеописанието; именно техните семантико-структурни особености конструират постоянен консуматорски интерес към биографичната литература. Че точно симбиозата между поучително и развлекателно е един от основните принципи за създаване на четивен и харесван разказ за конкретна личност, струва ми се, е очевидно. От античната биография през християнската агиографска книжнина до „новата биография“ от второто десетилетие на ХХ в., свързана с името на Литън Стрейчи, развлекателното неизменно е част от жанровата формула на жизнеописанието (разбира се, то непрекъснато мени функционалните си въплъщения, относителното си тегло на присъствие, техниките и степента на внедреност в текста, принципите на обвързване и срастване с генериращата послания „сърцевина“ на пи-

² Лотман, Ю. Биография — живое лицо. — Новый мир, 1985.

санието и пр.). Анекдотичното, невероятното, чудесното, пикантното, шокиращото, сълзотворното, героичното по един или друг начин битуват в биографията на забележителната личност като различни маски именно на забавното. А концентрираната нагледност, дидактическите заложби и високите управленски потенцици на жанра винаги са се отчитали като едни от присъщите му характеристики: по думите на Белински знанието за живота на великия човек възвишава душата, помирява с живота, възбужда деятелността (т. е. контактът с биографичното четиво притежава всички характеристики и цели на учебния процес).

И ако обобщим — този тип текстове предлагат своего рода свръхзрелище (всичко е автентично, без каскадьори, трикове и фалшиви ефекти) и в същото време свръхпоука — читателският „аз“ като че ли съвсем сам успява да отгатне плана на Лабиринта, да открие логическата схема на нечие неординерно човешко съществуване, да разпознае обрасналата със случайности причинно-следствена верига, чието име е *закономерност*. Консумираното послание е със специфична информационна структурираност и с високо ценена утилитарно-инструктивна стойност, защото допирът между възприемател и биографичен разказ се мисли като комуникиране без изкривяващ шум, предизвикан от намесата на съзнание-медиатор (т. е. автор-художник), което да подмени заради свои цели и хрумвания действителността. След като съществува ситуация, в която четенето на житеописание се възприема като контакт с житейското, а не като контакт с текст за житейското, съвсем естествено е феноменът „наслада от книгата“ да се преформира в нещо по пуритански сериозно, целомъдрено³ и най-важното много полезно — в удоволствие от учението, от усвояването на опит, ценен и престижен, защото е вече проверен веднъж, проигран е в реални условия и именно поради това е придобил статуса на сборник с *верни* отговори на въпроси, които всеки конструира в зависимост от собствените си знания, любопитство, въображение, конкретни житейски задачи. (От тази гледна точка фикционалният текст би могъл да се разглежда като източник от пристрастения към биографията на деформирано (т. е. вредно) познание, на погрешни поведенски, мисловни и емоционални рецепти, защото, дори да е „като живота“, не е самият живот.)

Всичко казано дотук би трябвало да направи очевиден факта, че „свръх“-качествата на биографията като жанр неминуемо произ-

³ Като казвам „сериозно“ и „целомъдрено“, характеризирайки отношението към книгата-биография, имам предвид възприемането ѝ като вид учебник, макар че в нея пикантното може обилно да присъства — мечтата на образователния процес винаги е била да постигне кръстоска между обучаващо и забавляващо.

тичат от възприемателския предразсъдък, от презумпцията „всичко това е истина“. Дори Вирджиния Улф, опитвайки се да отговори на въпроса, изкуство ли е в края на краищата битоописанието, твърди, че шансът на жанра е не да върви към белетризирането, не да разчита на интуитивното отгатване на липсващите от портрета фрагменти, а все по-пълно и безкомпромисно да се добира до документираната, видимо доказаната истина⁴. Истината, само истината и цялата истина.

Всъщност трудните въпроси около жанровите obligations на биографията и читателските предубеждения относно „най-голямата“ чистота на информацията, съдържаща се в подобни текстове, са по един или друг начин произтичащи от или обвързани с един от същностните проблеми в методологията на историческото познание — проблема за отношението между факт и събитие. Както е известно, фактът не е идентичен със събитието, той не е просто случилото се, съществуващо само по себе си и равно на самото себе си. За нас събитието придобива статус на факт, когато е отразен или отразяемо в човешкото съзнание. Историчността, „наличността“ на станалото са валидни тогава и доколкото съществува констатиране на отраженията му (както казва Сартър, историята се превръща в история само когато започне да се разказва). Разбира се, да се абсолютизира неравенството между факт и събитие, е също толкова неправомерно, колкото да се генерализира безпроблемната им тъждественост. Ако все пак човешкото съзнание е иманентно авторско, задължително творящо, защото *отразява* в различни типове образни структури действителността; ако от случилото се израства историята тогава, когато „аз“-ът започне да го обработва и моделира, постигането на „истината“ — под „истина“ доста често се разбира съвкупността от нещата без примеса на човешкото, светът като стерилно безлюден, оголен от непрестанно множачите се край неодушевеността му интерпретационни ореоли, превръщащи го в нашия живот — е нещо илюзорно, пък и несмислено, т. е. не би трябвало да съществува и съмнение относно сътвореността, „направеността“ на един текст, какъвто е биографията — сложна система от огледални отражения, повече или по-малко деформирани, но безспорно отражения, с други думи, не-действителност. Би трябвало очевидността на невъзможната тъждественост между случило се, разказ за случилото се и начин на разказване да възпре читателската непримиримост в изискванията да се каже самата истина, пък и да накара някои автори да не бъдат толко-

⁴ Улф, В. Изкуство ли е биографията. — В: Улф, В. Смъртта на еднодневката. С., 1983.

ва уверени, че са предложили на публиката единственото „вярно“ знание за личността Хикс.

Диагностиката на четящия житеописание без друго е свързана с отговор на въпросите, как се конструира възприемателското усещане за истинност на биографичния разказ, по какъв начин се гради убеденост във високата прагматична стойност на информацията, съдържаща се в подобни текстове, какви са специфичните черти на удоволствието, изпитвано при консумирането на книгата, разказваща за забележителния.

И контурното очертаване на самите питання е най-добре да започне с коментар на принципите, по които тривиалното ражда естетическото; с разглеждане на механизмите, даващи възможност на ежедневно-битовото да гради от собствената си плът едно надпоставено пространство на ценност и красивост, моделиращо от своя страна по особени закони излъчилото го от недрата си банално-житейско. Всекидневният човешки опит, който се репродуцира непрекъснато в труднопроменими мисловни и поведенчески клишета (точно той се има предвид, когато се говори за тривиално битие), безспорно подлежи на специфичен тип духовна обработка. Необходимостта от експресия-комуникация, от чувствено-емоционално осъществяване на индивида, потопен в конвенционалното, познатото и обикновеното, задвижва лостове за транспониране на тривиалното в сферата на естетическото. Естетизацията на ежедневно-битовото (начин за бягство от неотменността на повтарящото се) би могла да се тълкува като една от насъщните потребности на човешкото съществуване — потребността на ръба на овладяното, на банално-емпиричното да се постигне онзи взрив на свобода, осъществим чрез въображението, чрез творческото надмогване на действителността като даденост, като аксиоматичност. Ще припомним и това, че всяка естетизираща структура притежава двуслойна организираност на своето послание. Според тази опростена схема кое да е произведение на естетическата култура се гради от пласт-подражание на действителността (белег за обвързаността на естетическото с извънестетическия контекст) и, така да се каже, естетическо ядро, което осъществява *процедурата по метафоризацията на ежедневието* (без нея „надскачането“ на тривиалното би било непостижимо). Съдържанието на този процес се концентрира в превръщането на символичните изрази (преведената в знаци действителност, означената реалност) в *идеи*, т. е. в установяването в рамките на една символична верига вместо референциалните взаимодействия на символите със случващото се на специфични отношения между съдържателните импликации на отделните

символи, свързани в синтагми⁵. Именно метафоричният компонент на естетическото послание обуславя изявата му не само като ретроспективна структура (подражание спрямо действителността), но и като проективен информационен комплекс („подражаван“, управляващ реалното, обект на имитация от страна на житейското).

Пасажът-припомняне е оправдан, понеже би могъл да служи за удобна, с достатъчно пространна площ изходна позиция към разглеждането на една тясна жанрова зона. Ще го използваме като преднамерен начин за гледане, превръщащ във видимост напреженията и противоречията, съграждащи текста-инвариант на разказа за забележителната личност:

1. Неминуема метафоризация на тривиалното в процеса на ословесяването му срещу читателска, а понякога и авторска убеденост в перфектната имитативност на съвместно написаната биография, предлагаща истината без примеси на някакъв вид обработеност;

2. Неотменима очовеченост на всеки тип разказ, изразяваща се в моделирането (което може да е неосъзнато и нецелено) на разправяната история срещу възприемателско изискване, а понякога и амбиция на пишещия за „липсващ автор“ в житеописанието (понеже „автор“ често се отъждествява с „роман“, а не с „живот“, с измисляне, деформиране на истината, с чуджо, дори враждебно съзнание, заради чиято непрозрачност се губи видимост към случилото се такова, каквото е);

3. Посланието като особен аксиологически артикулиран текст в текста, присъщ за всяка естетизираща структура, като комплексен продукт от множество културно-исторически установки, навици на типа цивилизация, предразсъдъци, норми и емоционално-мисловни стереотипи на времето срещу упоритото дирене и разпознаване на послание в биографията, което обаче се оценява като „естествено“ и „природно“, неформирано от човешкото, а идентично с гласа на съдбата.

Изреждането би могло да продължи, но и дотук се оформят семантичните възли, около които е възможно да се организира някои представи и идеи за същността на жанра — истина, метафоризиране, послание⁶. И така: посланието като компонент на естетическото съществува чрез и като метафоризация на житейското,

⁵ По-подробно по въпроса вж. Джорджевич, Т. Комуникация и естетизация на тривиалното. — Проблеми на културата, 1985, кн. 3.

⁶ Работата няма амбиции да представи различните тълкувания на многобройните философски и литературоведски школи, дефиниращи тези основни за всеки опит да се анализира човешкото познание понятия. Смесовият им обхват тук е твърде стеснен, но пък именно този недостатък прави възможно съществуването на текста.

то е човешка направа и поради това не е тъждествено с „истинското“, понеже представлява особено оформяне на синтактични конструкции, които не съществуват като даденост в реалността и не са присъщи за случващото се. За ред читатели на биографии обаче посланието в подобни текстове е не продукт на метафоризацията на ежедневно-битовото, а подреденост, съществуваща извън човешката преднамереност и същностна за действителността сама по себе си. Ако е така, спецификата на житеописанието няма нищо общо с типологичното за художествения (в собственоограничения смисъл) текст. Само че едва ли е така.

Работата е там, че биографичният разказ *също* осъществява вид пренос на тривиалното в сферата на естетическото; той също произвежда вериги от сублимирали в идеи символични изрази, правилно свързани от гледна точка на синтаксиса в изречения-тропи. Друг въпрос е, че текстът-биография като инструмент за метафоризиране на реалното има много по-големи имитативни заложби от романа, да речем. Няма се предвид по-обширният дял на копиращото действителността и по-очевидната обвързаност на житеописанието с извънестетическото, а изненадващо често демонстрираният от жанра *афинитет към консумиране на вече изготвени от определен тип естетизиращи структури идейни комплекси*. Разказът за забележителната личност експлоатира, паразитира — ако щете — върху произведени преди, включени в процеса на комуникацията суперметафори, лесно разпознаваеми като продукти на художественолитературния организъм. Биографията - проектирана, моделирана, предсказана от романовото, ако го взъа приемем като емблема на литературността (това твърдение изобщо не противоречи на позитивното знание, че като онтологическа наличност в историята на словесността тя го предхожда). Разказът за конкретна човешка съдба по ред начини се стреми към подчинена спрямо художествеността позиция, към скрупулъозна имитативност при граденето на метафорични ореоли, която ясно се откроява в липсващото всъщност градене и в наличното заемане на вече превърнати в панели навици за транспониране на тривиалното в естетическо. Как другояче да се коментира заглавия на биографии от типа „Прометей, или животът на Балзак“, „Ариел, или животът на Шели“, „Страдание и възторг“, „Морякът на кон“ освен като открито заявена още в предтекстовото пространство стратегия на разказване, която ще метафоризира обикновено-житейското, стремейки се не към уникалността на троп-находка, а към идентификация с вече добре и отдавна обходени пътища за създаване на ценност, с обживени послания на художествеността. В първите две заглавия преносът от едно „ниво“ на друго е очевиден (позволяваме си да използваме „пренос“ като синоним на метафориза-

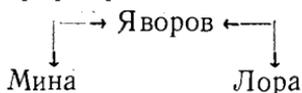
ция въпреки лъха на старомодност). Изречението „Балзак е Прометей“, концентриращо, грубо казано, амбициите на посланието в този текст, е лесна и слабо оригинална метафора, демонстрираща аксиологически и идеологизаторски установки, вече санкционирани като смислени, правилни и добри от обширна културна традиция, от ред интерпретации на стар сюжет, който въпреки многобройните си варианти винаги разчита на едно и също символно ядро с безкраен набор от валенции (в края на краищата след като „Х е Прометей“, „Z е Прометей“ и т. н.). Заглавия пък като „Страдание и възторг“, „Морякът на кон“, „Стъпалата на славата“ и пр., макар и не толкова натрапващи метафората — концентрат на биографичния разказ, чрез която се естетизира тривиално-житейското, също изваждат на показ необходимостта на жанра да се придържа плътно към вече постигнати в битието на художествеността синтактически организирани символни редове. И трите текста, чиято канова са житейските успехи и несгоди на Микеланджело, Джек Лондон и Иван Вазов, „казват“ едно и също — творчеството е радост и мъка, художникът е разкъсван от противоречия (страдание срещу възторг, морето срещу земята), трънлив е пътят му, корав е хлябът му и т. н., т. е. и трите текста, които би трябвало, ако е вярно, че биографията е максимално точен опис на неразвалена от литературността действителност, да нямат нищо общо помежду си, предлагат едно и също послание, чиято носеща конструкция е взета назаем, направена е по схемите на романтическата стратегия за метафоризация на реалността. Именно навиците на типа естетизиране на житейското, които обикновено назоваваме романтически, са формирали устойчиви идейни синтагми, своеобразни фразеологизми, задължително съединяващи в едно гениалност, лудост, самота, злосъстие, мизерия, неразбиране, богатство, неудовлетвореност, страдалчество, ангел, демон и пр., които текстът-биография доста често цитира. Разказвайки за екстремните възплъщения на човешкия дух, за забележителните люде, които живеят като герои на романтическо повествование, този текст е имитативен точно в неимитативния по принцип слой на посланието — имитацията е същностна за неговото естетическо ядро, за метафоричния му елемент. Житеописанието е несамостоятелно като техника на превода от всекидневно-битово в принадлежащо на естетическата сфера, но то заема готови метафорични построения, съградени *само от определен тип* художествени модели на света (например не вярвам идеите на един философски трактат на А. Мърдок, леко наметнат с дрехата на литературността, да се изтълкуват като подходящо за репродуциране послание-матрица, от която и да било биография, колкото и амбициозна да е тя). Разказът за необикновения най-често демонстрира високата

приложимост в жанра на масово употребими, до голяма степен банализирани и поизхабени от активната им консумация макротропи, превърнати от доста време в автоматизирани рефлексии, в навици, т. е. подражателното е типична черта на жанра, но не подражателното спрямо реалността (защото то би могло да се разглежда, бидейки родилен белег за обвързаността на тривиалното и естетическото, като присъщо на всеки продукт на културата), а подражателното като принцип за набавяне на метафоризираща енергия чрез заемането ѝ от фонда трафаретни формули—интерпретации на действителността, създадени от литературността и обслужващи някои от нейните реализации и до днес. А възприемателският предразсъдък за верността на биографичния разказ, убеждението в истинността му (т. е. в точното репродуциране на реалността), е генериран от неминуемото *откриване-разпознаване* в текстовата му тъкан на отдавна внедрени в съзнанието на консуматора клишета за символизация на ежедневно, придобили в процеса на дългия си живот статуса на фрази-трузими. Изработен от литературността, този сравнително ограничен (т. е. лесно овладяем) набор от полуфабрикатни, символизиращи конструкции е облепен в житеоописанието с неопровержими биографични факти, които добиват лек вкус на вторичност, защото в случая същинският текст, раждащ концептуалната организираност на историята, е чуждата (специфично литературната) естетизираща схема. Тук старателно реставрираното „както е било“ играе ролята на своеобразен помощен материал, на онагледяващо средство, на илюстрация — приложение към текста. Удоволствието от съприкосновението с „истинността“ на биографията може би е типологически родствено с удовлетворението, предизвикано от успешното решаване на типови задачи, изискващо перфектно усвояване на ред аксиоми и формули. Предварителното знание (толкова автоматизирано, че понякога притежаващият го не си дава сметка, че то е последица от дълъг и особен процес на обучение) на правила и алгоритми обуславя сполучливото участие на възприемателя в решаването на проблемните ситуации от чуждия живот — автентични за убедения любител на истинското, но неминуемо конструирани при превръщането на безсловесното случващо се в идеологизиран словесен ред. В процеса на запознаване с биографичния разказ опитът и опитността на читателя (щастливо мислене за житейски опит и опитност) доказват валидността си, защото му позволяват да отгатне, да предугади някои от отговорите на казусите в текста-задача, защото са достатъчна основа за *разбирането* в най-широкия смисъл на думата на фактите, сглобени така, че да образуват стандартни кутии за стандартни митове, т. е. усещането за „верност“ на житеоописанието изобщо не е предизвикано само от чест-

ното придържане към документираните събития. Като „истинна“ (т. е. недевиантна спрямо житейското) се оценява смисловата формация на посланието в подобни текстове, макар че интимната ѝ сърцевина е идентична с отдавна изработени метафоризиращи структури, макар че тя е „чиста литература“. От тази гледна точка именно в пристрастието към неподправено автентичното, лишено от другостта на романовите му версии, е въплътена тоталната победа на литературността. Точно изработените от нея норми на разказване се възприемат от четящия биографични текстове като не-разказване, точно нейните могъщи умения да идеологизира случващия се свят и да го дублира с обяснителни схеми се оценяват като света без примеси. Именно чрез житеописанието — една от най-перфидните форми за изява на литературността — изкуството (изкуственото, обработеното, направеното) заявява пълното си господство над действителността, която е успяло да подмени толкова успешно, че някои празнуват липсата му наоколо и приветствуват реалното, без да забелязват, че то отдавна е литература. Може би ще трябва да се примирим с идеята за историята такава, каквато я вижда Борхес — скромна, дори посредствена като същност, безпомощна да се случи, без имитативно да повтаря литературата. . .

Ако при биографията, фиксирана в пространен текст, материализирана най-често в масивното тяло на книга с илюстрации, приложения, факсимилета и пр., художественото мислене на автор и читатели е прикрито зад видимостта на фактологията, то при консумирането на *избраното биографично* става максимално очевидна художественолитературната направа на житейското и на интереса към него. Писането и четенето за забележителната личност са техники за естетизация на ежедневно-битовото със съвсем различни принципи на действие от *говоренето за нея* като специфична изява на стереотипни критерии за ценност и нормативни представи за екстраординарното, произведени от класическото белетристично четиво (има се предвид най-вече романът на европейския XIX в. и неговите наследници; повече от ясно е, че текст на Ален Роб Грийе от края на 50-те години не би могъл да излъчи верига от метафорични ядра, която да „зарази“ разказ за „действителен случай“ и, без да отнеме вярата в истинността му, да го превърне във вторичен продукт-имитация на художественото повествование). Приказването за житието на необикновения позволява изборност и особен тип дегустаторско повторение на любими места, отключва хедонистичните умения, така да се каже, на всеки един. В процеса на неофициалното общуване говоренето за забележителните побратимява професионалиста и дилетанта, осъждава първия от напрегнатото усилие да бъде научно обективен

и дава на втория самочувствие на интерпретатор, на информиран интелигентен човек. Устният коментар на нечие житие има ред предимства пред четенето на биографията — той борави още по-откровено от нея с немаскираната сюжетна схема (натоварена и с допълнителна сюжетна енергия, „нарастваща“ поради осъществяването ѝ от диалогизиращи прочити), със символния възел-еманация, служещ като обяснителна легенда на случилото се, със собствени симпатии и антипатии към положителни и отрицателни герои, т. е. с откровено литературните макети на света. Ако биографията непрекъснато доказва достоверността си чрез изреждане на дати и години, чрез прилагане на писма, юридически документи и медицински свидетелства, обговарянето на биографичното е бърз концентрат, демонстративно отказващ се от аргументация, пространност, възстановка на автентичната хронология, съобразяване с причинно-следствени връзки. То демонстрира в оголен вид механизмите на олитературяване на житейското, на превръщането му в естетически продукт, генериращ послания и ценностни императиви. Например разлялата се в стотици печатни страници биография на Яворов се редуцира при устното ѝ интерпретиране по твърде показателен начин. Тежкото рухо на правилно подредените по оста на реалното време стотици факти без угризение се захвърля, за да се съсредоточи вниманието върху едното, способно да генерира романовост:



Добре познатата фигура е стара математическа метафора, отдавна доказала възможностите си да създава и подрежда сюжет. Естетизацията на биографичното е невъзможна без знаенето на ключовите за определен вид художественост символни синтагми, осигуряващи превода, подреждането на историята в пълноценна литературност. Говоренето за Яворов сегментира аморфната и не съвсем пълна фактологическа информираност на интелигентния дилетант, интерполирайки в нея като организираща структура, като своеобразна арматура всичко, погълнато чрез художествената версия на света и превърнато в знания за разграфяване, картотекиране, описване и пр. на реалността, т. е. в знания за превръщането на необяснимото в обяснимо, на безкрайното в крайно и избродимо, на целостта в организъм от фрагменти, вече овладяеми от съзнанието. Ако „човекът дава имена на животните“, литературните фрази-метафори дават имена на парцелите живот, разпознавани именно по този начин като отделени едни от други смислови отрязъци със собствена ценност и собствена информационна структура. Сюжетните ивици, от които се съшива говоренето за Яворовия жизнен път, имат свои формули

за озаглавяване на направеното на части битие, т. е. за постепенното му превръщане в ортодоксално романово пространство, сложно организирано, внимателно водещо и преплитащо теми, мотиви и линии на разказване. Процесът на наричане, на постигане на номинация би могъл да се разглежда като приключил в момента, в който знанието за биографията на забележителния започне да се побира в лаконичното заглавие-емблема на типичен от някаква гледна точка художествен текст. Например едно от имената на Яворовата човешка история (те биха могли да бъдат различни в зависимост от избраната за обект на подражание литературна версия на света) е „път към висшето общество“. Ако Джон Брейн предлага фразата-таблетка (концентриран израз на сюжетен инвариант) през 60-те години, това не значи, че художествената идеологизация на лишената като че ли от естетически потенцици смяна на социален статус не е успяла дотогава да създаде верига от метафорични гнезда, активно произвеждащи ореоли около всекидневното, йерархизирайки проявленията му по естетическата и етическата скала. Балзак, Стендал, Мопасан, Текери създават в основни линии чрез текстовете си комплекс от клишета-есенции, синтезиращи посланията на стотици страници романово повествование за пътя нагоре. Достатъчно е да назовем понятието „стави“ на този особен идеен организъм, за да видим, че макар и подвижен, макар и в различни пози, макар и активизиращ различни свои сегменти, той запазва устойчивостта си и идентичността със самия себе си, въпреки че може да се изявява като начин за разказване на различни личностни съдби — „плебей“, „долу“, „талант“ (синоним „амбиция“), „другите“, „другаде“, „бедност“, „богатство“, „неравенство“, „компромис“, „продажба“, „нагоре“, „любов“, „омраза“, „печалба“, „загуба“, „страдание“, „плащане“ (синоним „изкупление“), „гибел“, „ефимерност“ и пр. Сюжетната схема на художествения текст е като че ли единствено възможната форма за съдържанието на автентично житейското, чрез което то би могло да добие смислопораждаща подреденост, статус на макроизречение, „казващо“ нещо качествено и количествено различно от простия сбор на градящите го значещи думи.

При неофициалното общуване в тъканта на интелигентническия „разговор за душата“ често се вплита коментарът на литературно-историческата мътва. Боравеща с действителното, преувеличеното, съчиненото, откъслечното, силно обработеното, тенденциозното, интересното, откровеното сюжетирано знание за биографията на необикновения, тя е твърде любопитен обект на изследване не само когато се разглежда като своеобразен творчески акт, транспониращ житейското в естетическо. По семантика и структура литературната мътва е родствена с такива масови феномени, обеди-

няващи познавателни, емоционални и поведенски компоненти, като слуховите, паниките, социалните илюзии и предразсъдъци, модите, традициите и пр. В някои изследвания, коментиращи битието на литературната личност извън художествения текст, като че ли прозвучава снизхождение, а понякога дори и симпатично с искреността си недоволство, даже възмущение от клюката, преследвала и преследваща талантливия. Все пак, за да не бъдем толкова лесно предсказуеми в емоционалните си реакции — пазители на нечие достолепие, би трябвало да съумеем именно в нея (в мълвата, в клюката) да открием и симптоматичното за оптика на гледане към конкретния публичен образ и за неговата характерология. В края на краищата точно в богато разлистениите (и нерядко недоброжелателни) сюжетираните коментариите на чуждото зрелищно битие „художествено“ се снима исторически обусловената ролева система на обществото. Гарантираща валидност на обвързаността между индивид и група, институционален и неинституционален контрол над стила на живеене, функциониране на традициите, обичаите, ценностите и комуникациите, регулиращи отношенията всекидневно — изключително, масово — уникално, забравяно — помнещо се и т. н., ролевата система на социокултурната формация има свойството да се утаява в особени текстове „зърна“ с минимална сюжетна енергия и с опростена система от персонажи-маски, притежаващи набор от малко на брой постоянни характеристики (вицовата култура на едно общество демонстрира именно боравенето с всеприетите формули-знаци на масовите представи за типичното в поведението на определени социално-ролеви изпълнители — Лекаря, Даскала, Партиеця, Проститутката и пр.). За тази ежедневна, просмукваща се във всички сектори на обществения живот „минисюжетност“ немаловажна е фигурата на изключителния и за да бъдем съвсем точни — на типичния изключителен (словосъчетанието е оксиморон само на пръв поглед).

Понятията за типично, необикновено и типично-изключително са, разбира се, исторически обусловени, те са повече или по-малко променящи се, но все пак в тях можем да открием и нещо устойчиво. Самият факт, че досадната фраза „обществото уби един гений“, фиксирана в текст или звучаща някъде зад него като сума-поука, би могла да бъде венец на говоренето за Пушкин, Яворов или Мерилин Монро, дава немалко основания да видим точно в разказите за екстраординарните личности присъствието на баналното, клишираното, тривиалното. . .

Всъщност споменатата по-горе фраза — възмутителна с категоричността си и мъкнеща след себе си шлейф от идеологически оцветена яснота относно съдбата на твореца в един свят,

който. . . и пр., би могла да изглежда и не толкова абсурдна, ако конкретизираме опозицията индивид — група и се опитаме да разгледаме напрегнатите отношения между личността — ролеви емитор, и социума — зрител.

Със старателно изработваните си автолегенди, с всичките си сценарни и сценични възпълнения и изяви живеещият пред публиката по правилата на изкуството Пейо Крачолов е Яворов до толкова и тогава, доколкото и когато успява да е адекватен спрямо хоризонта на очаквана изключителност, формиран в съзнанието на околните от самия него⁷.

Ако си позволим да мислим за ред текстове, поведенчески жестикулации и мимики на твореца като за социално-ролеви скрипт-макети, бихме могли да разглеждаме битието на личността му като изпълняване (повече или по-малко последователно) на два романтически алгоритъма, идентични като принципи на структуриране, но коренно противоположни по семантика. „Ангелическата“ сюжетно-тематична линия в консумирания като художествен продукт живот на поета, общо взето, може да се разглежда като „вярно“ разгърната, като съобразяваща се с правилата и — най-важното — като честно изпълнена програма-обещание, заявена пред зрителите и формирала техните надежди, очаквания и предчувствия. В линията Яворов — Мина (житейска, епистоларна, лирическа и т. н.), по-точно в лицето ѝ за публиката, доминира пасивната нагласа, страдателният залог в изживяването-изиграване на любовната история. Спасителното за поета чувство му е, така да се каже, *забранявано*, любимата му е *взета*, тя е *държана*, *отвеждана*, *изпращана* по-далече от него, сбъдва-

⁷ Проблемът за невероятната демиургична мощ на Другото име, правещо индивида нов, подменящо битието му, тиранично диктуващо отказ от някаква бивша своя сърцевина, се нуждае от допълнителен коментар. Примитивните култури мислят за името като за адекватен знак-концентрат на човешката същност. В определени исторически моменти трансцендентните, магичните свойства на *истинското*, постигнато след изпитания свое име като че ли отново стават очевидни — Васил Кунчев постига себе си, наричан Левски; Гаврил Хлътев осъществява неподозиранията си човешка другост, когато става Бенковски; един исторически овчар трябва да престане да бъде безсловесният Джендо, за да се появи изумителното слово на Захари. . . Сценичните страсти на Априлското въстание, изглежда, стимулират актьорските дарби, способността за превъплъщение, лесния на пръв поглед отказ от едно битие и нахълтването — и чрез новото свое име — в друго. Литературният псевдоним също осъществява очевидна подмяна — на мястото на безинтересното провинциално съществуване на пощенския чиновник с грозновата фамилия изведнъж избухва зрелищният живот на покорилия столицата талант. Удостоен със слава и публика, той непрекъснато сбъдва чрез действията си съдбовната прокоба на поетическото си име — име, което демонстрира определен стремеж към красивост, направеност, измисленост, „художественост“.

нето на щастието за двама е *осуетено* и т. н. За ядро на житейския сюжет № 1 без особени угризения бихме могли да обявим лишаването, отнемането. (Тоталността им се подчертава от факта, че в края на краищата като техен субект се изявява смъртта.) Страдалческо-трагичната фигура на онеправдания от хората и от съдбата поет, разбира се, буди съчувствие и. . . удовлетворение у една аудитория, която знае, че повествование за голяма и чиста любов, срещу която застават социални предрасъдъци и фатални предопределености, не би могло да приключи с *happy end*.

Ако серафичната линия в романа „Яворов“ се съобразява с вкусовете и навиците на обичащите типичното любовно четиво, което все още не се възприема като (съвсем) булевардно, а само като много, много тъжно, сюжетният ръкав „той и Лора“ очевидно смята за присъщи на себе си и допълнителни зони на интересното и атрактивното. Демоническото в житейския текст на и за поета компенсаторно ограничава заплашващата да завладее цялата романова територия „положителна“ версия на авторазказа за снабдения с мъченически ореол творец, изгубил и обич, и надежда за спасение. За разлика от любовната история в бяло връзката Яворов — Лора е издържана в черно-червената гама. Болезненост, патологична деформираност, превръщаща любовта и омразата в синоними, ревност, настървяващ мирис на кръв, престъпление, тайна — дори бегло очертаните контури на всеизвестното случило се би трябвало да ни убедят, че всъщност знанието ни за него е формирано при плътното следване на разказваното в огромен брой текстове, тиражиращи определени жанрови канони. Вместо просто от тъжното тук интересът на публиката се гарантира от притежаващите много по-висок заряд на привлекателност характеристики на сюжета като плашещото, ужасното, чудовищното, криминалното, неразгаданото. Докато в ангелическата партия страдателно-пасивната поза на централния герой е приемлива (причинена му е болка, той дори е убит в някакво метафорично пространство), в демоническата линия по логиката на четивото с обмислено структурирани образи би трябвало да се прояви особеният стремеж към симетрия при създаването на „другото лице“ на героя. Нормално (за читателя и зрителя с изградена система за пред-знания и пред-чувствия относно задължителното за този текст) е фигурата на изключителния да се разгърне и в подчертано деятелен залог. Точно демоническата зона на романа „Яворов“ изисква накрая да видим героя не само като търпящ, понасящ ударите на съдбата, като обект на лишаване, като убиван, но и като причиняващ, лишаващ, най-после убиващ, и то съвсем не в метафоричен план. Хайката срещу поета, обвиняван в престъпление, което той отказва да признае, е задвижена от енергията

на стремящия се към упражняването на неинституциален контрол социум. Публиката предявява правата си към актьора на сцената, която в разрез с всички правила и договорености изведнъж отказва да следва познатия сценарий, в чието създаване е участвувал и самият той. Както винаги групата разполага с мощни средства за натиск, чрез който в края на краищата да принуди социално-ролевия емитор да осъществи излъчения като очакване, фиксирания като своеобразно обещание поведенчески образ. По-късният култ към Яворов, обожествяването му, ритуалното, периодически повтарящо се самобичуване заради някаква *наша* — явно унаследена — вина пред Него са възможни и естествени, защото изразяват постигнатото на времето почти любовно съгласие между публика и изпълнител. Макар и след известна съпротива, той се връща в лоното на социалната си роля на изключителен, на поет, предусетил и щрихирал в текстовете си и извън тях като единствено възможен за себе си трагичния финал. (Доколко това, което някои наричат предчувствие, би могло да се нарече от други сценарий, е въпрос, чийто отговор не бихме могли да формулираме тук и сега.) В полузнаенето на коригираната, моделираната и в процеса на случването ѝ, и след реалния ѝ свършек, превърната във факт на изкуството биография на Яворов живее един от ревностно охраняваните национални митове, в чиито характеристики бихме могли да открием типичното за масовото любимо четиво, принадлежащо към доста ниските зони на художественото пространство⁸.

Ако великодушно се допусне, че дотук все пак е ставало дума за биографията, биографичното и тривиалните митове, време е да се зададе въпросът, дали съществува обвързаност между тясно специфичната литературно-историческа проблематика и всичко, изговорено до момента — обвързаност като че ли очевидна според

⁸ Много ценни идеи и наблюдения върху публичното битие на поетовата литературна личност споделя М. Неделчев в „Етюдите“ си за Яворов („Социални стилове. Критически сюжети“. С., 1987). Според автора засиленият интерес към документалната страна на трагичната история през 30-те години, внимателното проучване на фактите и съдебната преписка по Яворовото дело, трезвото анализиране на всички данни за и против подсъдимия са начало и знак на някакъв вид надмогане на мита, който, разбира се, и до днес е ненадмогат и неразграден. Стратегиите му за обясняване на случилото се се обогатяват и осъвременяват точно с помощта на добре известно обективните текстове, преиграващи отново следствието. Именно техният патос позволява към романовите заглавия на Яворовата история от типа „Художникът и жената“, „Силна като смъртта“ и пр. вече да прибавим и „Процесът“ или „Съдебна грешка“, синтезиращи мрачната модерна митология на губещия човек, винаги побеждаван в конфликта с неизменно враждебната институция.

заглавието на тази работа. Такова питане от своя страна ражда цяла верига себеподобни, поне някои от които се налага да бъдат фиксирани. Има ли етажи на науката литературна история, които се оказват достъпни за и овладяеми от метафоризиращи енергии и стереотипи за естетизация на факта, които (въпреки известната неточност) ще продължим да наричаме романоци? Да не би аксиологическите парадигми, които тя (литературната история) непрекъснато гради, признавайки това или не, да са повече или по-малко заразени с навигите на масовия читател за оценностяване на направения от литературността свят? Понякога и по някакъв начин научният метатекст не напуска ли собственото си над-пространство на анализаторска безпристрастност, за да се потопи в заливащата всичко художественост, чието тропово мислене овладява, без да го асимилира, без да го разгражда, т. е. без да го осъзнава като „чуждо слово“?

Петко Тодоров е един от четворката около „Мисъл“. На фона на многобройните изследователски трудове, занимаващи се с личностите и текстовете на другите трима, обемът на страниците, посветени нему, изглежда доста скромна. В определен момент житейската и словесната жестовост на Яворов са обект на пародирани и на известно омаловажаване, но това не оставя особено забележими черти в днешния му образ и в литературно-историческото мислене за него. Ореольт около фигурата му е като че ли ненакърним и постоянната му от години вече яркост отдавна е компенсирала и двойственото (да го наречем така) отношение към него, заявено в изказвания на Славейков — Кръстев, и опитите да се преведе специфичната му патетика на езика на смешното. Приказките за „малко умния и плитко хитрия“ Петко Тодоров и пародията по негови произведения обаче се оказват мощен инструмент за разрушаването на пиедестала му — след тези удари върху идеята за Тодоров и за смисъла на създаденото от него откритото или прикритото усъмняване в ценността на творчеството му се превръща в доста трайна установка за четене. Веднъж „свален“ и развенчан, образът на П. Тодоров никога не успява да възстанови първоначалния си семантичен обем, да стигне отново най-високите места в аксиологическата скала на българската литературна история. Ролята му на пародирани като че ли се превръща в сърцевина на професионалното говорене за него и става един от конструиращите елементи в литературно-историческата идеология за края на владичеството и естетическия диктат на „Мисъл“. Първичната роля на П. Тодоров — бленуващ модерен поет, възплащаващ безспорни стойности, — изглежда, е по-безинтересна за изследователите от вторичната (бивш, маниерен, остарял), подчертаваща свършеността, изчерпването на текстовете му и постепенно идентифицираща метонимически цялостното им битие

с част от него — със залеза им, с отричането на нормативната им валидност. Отшумяването на културната идеология, прокламирана от „Мисъл“, не причинява трайно обезценяване на създаденото от П. П. Славейков и Яворов, не ги поставя извън Пантеона (и Траяновия, и литературно-историческия). Но за П. Тодоров то се оказва граница, отвъд която творчеството му губи статуса си на естетически абсолюти, на принадлежащо към „най“-зоните на българското художествено пространство. В ред писанията за ценността на създаденото от Славейков и Яворов се материализира в конструирането около всеки един от тях метафоричен комплекс „син и баща“, означаващ здравата им внедреност в протичащия по законите на приемствеността български литературно-исторически процес. Син на П. Р. Славейков, в един не толкова буквален план П. П. Славейков може да бъде обявен за „продължител на демократичните традиции“, като в същото време е „родоначалник на българския модернизъм“; Яворов е наследник на най-престижното от миналото на националната словесност, обозначавано като ботевско, и е или „предтеча“, или „първи представител на символизма у нас“. Дори служещият на Славейковия култ д-р Кръстев би могъл да се разглежда в някаква степен като повтарящ-наследяващ и в известен смисъл като повтарен-наследен — преди него своеобразна българска версия на Екермановата фигура се представя от Ив. Шишманов, а след него (без да забравяме някои уговорки) — от Ив. Радославов. Болшинството литературно-исторически интерпретации обаче лишават П. Тодоров от обвързаност с предходници и следовници, като самотно-уникалното се тълкува като безродност в две посоки, т. е. като неценност и не-мощ. Дали тази донякъде изненадваща стратегия на литературно-историческата аксиология не се подчинява освен на свои специфични критерии и на натиск, идващ от сфери на общественото съзнание, за които изобщо не е характерен научно-анализаторският тип отношение към факти и личности?

П. Тодоров няма свой собствен мит. Той е интегриран в големия Яворов сюжет с очевидно подчинена функция (несамостоятелността на фигурата му се подчертава и от начина, по който ученикът се запознава с него: формулата Яворов — Мина — братът на Мина предполага не сериозно знание за самия П. Тодоров, а беглото му присъствие в периферията на знанието за друг).

Ако сравним образите на двамата творци такива, каквито ги представя на страниците си масово използваната литературна история, не може да не ни впечатли идеално изградената им противопоставеност, напомняща за антагонизма между героите-полюси в персонажната система на романо-повествование, представящо света в черно и бяло. Липсата на информация за Тодо-

ров, спомената по-горе, тук е ликвидирана — и то по такъв начин, че появата на сюжетна искра е неминуема.

Петко Тодоров е анти-Яворов.

П. Тодоров е аристократ

богат
чорбаджийски син
светлолик
брат на Мина
белетрист
смърт от болест

естествен край

Яворов е плебей

беден
харамия
твърде мургав
любим на Мина
поет
двойна смърт (с
всички знаково-стереотипни
конотации на отровата и
куршума)
национално-престижно и лите-
ратурно-престижно самоубий-
ство

Двата портрета добиват своята пълна осмисленост и истинска същност само ако се оглеждат един в друг. Тяхната сглобеност поражда смисли, които те поотделно не притежават. Боравейки с парадигматично и синтагматично организиран, надскачащ опита на буквалната фактология модел на двете прочетени успоредно биографии, литературната история превръща в обект на своето внимание (макар и не открито посочен) *житейския текст* Яворов — Тодоров, съграден чрез естетизация, идеологизация и „методологизация“ на черти от битието им.

В горната схема фигурата на Яворов (отдавна обект на обожание за националната аудитория) обсебва цялата емоционална ангажираност и привързаност на публиката — дори когато тя се състои от литературни историци — и съвсем естествено се разполага в територията на плюс-характеристиките, в положителното пространство, принадлежащо на любимите актьори, на големите поети и на много страдалите. За П. Тодоров (поначало скроен като анти-Яворов) не остава нищо друго освен да играе отрицателната роля в погълналия го и от известна гледна точка хищно изконсумирания го сюжет на по-силния. Не че това предизвиква масова ненавист към автора на идилии (макар че в някои професионални писания могат да се прочетат реплики за „охранителните функции на Тодоровото семейство спрямо поетовата любима“, заредени с доста неприязън). Имплицитната „отрицателност“ на П. Тодоров, извадена на бял свят при сдвояването на образа му с Яворовия, дава обаче странни плодове при заработването на оценностяващите механизми, подреждащи и йерархизиращи фактите на българската художествена словесност. Яворовата стойностност се заявява от една правилна метафора, чиито компонен-

ти притежават сходни характеристики (тя затова е и правилна): Яворов (+) е вторият Ботев (+). Правилна метафора около П. Тодоров е невъзможно да се конструира, понеже това би наложило да признаем и публично да формулираме подсъзнателното си съображение с неговата отрицателност, пък и да издирим още нечия минус-характеристика, а това вече е прекалено много. Метафороподобно построение, като например „отвреме навреме Елин Пелин иска да бъде П. Тодоров“, е абсолютно невалидно и забранено, защото, съчетавайки плюса и минуса, нарушава изискването за правилност, т. е. за подобие на метафоричните компоненти. Така П. Тодоров остава извън тропово направен престижен литературноисторически ред, а това означава, че ценността на създаденото от него е недоказана и недоказуема. Оттук нататък става трудно да се формулират твърдения-подозрения, като:

— връзката между Елин Пелин и П. Тодоров не се изчерпва с отношението пародираш — пародиран, някои Елин-Пелинови текстове демонстрират сериозно-имитативно-унаследяваща стратегия за консумиране на Петко-Тодорови творчески формули;

— без да говорим за „Райския ключар“ и за „Пленника на Калипсо“ например като за модели за позиращо-мъдро интерпретиране-отстраняване на познатото, не бихме казали всичко за обвързаността на „Под манастирската лоза“ с българския художествен контекст;

— ако не виждаме или не обсъждаме достатъчно подробно малко вероятния от ред гледни точки триъгълник П. Тодоров — Н. Райнов — Елин Пелин такъв, какъвто е в „Лозата“, едва ли сме достатъчно прозорливи (или трудолюбиви) професионалисти. Подобни псевдотезиси са уязвими поради разни причини и една от важните е, че те се опитват да създадат жизнено пространство за литературноисторическа метафора, добрала се до необходимата за съществуването си правилност чрез снемане на традиционната „отрицателност“ от Петко-Тодоровата фигура. Съпротивата срещу метафороподобното — „някои произведения на Елин Пелин звучат с тембъра на П. Тодоров“ — можем да открием и в готовността да се повтаря, че „с „Лозата“ Елин Пелин е българският Анатол Франс“ . . .

И така, научното мислене за едно литературно дело може да се превърне във функция на романизираното мислене за реалния и в същото време моделиран по законите на любимото четиво удвоен биографичен сюжет.

Българската литературна история, както вече е отбелязвано, е „персоналистична“; тя се реализира най-вече като история на личности и не толкова като история на затворени в своята себедостатъчност художествени текстове; знанието за житейската

съдба на твореца винаги е част от информационната формула на професионализма в литературноисторическата наука.

И сериозната, стремяща се към обективност, биография на художника, и нейните устни версии, предназначени за консумиране в процеса на неофициалното общуване, възпроизвеждат в своя организъм голям брой клишета и стереотипи за естетизация на житейското, изработени и тиражирани в определени зони на романовото слово. По ред причини точно „литературността“, художествената направеност на биографичния портрет се възприемат и оценяват като белег на абсолютната му истинност — идентичност с реалността. Разсейки на това масово читателско мислене работят и дават плодове в полето на литературноисторическото изследване. Когато анализира и интерпретира художествен текст, то се опира на знанието за личността на твореца, търсейки обвързване между естетическото и извънестетическия контекст, опитвайки се да обясни литературата чрез нелитературата (това ражда протести за неправомерното оценностяване на не-собствено-художественото в сферите на наука, която би трябвало да се занимава точно и само с художественото). Само че в доста случаи излиза, че синхронизирайки разглеждането на биография и творчество, литературната история обвързва не естетическото с извънестетическия контекст, а две различно (не много различно) структурирани вълпъщения на естетическото и освен това не обяснява литературата чрез нелитературата, а литературата чрез литературното... Когато тези недоглеждания залегнат в основата на мащабни аксиологически схеми, би могло да се окаже, че традиционната наука за историята на художествеността възприема като същностна част от метаезика си, като сегмент от специфично-анализаторския си инструментариум обекта на своето изследване.

Подобно твърдение би обезпокоило някои, но би се понаряло на склонните да приемат, че литературата и литературността могат да се справят с реалността, подменяйки я, настанявайки се на нейно място, а и да надмогнат занимаващата се с тях наука, като внедрят в мисленето ѝ своето.