

## 1. ИСТОРИЧЕСКИЯТ РОМАН — ЖАНРОВА СЪЩНОСТ И ГРАНИЦИ

ЛЮБКА ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА

### 1. ЗА ЕДИН „СЪМНИТЕЛЕН“ ЖАНР

Като по неписан закон почти всички изследователи на историческия роман започват разсъжденията си с повече или по-малко аргументирано отхвърляне на натрупалите се около това жанрово понятие отрицателни становища. С внимание са удостоявани не само теоретично изведените постановки, но и неизбежно битувашите в социокултурната среда предразсъдъци. Едва ли можем да отменим подобен натрапчиво повтарящ се начален жест като обичайното следване на една риторическа традиция. В него по-скоро се крие своеобразна защитна реакция. Защото, ако повечето от упреците, отправени към историческия роман, отнасящи се до неговата жанрова и художествена пълноценност (историческият роман е хибриден, нисък жанр, принадлежащ на тривиалната литература) с лекота могат да бъдат отхвърлени<sup>1</sup>, то тези от тях, които отричат правото му на съществуване или поне на самостоятелност, обезсмислят а priori работата на изследователя.

Да навлезеш в дебрите на един изпълнен с опасности лабиринт, за който отдавна се говори, че не крие никакъв Минотавър — това наистина е доста безсмислено начинание. Или поне рискува да се окаже такова. Пресилено и неуместно е, разбира се, да се сравнява историческият роман с митологичното чудовище, макар че в спора си с Белински за същността на нашумелия, тогава нов жанр Сенковски не си спестява епитети като чудовищен и уродлив. Затова пък от средата на XVIII век насам, с установяването на тридялбата на литературните родове жанровата проблематика все повече и повече се превръща в трудно проходим за литературната наука лабиринт, в който всяка нова школа търси свой подход. Досягайки границите на всяко тълкуване, жанровата специфика се оказва еднакво неподатлива както за дедуктивизма на XVIII век, чиито спекулативно построени модели постепенно се превръщаха в „лоша игра на идеи“<sup>2</sup>, така и за индуктивизма, който в своя стремеж да остане верен на единичния факт постепенно достигна до интуитивизма и до отхвърляне на жанра като категория<sup>3</sup>. Характерният за съвременето ни отказ от еднопланово разрешаване на проблематиката даде своя положителен тласък в развитието на жанровата теория, но изправи

<sup>1</sup> Всяка жанрова класификация носи експлицитно или имплицитно ценностен критерий, който не би трябвало да бъде меродавен за изследователя. От друга страна, историческият роман също има своите периоди на абсолютно фаворизиране.

<sup>2</sup> Георгиев, Н. Изява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. — Год. на СУ, 1969, т. 63, кн. 1.

<sup>3</sup> За Кроче жанровете са не просто безсмислени като обект на научен интерес, тяхното извеждане като понятие поначало е „най-големият триумф на интелектуалната заблуда“.

изследователите пред не по-малко непреодолими трудности. Да се гледа на жанра като на функционално и едновременно с това структурно и типологично единство, без да се изключват противоречията между синхронните и диахронни проявления, без да се откъсва жанрът от взаимодействието му с културния контекст; да се извлекат еднозначни и общовалидни критерии за него — и всичко това при наличието на все повече засилващите си различия в терминологичната употреба на различните школи, се оказва трудно постижима задача.

С особена сила това важи за жанр като историческия роман, чиито споредни изяви трудно могат да бъдат обхванати в едно единно типологично ядро, а още по-малко да се видят в последователна развойна линия. Почти всички автори отбелязват, че при този жанр се касае за едно основано на чисто тематичен критерий отграничаване, което е необходимо повече на литературния бит, отколкото на литературната наука<sup>4</sup>. Неслучайно, дори и Лукач, един от най-ревностните изследователи на историческия роман, отбелязва, че „можем да преминем през всички съдържателни и формални проблеми на романа, без да се натъкнем на нито един, който би бил съществен и би се отнасял единствено до историческия роман“<sup>5</sup>. За Х. Мюлер „употребата на термина исторически роман като универсално жанрово понятие, отнасящо се до всички литератури, е неуместна“<sup>6</sup>, а Р. Боргмайер и В. Райтц се съмняват, че може да съществува едно основано на здравия разум (*common sense*) определение, от което би могло да тръгне изследването<sup>7</sup>. Звучи парадоксално, но единственият несъмнен факт, свързан с този твърде съмнителен жанр<sup>8</sup>, е неговата рождена дата (1814 г. излиза романът „Уевърли“ на Скот, считан от всички изследователи за първия исторически роман). Видян в светлината на една трансформационно разбираема история на литературата, този единствен безспорен факт също се превръща в несигурен, дори абсурден.

И така, изправени пред толкова много съмнения, подкопаващи предварително смислеността на всяко търсене, не ни остава нищо друго, освен да напуснем сферата на здравия разум и опирайки се на „нямото знание“<sup>9</sup> на всеки от нас, което ни кара без колебание да четем „*Quo vadis*“, „Испанска балада“ или „Мостът над Дрина“ именно като исторически роман, да допуснем, че . . . такъв роман съществува. Но ако съществува *a*, и то именно като *a*, то това означава, че непременно съществуват и *b*, *c*, *d*. . . , които в някакво отношение и в някаква степен са *ne a*. Така системната обвързаност на жанровете, тяхната способност взаимно да се осмислят и подчертават, ще ни позволи, преминавайки през различни сфери на отграничаване, да потърсим онези свободни *не полета*, които в случай, че покриват едно-единно цяло, биха оправдали позоваването ни на нямото знание.

---

<sup>4</sup> Това становище застъпват почти всички изследователи, които подхождат към жанра като към структуроизграждащ принцип.

<sup>5</sup> L u k a c s, G. *Der historische Roman*, Berlin, 1955, S. 260.

<sup>6</sup> M ü l l e r, H. *Geschichte zwischen Kairos und Kathastrophe*, Fr. am Mein, 1988, S. 12

<sup>7</sup> B o r g m e i e r, P. and R e i t z, B. *Der historische Roman*, Bd. 1, Heidelberg 1984, S. 7

<sup>8</sup> Макс Веерли обобщава причините за тези съмнения: „ . . . съмнителен поради конкуренцията на историческата наука и поради ограничаването на поетическата свобода от неизбежната даденост на материала“.

<sup>9</sup> Терминът е на В. И з е р. *Akte des Fingierens*. — In: *Poetik und Hermeneutik*, München 19, S. 121.

## 2. ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН И ИСТОРИЧЕСКА НАУКА

*„Романът е възникнал от недостатъците на историята. . . Едновременно с това той е и свободна история.“*

Н о в а л и с

Да се мисли за литература и история в сравнителен аспект е присъщо не само на Новалис или на немския романтизъм въобще, не само на литературната критика или на философията на историята — това несъмнено е културологична традиция, чиито корени отвеждат към безспорните авторитети на античността. Достатъчно е към тях да прибавим името на Шелинг, за когото най-адекватна форма за постигане на миналото е изкуството, или това на Хегел, който разделя съдържанието на историята на прозаическо, достъпно на науката, и поетическо, вдъхновяващо изкуството, за да се убедим, че тази традиция е подхранвана от най-големите умове на европейската култура. В този своеобразен топос на критическото мислене проблематиката на историческия роман се включва сравнително късно, но затова пък твърде бързо се превръща в катализатор на поляризацията на мненията. Засегнат е не само възловият проблем за различието във формите на усвояване на миналото, но и проблемът за резултатността от тяхното взаимно преливане.

Един от основните доводи, даващи право на редица автори да отхвърлят възможността за съществуване на исторически роман, е, че такъв жанр би трябвало да обхваща коренно противоположните според тях явления — научност и литературност. Това отношение се схваща като непреодолимо противоречие, чиито резултати биха могли да бъдат само деструктивни — научната точност се смята за неприемлива за романа, а художественият му характер — за пречка за постигането на оптимално истинно познание. „Там, където историкът не би искал да види резултатите от изследванията си разводнени от фикцията, литературният критик-пурист не би искал да види нарушена естетическата хармония на фикцията чрез вмъкване на историко-фактологичното.“<sup>10</sup>

Ето защо опитите да се разреши това противоречие, а това означава да се приеме възможността да съществува исторически роман, най-често се свеждат до функционалното подчиняване на едната страна на другата. В своя доклад „За смисъла и безсмислието на историческия роман“, изнесен на конгреса на писателите в Париж през 1935 година, Л. Фойхтвангер определя авторския субективизъм като водеща сила в изграждането на историческия роман, а историческото в него — като средство за изграждане, селектор на аспектите на съвременето. В „Логиката на поезията“ К. Хамбургер (за да споменем и едно авторитетно литературно-теоретично изследване) категорично разграничава историческите факти — имена, дати, събития от техните еквивалентни в историческия роман, независимо от това, до каква степен в произведението се следват някакви конкретни исторически документи или историческата истинност въобще. Отнета е всяка възможност за идентификация; „Като предмет на историческия роман Наполеон също се превръща в един фиктивен Наполеон. И то не само защото историческият роман може да се отклонява от историческата истина. . . Това е процес на фикционализиране, който превръща всеки исторически материал на един роман в неисторически.“<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Borgmeier, R. und Reitz, B. Цит. съч., стр. 9.

<sup>11</sup> Hamburger, K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1968, 94-95.

Тук трябва да отнесем и имената на онези автори, които разглеждат отношението исторически роман — история като подчинено на по-общата проблематика на съотнасянето между жизнена и художествена правда. „Повтарям, авторът си служи с някои материали от историята, с които разполага, за целите на един роман точно така, както си служи и с бележките от вестниците или с известни факти от неговия собствен опит.“<sup>12</sup> Така не само се обезличава историческият роман от романа въобще, не само историческото се подчинява на литературното, категорично се къса връзката между тях.

Не по-малко безапелационни от своя страна са историците, които, приемайки, макар и с големи резерви, историческия роман, му отреждат скромната роля на педагогически наставник или популяризатор. „За историята той значи горе-долу толкова, колкото успешното филмиране на един класически роман за самия него.“<sup>13</sup>

За разлика от „пуристите“ (ако приемем това название за обобщаващо), чиито схващания бегло отбелязахме, редица учени не само че не приемат отношението история — литература за неразрешимо противоречие, но и виждат в него изкуствено наложени граници. Основните подтици тук идват от традициите на идеалистическата философия на историята.

Предложената от Фихте идея за подялба на историята на априорна и апостериорна, днес все още е актуална за съвременната философия на историята, но вече чрез дихотомията: факт — интерпретация. И независимо от това, дали приемат неограничената власт на факта над интерпретацията (последователите на Ранке, неокантианците на Баденската школа и др.), или приемат историята за субективен продукт на мисленето на историка — интерпретатор (Бекер, Колингууд, отчасти Кар), те драстично намаляват претенциите на историята като наука за реалното минало. Превръщайки историческото познание, разбираемо изключително само като ретроспективно, в единствено градящо различни версии за миналото, представителите на субективния идеализъм не виждат причини за принципно разграничаване на историята от литературата. „Историята следователно е изкуство, което се опира на знания и нищо повече.“<sup>14</sup> По самия характер на способностите си и по вида творчество историкът принадлежи на литературата. Неговата основна дарба е историческото въображение (Колингууд го определя като априорна, вродена способност на съзнанието), а основната му задача — изграждането на образи. В такъв случай не бива да се учудваме, че Л. Попер и Леви — Строс предпочитат да говорят за историята в множествено число.

До отхвърляне на границите между история и литература води не само съвременната философия на историята. Свой самостоятелен път измина и литературознанието, преди всичко бурно развиващата се наративистика. Прилагайки изключително чисто логически и морфологични критерии в опита да бъдат изградени абстрактни, универсални методи на разказване (граматика на разказването), изследователите всъщност подлагат текста на един твърде обобщен тест, който пропуска като несъществени редица негови свойства, между които и художествеността<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> D ö b l i n, A. Der historische Roman und wir. — In: Geschichtsbewußtsein und Emigration, Nyssen E., München, 1974, S. 17.

<sup>13</sup> M a n n, G. Plädoyer für historische Erzählung. — In: Theorie und Erzählung in der Geschichte, Hrsg. Kocka, Nipperday, München, 1979, S. 53.

<sup>14</sup> M a n, G. Цит. съч., с. 56.

<sup>15</sup> Особено показателни в това отношение са изследванията, публикувани в следните сборници: Erzählforschung Hrsg. L ä m m e r t, E., München, 1982; Theorie und Erzählung in der Geschichte, H r s g. K o c k a, Nipperday, M., 1979.

До отхвърляне на границите между история и литература (история и исторически роман) по отношение на обективната истина за миналото достигнаха и някои съветски изследователи. Както отбелязва Макаровска<sup>16</sup>, през двайсетте и трийсетте години на века към парадоксално еднакви изводи водят изследванията на методологически коренно противоположни школи. И ако за вулгарния социологизъм разликата между история и литература се оказва несъществена, защото историята се схваща като пренесена в миналото политика, пряко съответстваща на позициите на автора, то за формалистите задължителната деформация на факта за художественото произведение обезсмисля в не по-малка степен търсенето на някаква обективна истинност.

Сред многобройните изследвания на историческия роман има и такива, които гледат на съществуването му като на резултат от равностойното партньорство между история и литература. Някои от тях остават на нивото на колоритните сравнения, при които писателят на историческия роман се оказва в ролята на композитор, който твори по литературен материал или пък в ролята на ювелирен майстор, който изработва прекрасни накити, използвайки наготово дадените му от природата скъпоценности. Други, като подхождат по-задълбочено към проблематиката, се стремят да видят в това партньорство механизми, сродни на тези при монтажа в киното или колажа в изобразителното изкуство<sup>17</sup>. Равностойното отношение между история и литература тук се постига с цената на едно доста прибързано опростителство, което свежда историческия роман до художествено уплътняване на историографския скелет с жизнен материал или до предаването на допълнително емоционално и естетическо измерение на научното знание.

Изложените дотук становища за отношението история — литература далеч не изчерпват многообразието от теоретичните постановки, но те все пак ни дават възможност да се ориентираме за основните въпроси, които повдига самостоятелността на историческия роман по отношение на историческата наука. Изкуство или наука е историята? Какво от спецификата на историята и литературата ги сближава и какво определя тяхната необвързаност? Възможно ли е и как литературата борави с историческото познание и с историографските факти?

Доводите, които крайните идеалисти и агностици, независимо от това, каква позиция заемат в борбата между емпиризма и априоризма, привеждат като доказателство за научния характер на историята, биха могли да бъдат сведени до следните най-общии постановки: миналото не е обективно дадена ни реалност; историческото познание е само ретроспективно; не съществуват обективни исторически факти вън и независимо от съзнанието на историка; критериите за подбора и оценката на тези факти също са чисто субективно изведени. Следователно за историческо познание не може да се говори и историографията няма научен характер. Така се стига не само до заличаване на спецификата на историческата наука като дял от общественото познание, но и до пълното ѝ отхвърляне.

Дълбоката връзка, която съществува между историята и изкуството, не подлежи на оспорване, най-малкото защото и двете се отнасят към областта на човекознанието. Неслучайно историческата наука се заражда именно в лоното на изкуството, а сред приятното общество на древните музи

<sup>16</sup> Макаровская, В. Типы исторического повествования. Изд. Саратовского университета, 1972.

<sup>17</sup> По-подробно за тези възгледи вж. у: Schabert, J. Der historische Roman in England und Amerika, Darmstadt, 1981.

Клио заема своето почетно място. И независимо от това, дали ще определим предмета на историята като дейността на преследващия своите цели човек, като историческото битие на човечеството или просто като социалното минало на човешкото общество, близостта ѝ с изкуството, а оттук и с литературата, не ще ни убегне. „Светът на човека — така най-точно могат да се определят както средоточието на научните — обществоведчески, интереси на историка, така и средоточието на творческите — човековедчески, интереси на писателя.“<sup>18</sup>

Признаването на специфичния характер на хуманитарното познание не разрешава, а напротив — поставя с още по-голяма острота редица въпроси: как се формира обектът на познанието, каква е ролята на изследователя, съществуват ли закономерности и с какъв език е постижимо оптималното предаване на този тип знания. Отнесени към социалното минало на човечеството, тези въпроси подхранват почти постоянната актуалност на съпоставителния дискурс между литература и история. Необозримата констелация от текстове и сложният диалог между тях, който дискурсът изгражда, ни интересува само доколко, доколкото могат да съподчинят проблема за самостоятелността на историческия роман като жанр.

Най-често до сближаване на историческо и художествено води качествено различната роля на субекта при определянето на границите и същността на историческия обект на познание. В пълен противовес на теорията на отражението и търсените от нея обективни стойности неокантианците (Рикерт) приемат чистата творческа активност на изследователя и ценностите, заложили в неговия социокултурен контекст, като организиращи хаотичните сегменти от историческата реалност в единен обект за изследване. Наивната вяра, че историкът работи в своята реконструктивна, моделираща дейност с твърдо оформени исторически обекти, се подменя с почти творческата свобода на ценностните нагласи и мисловната позиция на изследващия. Интуитивизмът (Кроче, Дилтай) безспорно довежда идеята за субективността на историческото познание до екстрем, обявявайки по аналогия с художественото творчество интуицията, „вчувстващото разбиране“, художествения образ и внушението за реално действащите механизми при постигането на адекватно познание за миналото. Не е трудно да се види, че в хода на тези разсъждения историческият роман би престанал да бъде „хибриден“ жанр, доколкото двете сфери — художествено-условната и научно-теоретичната, са практически неразграничими.

Субективността на историческото познание, неизбежното преформиране на обекта му с качествено изменение на ценностния потенциал, който го мотивира, все още не означава неограничена свобода на творческата инвенция или пък на изследователския каприз. Макс Вебер<sup>19</sup> категорично подчертава, че социалният учен (в това число и историкът) не борави с безструктурен хаос, а с действителност, предварително натоварена със смислови синтези от самите социални сили, действащи или действували в нея. Съпротивата, която оказва историческият материал при интерпретацията му от страна на изследователя, силно ограничава субективността на историческото познание в процеса на неговото логическо оформяне и емпирично потвърждаване. За Вебер ценностната гледна точка на изследователя се извява най-силно при подбора и оформянето на обекта на изследване и именно тук в заинтересуваното търсене могат да се открият корелати с художественото творчество.

<sup>18</sup> О с к о ц к и, В. Роман и история. М., 1980, с. 11.

<sup>19</sup> W e b e r, T. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen, 1951.

Близост се поражда не само от общността на интересите, но и от специфичните исторически свойства на предмета на историята. Естетическите отношения възникват в процеса на разнообразната дейтелност на човека и са резултат от способността му да прилага навсякъде собствената си мярка. Изучавайки историческата реалност, изследователят узнава, оценява и предава нейните естетически свойства. Близостта обаче с литературата не бива да се схваща като отъждествяване на естетическо и художествено (естетически свойства както художественият, така и историографският текст могат да имат само спорадично). Тя е по-скоро в еднаквата възможност за боравене с естетическите свойства на реалния свят.

Спецификата на закономерностите, които историческата наука се стреми да установи в процесите на историческия развой на човечеството, отликата им от природните закони също до голяма степен предпоставят близост с условно-вероятностния свят на художественото. За Вебер номологическото познание не е цел на историческото изследване (негова цел е изучаване на историческата реалност в индивидуалното ѝ своеобразие), а само едно от възможните средства. Закономерностите в историята обхващат или психологическия опит на човечеството и тогава не се нуждаят от формулиране, или се отнасят до преценката на каузалната роля на предходните исторически процеси и тогава се включват в модуса на възможното.

Естествено за реалното протичане на художествен тип комуникация значим е не само модусът на възможното, но и принципът на неговото участие.

Изследвайки закономерностите на общественото развитие, историческата наука не пренебрегва единичния факт. Той не просто служи за доказателство или илюстрация, но и притежава по думите на Гулига самодостатъчно значение. „От нито един от обобщаващите исторически закони не може да се изведе по дедуктивен път нито един факт от живата, конкретна история.“<sup>20</sup> Причините за това се крият в спецификата на единичния факт (конкретното), който се проявява и като закономерно, и като случайно явление. Именно в тази взаимовръзка би могъл да бъде обект на историческото изследване. Ето защо отделният случай, отделната личност и нейният характер дори могат да попаднат в сферата на интересите както на историка-изследовател, така и на писателя. Напълно достатъчно е, струва ми се, да дадем за пример имената на такива исторически личности като Наполеон и Петър I.

Еднаквият интерес към конкретното и единичното все още не означава и еднакви пътища към него. За Арнолд Тойнби крайният емпиризъм и крайният априоризъм са еднакво непродуктивни в историческото познание. Първият — защото като социална наука историята използва свои методи, които значително се различават от правилата на колекционирането, вторият — защото неизбежно води до догматизъм. Търсейки ефективен мост между теория и факт в конструирането на отминалата реалност, Тойнби съществено изменя традиционната представа за понятията факт и хипотеза. „В действителност фактите не са като камъчета, които са били отчупени, формирани и изложени изключително от играта на силите на нечовешката природа. Те са като отцепени и окълцани кремъци. . . Човешката природа има принос за това, което са те, и те не биха били това, което са, ако тази дейност не беше осъществена.“<sup>21</sup> Ето защо фактите са „изменяеми интерпретации на непроменливи явления“, а „когато няма хипотеза, няма и факт“<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Гу л ы г а, А. Эстетика истории. Москва, 1974, с. 22.

<sup>21</sup> Т о й н б и, А. Подбрано. София, 1992, с. 157.

<sup>22</sup> Пак там.

Предлаганият от Тойнби индуктивно-дедуктивен баланс предполага едновременно двустранен механизъм на проверка — на факта чрез глобалния метансторически анализ и на концепцията чрез изобилието на конкретни исторически реалии. Подобен подход освобождава изследователя от твърде лицемерното изискване за пълна изолация на субективната му гледна точка и несъмнено приближава позициите му до тези на творческия интерпретатор, но пък и запазва функциите на фактологичното като обективно даден регулатор.

Друг фактор, който силно сближава границите на историята и литературата, са проявленията на типичното. Лековато и ненаучно е да се търси във формулата типични характери при типични обстоятелства магическа сфера на художествено и историческо<sup>23</sup>. И не само защото литературата се интересува в не по-малка степен и от нетипичните характери и нетипичните ситуации или защото „писателят създава типични образи, а историкът ги търси“<sup>24</sup>. Исторически типичното се очертава в подбора на фактите, в съотнасянето им с основните тенденции на историческия процес. То отговаря на онзи вид истинност, която схващаме като доказуема във и независимо от изложението. В художествената литература, където механизмите на типизация са коренно различни, подобни изяви на типичното са силно ограничени. Най-голяма е тяхната честота на поява в онези исторически романи, в които авторът подлага на художествени трансформации откритото (а много често и вече усвоено от социокултурната среда) исторически типично именно като такава.

Ролята на въображението в творческо-изследователската работа на историка е един от най-често изтъкваните фактори за сближаване на историческата наука с изкуството и литературата. На всеки етап от процеса на реконструиране на миналото историкът се сблъсква с редица трудности, преодоляването на които е немислимо без активното включване на собственото му въображение. То се налага като необходимо не само поради оскъдицата на източници (особено за по-отдалечените исторически епохи), но и от самия характер на тези източници. „Историческото знание още на емпирично ниво е отежнено с интерпретация. Не само очевидците, но и самите участници в събитията дават често различни тълкувания. В източника по правило се съдържа и оценка на събитието. . .“<sup>25</sup>

Преработвайки материалите, които е открил, историкът изгражда с помощта на въображението си един модел на миналото, който неизбежно носи относителност, хипотетичност на знанията. Именно това дава основание на редица представители на субективния идеализъм да гледат на историческото изследване като на художествено конструиран текст. Тук се спекулира не толкова с ролята на въображението, колкото с понятието историческа истина, като се пренебрегва фактът, че тя не е застинало знание, не е абсолютна истина, а процес на постъпателно приближаване към нея.

Ако ролята на въображението действително силно приближава изследователската работа на историка до тази на писателя, то това се дължи по-скоро на съществуващата дълбинна връзка между художественото и научното творчество. Нашето съвремие, което дължи твърде много на идеите

<sup>23</sup> В статията си „Обективныe основания интеграции исторической науки и литературы“ (Сб. „Методологические и философские проблемы языкознания и литературоведения“, Новосибирск, 1981) Конев построява в стремежа си да свърже историята и литературата на базата на тази формула такава мозайка от цитати от съчиненията на Маркс, Енгелс и Ленин, на която биха завидели и средновековните схоластични въпреки богатия им опит в боравенето със свещени текстове.

<sup>24</sup> Гулыга, А. Цит. съч., стр. 66.

<sup>25</sup> Гулыга, А. Цит. съч., стр. 13.

на романтизма и най-вече на стремежа му към универсализъм, гледа с все по-нарастващ скепсис на строгата дихотомия наука — изкуство. Това не означава, че сме свидетели на едно постепенно поглъщане на науката от изкуството или обратно. Напротив, главоломното развитие на техническия прогрес, изправил човечеството пред дилемата на собственото му оцеляване, постави на сериозно изпитание моралните стойности на научното знание. А това не можеше да не предизвика ироничното дистанциране на изкуството. Става дума за нещо друго — за усиления на психолози, социолози, изкуствоведи и други учени да проучат механизмите на творческия процес, да открият онези дълбинни свойства на човешкия мозък (например интуицията), които в еднаква степен се включват и в научното, и в художественото усвояване на реалния свят. В този смисъл активната роля на въображението в изследователския процес не е прерогатив на историка или писателя, а е присъща на всеки човек, зает с творческа дейност.

Въпросът, как трябва да се пише за историята, стои в основата на проблематиката за взаимоотношенията между история и литература. Многократно е изтъквано, че историята не може и не бива да се пише скучно, че наред с отразяването на логиката на историческия процес и социално-историческите закономерности тя гледа на миналото на човешкото общество и като на „световноисторическа драма“<sup>26</sup>.

Редица съвременни учени делят историята на историческа наука (работи със социологични понятия) и историческо описание (художествено повествование за миналото). „Разказ или теория — ето различните гледища за начина, по който да се пише история в наше време. . . Застъпниците на теорията смятат повествуващото описание на историята за остаряло и елитарно, а неговите защитници обвиняват другата страна, че иска да наложи система от понятия, в които никога няма да се вмести историческата реалност.“<sup>27</sup> Подобни схващания имат своето начало в някои от постановките на Хегел, който в „Лекции по естетика“ дели историята на теория и емпирия. Без да отнася емпирията изцяло към изкуството, Хегел обаче разграничава историята от художественото творчество на базата на понятията общо и единично (уникално), които са обект на изследване на историята, и особеното, което ги обхваща в смет вид и което господства в изкуството.

Историческото познание не подлежи само и единствено на логико-методологически анализ. Един от основните белези на историографията като принадлежачка към обществеността е неформализираният (нематематизиран) език, който тя ползва. Това естествено съвсем не е достатъчно, за да се постави знак на равенство между история и литературно творчество. Необходимостта от синтез на логическо и образно-емоционално мислене както при предаването, така и при усвояването на историческото познание поставя изключително сложния въпрос за съотнасянето между обект на изследване и понятиен апарат, между обективно несъществуваща, отминала действителност и нейната адекватна езикова реконструкция.

Понятията и категориите, които историкът използва в своята изследователска работа, са взаимствани от актуалния езиков фон и съответстват на съвременния му социокултурен контекст. Настоящото и неговата чисто езикова памет са неизбежната отправна точка при ретроспективното движение на изследователя назад към миналото. И това е напълно естествено, доколкото резултатът от неговия труд (писаната история) е предназначен

<sup>26</sup> Стоянов, Ж. История и общество. С., 1987, с. 201.

<sup>27</sup> Лещенко, З. Историята като разказ. — В „Бюлетни на СБП“, 1987, кн. 10, с. 119.

не за отминалия езиков свят и неговата знакова организираност, а за актуалния реципиент. Оттук и терминологията, с която си служи историкът, не се заема от миналото и съответно в значителна степен се разминава с понятийната система на автентичния езиков слой.

Съчетанието на синхрония и диахрония в лексикалния пласт е неизбежно и поражда напрежение, което в някои свои прагматични аспекти е съпоставимо с функционирането на художественото слово. Твърде абстрактният социологичен речник често се оказва неприложим в преките исторически изследвания и на нивото на терминологичната употреба започват да се извяват езикови единици с метафорична организираност. Но дори и тогава, когато съзнателно се търси категориална еднозначност, високата степен на абстрактност и обобщеност, която естествено не може да бъде извлечена от източниковия езиков материал, конотира редица странични значения, които се струпват около двуполюсната темпорална ос.

„Фабулирането“ на историята е друг често срещан аргумент за отхвърляне на всякакви граници между изкуство и наука. Този грях е приписван в еднаква степен на представителите и на емпиризма, и на априоризма. От безкрайното многообразие на наративни структури могат да бъдат извлечени силно обобщени формули на функциониране, които да обединяват всички езикови механизми за реконструкция на миналото. Подобна обединителна роля понятието фабула може да носи само в случай, че бъде приравнено с понятието мит, доколкото „митичните модели са евристичният инструмент за изучаване на психологическите феномени“<sup>28</sup>.

Очертавайки спецификата на историческата наука и нейната самостоятелност, се опитахме да набележим и онези „горещи“ точки на силно сближаване между историческо познание и литературно творчество, които, без да нарушават границите между тях, създават възможности за взаимното им, пълноценно преливане. Връщайки се към основната ни задача — отграничаването на историческия роман от историческата наука, време е да поставим онзи въпрос, който, макар и неназован, ръководеше досегашното ни изложение. „Да не би границата да не е толкова отчетлива и да има както романно оцветена наука, така и научно амбициран роман?“<sup>29</sup> Или — съществуват ли специфични *не полета* в знанието ни за миналото, които са недостъпни за историческата наука, но не и за историческия роман, и възможно ли е един художествен текст да постигне научно значими резултати?

Струва ми се, че на първата част от тези въпроси косвено вече беше отговорено. Общността в предмета, специфичните му естетически свойства, интересът към единичния факт, но и към типичното явление и др. се съчетават с коренно различното целепологане в творческата работа на учения и писателя. Коренно различен е и контактът с читателя, който историографският като научен текст и художествено-условният текст на историческия роман постигат. И ако стремежът на историка е да придаде историческото значение чрез оптимално самодистанциране, опирайки се предимно на логикопонятийния апарат, с който разполага, то той изисква подобно отношение и от своя читател.

Стратегията на четене очаква от читателя на историческия роман точно обратното — максимално приближаване към имплицитно заложения образ на читателя. И независимо от това, дали времевата дистанция ще бъде потисната, или напротив — кризисно очертана, историческият роман поражда винаги процес на условна идентификация, която създава възможност на читателя да съпреживее и усвои миналото като свой личен опит. Такъв

<sup>28</sup> Тойнби, А. Цит. съч., с. 345.

<sup>29</sup> Богданов, Б. Романът — античен и съвременен. С., 1986, с. 155.

ефект за историческата наука не е само непостижим, той е и нежелателен. Ето защо „художествено написаната история“ би могла да бъде литературно, публицистично или документално произведение, но не и научно, освен ако художествеността не се схваща като набор от реторически средства.

Разбира се, под „романно оцветена“ Богдан Богданов има предвид съвсем различни свойства на текста. Определяйки романността като „ситуация на особено диалектично съотнасяне между ставащата концепция за света и улавянето незавършено настояще“<sup>30</sup>, той подчертава, че тя е налице във всички четени жанрове. Струва ми се, че в такъв случай романното оцветяване е резултат по-скоро на читателско привнасяне, отколкото на обективните качества на текста.

Почти всички читатели са се сблъскали с научно амбицирани исторически романи. Някои от тях са трудно четивни (например „Наполеон“, А. З. Манфред), други увличат именно с тази си амбиция („Дневниците на Юлиан“, М. Юрсенар). Означават ли това обаче, че те стигат до определени научни резултати?

Някои съветски автори определят художествената измислица като продължение на изследователската работа на историка. Често цитиран пример за това е почти пълното съвпадение между измисления от Тинянов текст на встъпителната лекция на Кюхелбекер в романа му „Кюхля“ и открития след смъртта на автора оригинален текст. Оказва се, че писателят е изпреварил работата на историка и е предвидил резултатите от нея. Но нека за момент да допуснем, че откритият по-късно оригинален текст не само не съвпада, но и показва съществени разлики с текста от романа. Това, разбира се, не би довело до корекции в „изследователската работа“ на Тинянов. Ще припомним, че историческото познание като постъпателен процес към постигане на историческата истина на определен етап остарява, докато нито едно ново откритие в историческата наука не би превърнало „Петър I“ в остарял исторически роман.

В своята статия „По пътищата на художествения документализъм“<sup>31</sup> Гушанска подхваля една твърде интересна идея. Позовавайки се на изказването на Айнщайн, че от произведенията на Достоевски е научил много повече отколкото от научните открития на физика Гаус, и на постановките на Бахтин за диалогичната структура на романа на Достоевски, авторката предлага творчеството на Айнщайн и на Достоевски да бъде проучено като научни аналогии. Твърде възможно е едно такова проучване да достигне до положителни резултати. Но дори и да върнат датата на откритието на теорията на относителността с близо половин столетие назад, трудно ми е да повярвам, че тези резултати ще ни накарат да четем „Братя Карамазови“ или „Престъпление и наказание“ като научен текст. Още по-малко вероятно е един ден часовете по история в образователната програма да бъдат заменени с часове по колективно четене на исторически романи.

Историческият роман и историческата наука се развиват в единна социокултурна среда и е напълно естествено те взаимно да си влияят. Художествените модели на миналото, които гради историческият роман, зависят от нивото на развитие на историческата наука, от активността на историческото съзнание на масите и основните насоки в него. От друга страна, творчеството на Скот и силното влияние, което то оказва на френската историография от периода, са едно от неоспоримите доказателства, че процесът на влияние е двустранен. Преминало през периоди на различна ак-

<sup>30</sup> Богданов, Б. Цит. съч., с. 21.

<sup>31</sup> Гушанская, В. И. На путях научно-художественного документализма в художественое и научное творчество. Ленинград, 1972.

тивност, това взаимодействие, продължаващо вече почти две столетия, очертава различните пътища, по които културата на настоящето усвоява и превръща в свой опорен контекст социалното минало.

### 3. ЖАНРОВА СПЕЦИФИКА НА ИСТОРИЧЕСКИЯ РОМАН

Опитите да се изведат жанровоопределящи критерии за историческия роман водят до твърде разнообразни, нерядко противоречащи си резултати<sup>32</sup>. Най-често се изтъкват наличието на засилена изява на документалното, историческата реалност на събития и герои, ограничеността на художествената условност чрез историческите факти, историзмът като художествен метод. Автори като В. Оскоцки, А. Александрова, Ленобъл, Г. Пенчев определят като изграждащо жанра съчетанието на няколко от тези критерии. Ако се опитаме, отхвърляйки противоречията, да извлечем от многобройните определения на историческия роман една минимална дефиниция, която да не подлежи на оспорване от нито един от авторите, то тя вероятно би звучала така — историческият роман разказва за отминали събития. Очевидно е, че подобно „безспорно определение“ не носи никакъв отграничителен признак и е тавтологично по своя характер, доколкото всяко разказване по своята темпорална гледна точка е *post faktum*. Така възникват въпросите за спецификата на изобразяваното в историческия роман събитие, за характера на епохата, чийто художествен модел той гради, за степента на нейната отдалеченост във времето, за принципите на подбора ѝ и др.

В изследването си „Историческият роман“ Лукач отговаря на тези въпроси, позовавайки се на произведенията на Скот. Според него историческият роман пресъздава една кризисна за общественото развитие ситуация, в която не е задължително историческите събития да изграждат сюжетната основа. Колизията навлиза дълбоко в личния живот на един измислен герой, чиято позиция по отношение на враждуващите лагери е среднища. Обвързан в еднаква степен и с двете противоборстващи си страни, главният герой се превръща в своеобразен фокус, чрез който наблюдаваме историческите процеси „отвътре“. Събитията са интензифицирани чрез драматични сблъсъци, а поведението на героя в тях е обосновано предимно чрез исторически фактори. Превръщайки този модел на изграждане на историческия роман в меродавен за жанра, Лукач достига до пълното отричане на по-нататъшното му развитие. В произведенията на немските антифашисти (Л. Фойхтвангер, Х. Ман, А. Дьоблин, Б. Франк и др.) авторът видя единствено опита да се скъса с характерната за периода приватизация и модернизация на историята, отиващи в друга крайност — абстрактния психологизъм. Недооценката на тези произведения е резултат от предпоставянето на тезата на Лукач за постепенното завръщане на социалния роман към чистия епос, към истинското епическо величие<sup>33</sup>. В това кръгово движение (епос—роман—епос) на историческия роман е отредена скромната и временна роля на откривател на историзма като художествен метод.

<sup>32</sup> Ето само две от тези определения: Г. Цанев: „И тъй: типичният исторически роман има за предмет събития и герои с историческа реалност — събития, действително станали, и герои, наистина съществували, изведени със своите собствени имена“ в „Историческия роман в българската литература“, С., 1976, с. 19; Елке Нюсен — „Историческият роман изобразява как влияе общият исторически процес върху индивидуалния живот и от друга страна — как дейността на индивидите създава или влияе върху общия процес“, *Geschichtsbewußtsein und Emigration*, München, 1974, S. 15.

<sup>33</sup> Интересно е да се отбележи, че тази идея не е нова за литературната критика. В статията си „Позиция и бъдеще на историческия роман“ от 1847 год. немският критик

Спряхме се по-подробно на теоретичните постановки на Лукач не с цел да разкрием последиците от социологичното огрубяване на изкуството (авторът сам категорично се разграничава от вулгарния социологизъм, пък и тези негови грешки многократно са подлагани на критика), а защото резултатите от това изследване най-ярко демонстрират невъзможността многообразието на историческия роман да бъде подчинено на една единна ормативна схема. Едва ли има друг жанр, който да е така еднакво непригоден както за иманентен, така и за идейно-нормативен анализ. Едно „затворено четене“, на който и да е исторически роман, ще пропусне именно историческото в него (неслучайно за формалистите определението исторически роман е просто *contradictio in adiectio*). А подчиняването на представата за жанра на една-единствена, макар и философски обоснована, идея за история води неизбежно до въвеждането на ценностен критерий, до разграничаването на добри (съответстващи на идеята) и лоши (противоречащи ѝ) произведения; в крайна сметка — до нарушаване единството на жанра<sup>34</sup>. Всяка промяна на идеята за история, която се носи от социокултурния контекст като цяло, предизвиква и смяна на типа исторически роман, а оттук и изграждане на нова представа за жанра. И ако съществува една единна линия на развитие на историческия роман (не е задължително тя да бъде търсена като възходяща), в която да намират своето място творчеството на Скот, Толстой или Сенкевич, то нейното единство би могло да се основава само на развитието на концепциите за история<sup>35</sup>.

Генезисът на историческия роман е ярко потвърждение на досегашните ни разсъждения. Многократно е изтъквана връзката на творчеството на Скот с постиженията на английския обществен роман, но не по-малко значение за появата на историческия роман изиграват и сложните социално-политически процеси на периода. Френската буржоазна революция и последвалите я дългогодишни войни, които разтърсват из основи закостенелия начин на живот в цяла Европа, предизвикват колосални промени не само в държавния апарат, но и в ежедневиия бит, превръщат историята в масово изживяване. Новото съзнание за историческото развитие като за непрекъснат процес на изменение измества предствата на Просвещението за човека като константна, извечна величина и го превръща в личност с историческо съзнание — личност, която не само твори настоящето, но и притежава сетива за миналото си. В своите произведения Скот улавя именно появата на този нов „негероичен герой“ на историческата сцена.

Един съпоставителен анализ на „Саломбо“ на Флобер и „Война и мир“ на Толстой (две произведения, излезли почти едновременно) би очертал две от крайните точки в люшканията на философията на историята на XIX век. В романите на Л. Фойхтвангер, А. Дъблин, Х. Ман гротесково е преобърнатата фалшифицираната героизация на историческото минало в пропагандата на фашистките идеолози. В бурното развитие на историческия роман

Р. Пруц не само че не намира съществени различия между епоса и историческия роман, но и гледа на този, тогава нов жанр като на „зачатък и въведение към един бъдещ истински епос“. (*Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*, Hrsg. Lämmer E., Köln, 1971).

<sup>34</sup> Това, разбира се, не означава, че лишаваме изследвателя от правото му да даде своя оценка на вложената в произведението идея за история. На тази оценка обаче не бива да се подчинява жанровото определяне или цялостният анализ на произведението.

<sup>35</sup> Ще се застраховаме отново срещу евентуални възражения, като отбележим, че не става въпрос за пряка външна детерминация на историческия роман. Някои от сложните трансформационни процеси, на които той подлага както битуващите представи, така и философските концепции за историята в пораждащата го среда, ще бъдат анализирани по-нататък.

в младата съветска романистика от трийсетте и четирийсетте години Ленобъл<sup>36</sup> вижда не просто изявата на нова проблематика, но и на нов идеен ключ за нейното пресътворяване. Едва ли е необходимо да продължаваме с примерите, за да се убедим, че всеки исторически роман разказва не само за историята, но и за своето виждане за история.

Ето защо въпросът, какъв трябва да бъде характерът на описваната в исторически роман епоха (дали сюжетът трябва да обхваща глобални исторически процеси, или напротив — да пресъздава личния живот на отделния човек в тях; дали е задължително исторически личности да изграждат образната система; само сюжетът или и темата трябва да се поражда от историческата реалност на съответната епоха), би могъл да има само един отговор, който да претендира, че покрива цялото многообразие от форми на историческия роман. Пресъздаваната историческа епоха трябва да се схваща като обществено значимо минало — минало, което в някакво отношение диагностицира настоящето.

До каква степен трябва да е отдалечено това минало? Въпросът изглежда наивен, но различията в отговора му поражда голяма част от противоречията в изследванията на авторите. Смесването на темпоралната гледна точка на произведението с тази на неговите читатели довежда до сериозни недоразумения, при които „Под игото“ и „Разораната целина“ се оказват исторически романи. Заличаването на всякаква времева дистанция размива границите на жанра и го обезсмисля. За Злобин „Историята е единен процес и в него не бива да се противопоставят настояще и минало“<sup>37</sup>, следователно историческият роман включва съвременния.

Разбира се, не бива и да се търси точен хронологичен отрязък (от . . . до), който да е достъпен за историческия роман. За Скот събитията, пресъздавани в историческия роман, могат да обхващат живота на най-много две поколения назад. Миналото не трябва да е окончателно забравено за съвременниците на романа, то трябва да подлежи на спомняне. Сходни са позициите по този въпрос на Лукач и Иша Шаберт. За Лукач художествено пресътвореното минало трябва да се схваща като предистория на настоящето, то трябва да пази живата си връзка с него. Терминът „средно минало“, който въвежда Шаберт, цели да предпази историческия роман от опасността, пресъздавайки една твърде отчуждена от настоящето му епоха, да се превърне в „чиста фикция, романс и приключенски роман или пък да се сведе до антикварно изследване“<sup>38</sup>. Но на подобни опасности историческият роман е изложен не само когато погледът на автора е отправен към отдалечена епоха, за която знаем твърде малко. Битовизмът и фактографизмът са най-чести, когато изобилието от документи и източници задушават авторовия глас; а що се отнася до екзотиката — съвременният роман я открива с не по-малък успех и в настоящето. И ако съществуват някакви ограничения, то те се отнасят не толкова до степента на отдалеченост или приближеност на историческата епоха, колкото до състоянието на процесите, които протичат в нея. За да можем да видим епохата като обществено значимо минало, се нуждаем от съзнанието на нейната завършеност, за резултатите от приключилите, уталожили се исторически процеси в нея. Ето защо трилогията „Ходене по мъките“, в която по думите на Ал. Толстой диша „едно все още димящо минало“, не може да бъде причислена към историческия роман.

<sup>36</sup> Л е н о б ъ л ь, Г. История и литература. Москва, 1960.

<sup>37</sup> Цит. по Л е н о б ъ л ь, Г. Цит. съч., с. 33.

<sup>38</sup> Ш а б е р т, И н а. Цит. съч., с. 6.

Така постепенно достигнахме до един по-разширен и уточнен вариант на първоначалната минимална дефиниция за жанра. Историческият роман разказва не просто за отминали събития, а за едно схващано като обществено значимо, завършено минало<sup>39</sup>. Не е трудно да се види, че макар и да постига известно отграничаване на жанра, това определяне остава все още в рамките на тематично обосновани критерии.

Възродилият се през последните десетилетия интерес към историческия роман до голяма степен се дължи на ролята на предтеча, която изследователите на така наречената *non fiction novel* му приписват. Всъщност подобно схващане е поредното възобновяване на проблема за съотношението между документалност и художественост в рамките на този „хибриден жанр“. И ако има нещо коренно ново, то е по-скоро в това, че именно литературните критики и теоретици са тези, които държат на пълния диктат на факта. Част от тази проблематика вече беше разгледана в по-общия ѝ аспект (отношението литература — история) и тук тя ни интересува единствено с възможността документализмът и неговата роля в историческия роман да бъдат изведени като жанровоопределящи критерии.

Необходимо е ясно да се разграничат два различни проблема — предварителната работа на автора с документалното наследство на епохата и звученето на документалната основа в самата творба. Упоритият кабинетен труд на писателя върху издирването и подбора на фактите е неизбежен етап в творческия процес. Това е етап на постепенно зараждане и оформяне на идеята, без която по думите на Гулига очите не виждат фактите. Следи от него произведението може да носи в различна степен (зависи доколко авторът е склонен към саморефлексия), но те са по-скоро част от общия стремеж на творбата да се самоокачестви, отколкото изяви на документализма в нея.

Сравнително богатият коментаторски апарат (всякакъв вид бележки, исторически справки, речници на архаизмите и историзмите, всички преки позовавания на историографски източници) е често срещано явление в историческия роман. Типичен пример за това са романите на Шишков. Този апарат изгражда самостоятелен паравербален код, чиито функции се раздвояват между автентичното звучене на творбата и активното включване на два различни времеви пласта в нея — настояще и минало.

Колкото и да са присъщи на историческия роман, тези експлицитни изяви на документализма не са задължителни, неизбежно необходими за функционирането му. Достатъчно е да си припомним „Саломбо“ на Флобер, за да се убедим, че творбата може не само да съдействува за ориентацията на читателя в историческата проблематика, но и активно да ѝ противостои, заемайки неговата гледна точка на незнаещ или превръщайки неяснотата в свой принципен подход към миналото.

Несъмнено най-силна е изявата на документализма в онези произведения, чийто сюжет и персонажна система са пряко извлечени от историческите източници. Пълната или частична историческа идентифицируемост на събития и герои в произведенията и до днес се приема от повечето автори за обективен критерий на жанра. Странно смесвайки проблематиката на жанра с тази на образната му структура и най-вече на главния герой в него, Л. Александрова извежда следните критерии за спецификата му: „... отдалеченост на събитията във времето, значимостта им за историческата съдба

<sup>39</sup> Тези белези на историческия роман съветският изследовател С. Петров („Русский исторический роман двадцатого века“, „Русский советский исторический роман“) извежда като жанрово-определящи категории. Към това становище най-общо се придържа и Г. Пенчев („Съвременност и минало“, С., 1975).

на народа, документалната основа. Всички тези признаци според нашата гледна точка трябва да се допълнят с още един, основен — действителността на главния герой.<sup>40</sup> За Г. Цанев „наличието на историческата действителност на героите е най-безспорен белег на историческия роман“<sup>41</sup>.

Спорът, дали главният герой на историческия роман трябва да бъде историческа личност, или е достатъчно известните от историята имена да изграждат само колорита на епохата, потъвайки във фона на сюжетното действие, е стар почти колкото самия исторически роман. За първи път той е подхванат от критиците веднага след излизането на романа „Сан-Мар“ на Алфред дьо Вини — един роман, изграден на основата на откритата опозиция на традицията на Скот. Днес този спор се обезсмисля от самото развитие на жанра, доказало широките му възможности за разнообразно боравене с историческия материал. За напълно достатъчно се приема историческите събития да бъдат разгънати на фона на една цялостна картина на етнографски, икономически или социални особености на епохата<sup>42</sup>. Що се отнася до неизбежното споменаване на имената на исторически личности, то още по-трудно би могло да се приеме за обективен критерий. Достатъчно е да припомним любимия за съвременната научна фантастика<sup>43</sup> мотив за пътуване във времето (да не забравяме, че той е с двупосочни възможности), който в не по-малка степен създава възможността да се срещнем с имената на Юлий Цезар или Хан Аспарух.

Значително по-сериозни проблеми възникват, когато въпросът за документалната основа на историческия роман бъде поставен във връзка с начините на художественото ѝ усвояване. Съществуват ли специфични за жанра форми на боравене с историческия материал? Отговорът на този въпрос обикновено се свързва с необходимостта от историческа правдивост, от обективност в подбора на фактите и тяхното пресъздаване, а оттук с ограничаването на художествената измислица в историческия роман. Терминът художествена измислица поражда доста недоразумения, които едва ли могат да бъдат изгладени с помощта на още по-неустановеното понятие художествена доизмислица<sup>44</sup>.

Показатели за това са резултатите от дискусията за съотношението факт—художествена измислица, проведена на страниците на списание „Литературное обозрение“ през 1978/1979 година. Определяйки измислицата като един от законите на художествеността, И. Золотуский отбелязва: „... истинската измислица е над факта, тя се издига над него в своята способност да го постигне във връзка с другите факти и дори да предскаже появяването на новия факт“<sup>45</sup>. На коренно противоположни позиции застава В. Лисенко, за когото „измислицата в изкуството е преди всичко формално явление

<sup>40</sup> Александрова, Л. Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев, 1971, 15, 144.

<sup>41</sup> Цанев, Г. Цит. съч., с. 17.

<sup>42</sup> Това становище застъпват автори като Ина Шаберт, Геперт, Р. Боргмайер и Б. Райгц, отчасти и Осколкин. Принудена да отчете наличието на исторически романи, в които историческата епоха се разкрива чрез съдбата на измислени герои, А. Александрова ги отделя в специален жанр, определен доста несполучливо като историко-художествен роман.

<sup>43</sup> Ето един термин, който, макар че буди много по-малко съмнение у критици и теоретици, отколкото историческия роман, има оксиморонен характер.

<sup>44</sup> Това понятие трябва да обхваща последните от творческия подход на автора към историческия документ — монтаж от оригинални текстове, разместване в хронологията, премълчаване на отделни факти и т. н. Докато измислицата е въвеждане на персонажи и събития, несъществували в историята.

<sup>45</sup> Лучшая правда — вымысль. — Лит. обозрение, 1978, кн. 2, с. 34.

ние“. Тя е „другар и слуга на правдоподобното, но враг на правдата“<sup>46</sup>. Очевидно е, че в първия случай художествената измислица се свързва с принципите на изграждане на художествения образ, а във втория — с оценявания като злонамерен авторски субективизъм и произвол. На факта обаче и в двата случая се гледа като на абсолютна даденост, която, притежавайки самостоятелно значение, не се огъва и не променя същността си в художествено-условния свят на литературното произведение.

В своето многовековно развитие художествената литература свожно се колебае между почти плътното приближаване към реалните на живота (историческите факти са обективна част от тях), интензифицирането им и стремежа за пълното им потискане. Историческият роман не е застрахован нито от това колебание, нито от опасностите на крайните му точки. И ако потокът от хроникални сведения, пресилената археологическа и етнографска точност изтласкват на заден план личността, губят човешкото (следователно и литературното) в образа на миналото, опитът за изчистено от фактологичността философско концепиране губи самото минало.

Слагайки знак на равенство между обективна историческа истина и документално засвидетелстван факт, редица учени виждат спецификата на историческия роман в неоспоримия диктат на документалното в процеса на художественото пресътворяване на миналото. Остро критикувайки подобни схващания, Оскоцки отхвърля фактографския пуризм на Каргалов. Според него опората на документа дава възможност да се изяснят някои от особеностите на образната структура на историческия роман, но тя не е универсален ключ към него. „Ето защо е по-точно . . . да се говори не толкова за граници на художествената измислица, колкото за граници на документализма.“<sup>47</sup>

Документализмът е универсален метод, който е присъщ не само на историческия роман и не само на литературата като цяло. Особено отчетлива е функцията му в публицистиката, в мемоарните и автобиографични текстове. Документализмът не може да служи за жанровоопределящ критерий на историческия роман, въпреки че връзката с историческите факти и документи е неизбежно необходима за този жанр. Необходима му е като опора в творческия процес на постигането на художествения модел на миналото, но в не по-малка степен и в процеса на реализирането на този модел. И ако по нещо позицията на писателя на историческия роман и историка-изследовател силно се сближават, то е в изключването на всяка възможност за несериозно, игрово отношение към миналото. Позовавайки се на обективиреми, усвоени от културната среда и следователно познати исторически сведения, писателят постига необходимото му автентично звучене и въвлича читателя в една стратегия на четене, която изисква аналогично отношение.

Конструирането на текста на един исторически роман винаги предполага някакъв минимум от най-общи исторически познания на читателя, които да му позволят не само да разпознае фактите, но и да открие линията на интерпретацията им. На тази връзка между документалната основа на произведенето и неговото четене особено голямо внимание отделя немският изследовател Генерт<sup>48</sup>. Според него читателят на историческия роман е поставен в двойствена позиция на включващо се следване на интерпретационния модел на романа и постоянно критично завръщане към собствените исторически познания, а оттам и към научно възприетите перспективи на ана-

<sup>46</sup> Если присмотрятся. . . — Лит. обозрение, 1978, кн. 4, с. 48.

<sup>47</sup> Оскоцки, В. — Цит. съч., с. 307.

<sup>48</sup> Герерт, Н. Der andere historische Roman. Tübingen, 1976.

лиз. Реализираното в процеса на четенето чрез взаимното коригиране на тези две позиции собствено историческо изображение авторът нарича „другият исторически роман“. Несъмнено в това изследване се набелязват важни за спецификата на историческия роман механизми на рецепцията му. Интерес представлява и използваната от автора методология на анализ на художественото произведение. В тази разработка обаче значително се преувеличава ролята на конкретните исторически познания на читателя, от когото се очаква едно почти научно реагиране. Едновременно с това функциите на историческия роман са сведени до познавателния им аспект. Подобно схващане предполага, че за един незапознат със съответната историческа епоха читател произведението ще се превърне в енигматично или че в процеса на четене то ще „деградира по чист романс“<sup>49</sup>.

Различната културна подготовка на читателите действително води до различни типове прочит на произведението (и това важи не само за историческия роман), но не бива да се пренебрегва възможността на творбата да контролира процеса на четене. Далеч не всички факти, включени в корпуса на текста или извлечени в специален коментаторски апарат, се разпознават и осъзнават от читателя именно като исторически, като обективирани. Означава ли това загуба на част от семантичната информация на текста? Историческият роман винаги се реализира като сложен между-текстови отношения. В известен смисъл той е хипертекст, породен от неизчерпаем брой хипотекстове, разположени на различно ниво. Историческите източници и документи, историографските текстове; различните текстове в културната среда от вестникарското съобщение до битуващите фолклорни предания, песни, легенди; литературната традиция и собствената традиция на жанра — ето приблизителният обхват на вероятните хипотекстове. И за най-ерудирания читател ще е невъзможно да разчете всичките нива на тази интертекстуалност. Към някои от тях ще го насочи самата творба, за други ще го ориентират историческите му познания, но загубата на информация винаги ще е неизбежна. Това не означава, че ще бъде загубен или ще деградира жанрът. Активно използвайки както читателското знание, така и неговото незнание (всяко от тях по различен начин стимулира четенето), творбата постига себе си чрез едновременния диалог с тях. И ако разпознатите факти ни позволяват да се дистанцираме достатъчно от текста, за да видим критично насоките на интерпретацията им, то неизвестното, новото и вероятното, с което се сблъскваме, рязко скъсяват тази дистанция, създавайки предпоставки за необходимата за прочита идентификация.

И така документализмът, опората на историческия факт и историческото познание набелязват редица значими проявления на спецификата на историческия роман. Като универсални явления обаче те не могат да служат за жанровоопределящи критерии. Дори и да се позовем на чисто интуитивното ни усещане за засилената им изява в историческия в сравнение с другите романи, това „в повече“, което бихме могли да констатираме, ще ни даде само външно статистическо разграничение на жанра.

Определението, до което достигнахме в стремежа си да разкрием характера на пресъздаваната в историческия роман епоха (разказ за едно схващане като обществено значение, завършено минало), макар и доста тромаво и очевидно недостатъчно, съдържа все пак едно сериозно предимство. В него ясно личи, че критериите за избор на епохата са извлечени от темпо-

<sup>49</sup> Ш а б е р т, И н а. Цит. съч., с. 23.

<sup>50</sup> Такова е становището на Н. Георгиев в статията му „Квадратурата на херменевтичния кръг“ в сб. „Граници и възможности на литературознанието“, София, 1986.

ралната гледна точка на творбата, т. е. това е винаги един съвременен на творбата разказ за миналото. Ето защо темпоралните критерии са действително най-пригодни за постигането на спецификата на историческия роман<sup>50</sup>. Те най-точно открояват наличието на два времеви пласта в него — минало и настояще.

Според П. Шрайер<sup>51</sup> историческият роман в зависимост от съответното историческо съзнание на автора цели или евоцирането на една отминала епоха, или критиката на съвременността, или излагането на извънвремеви обществени модели. Във всички случаи обаче той постига това чрез една открита или прикрита, дълбоко зашифрирана в художествената условност, съвременна перспектива. Без оживяващото съотнасяне със съвременността историческият роман действително би се превърнал в енигматичен независимо от степента на историческите познания на читателя.

Пътищата, по които се постига съотнасянето на двата времеви пласта, проникващо и в най-минималните структури на текста, са разнообразни и несводими до една-единствена обобщаваща схема. Всяко оригинално произведение изгражда свои механизми на взаимния прочит на настояще и минало. Неслучайно изследователите на историческия роман не откриват самостоятелни за жанра структури — той използва цялото богатство от форми, присъщи на романа въобще, и като него се стреми максимално широко да обхване пораждащия го социокултурен контекст. Ето някои от най-типичните за историческия роман възможности за постигане на времето съотнасяне: то може да се съдържа още в избора на темата на произведението, продиктуван от актуалните въпроси на съвременното; може да е заложено в образа на разказвача, в поведението му, характера и реакциите му; може да е изведено в преки авторски коментари или да се носи от стилового изграждане на творбата — от чуждите на разказвача регионални или личностни езикови форми, от хетеротронните езикови явления и др.

Многообразието от форми обаче все още не означава липса на възпиращ контрол. Имаме предвид не само характерната за всеки художествен текст изборност в съчетаемостта на елементите, но и специфичната за функционирането на историческия роман необходимост от автентично звучене, както и стремежа за максимална обективност на постигнатата художествена реконструкция на миналото. Този контрол не е иманентно присъщ на механизмите на изграждане на текста, а е част от изявата на творческия метод и стил на съответния автор. Ето защо изследователи като Лукач, Оскоцки, Ленобъл, Г. Пенчев категорично разграничават два основни начина за постигане на времево съотнасяне в историческия роман — модернизация и осъвременяване.

Осъвременяването е резултат от най-общото художествено-естетическо и идейно осмисляне на процесите, характеризиращи съответната историческа епоха от позициите на авторското време. Своята най-пълна изява то постига в съзнателното прилагане на историзма — един от основните принципи на диалектическия подход към изучаването на предметите и явленията в тяхната взаимовръзка и във връзка с конкретните исторически условия, които са ги породили. Като художествен принцип на изграждане на литературната творба историзмът за първи път е постигнат от Скот и в това взаимно пораждане на метод и жанр като че ли най-ярко се оглежда спецификата на историческия роман.

<sup>51</sup> Schreier, P. Zur Typologie der russischen historischen Prosa. — In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. XLL, Heft 1, 1988.

Модернизацията е крайност в съотнасянето на времевите пластове в историческия роман, при която изграденият художествен модел на миналото пряко е подчинен на авторовата съвременност. Тя може да засяга изброяването на типичните за епохата бит и нрави или изграждането на характеристиките, при което се стига до дисхармония между логиката на поведение на персонажа и заобикалящата го среда. Често срещани са изявите на психологическата модернизация, при която в реакциите, чувствата и размислите на героите се влагат чужди на епохата духовни импулси. Особено краен вариант на модернизацията е тенденциозното подчиняване на определени идеологически интереси на съвремието. Характерен пример на това са историческите романи, писани по времето на Хитлерова Германия, пряко визиращи фашистката идеология (Hans Blunk „Die Fahrt“). Всъщност в такива произведения жанрът силно се деформира, като се лишава от всякакво изграждане на времева перспектива. И ако миналото все пак присъства в тях, то е сведено до ролята на маскировъчен колорит или абстрактен декор.

Осъвременяването и модернизацията не бива да се отъждествяват с използването на съвременни повествователни техники в изграждането на историческия роман. Развитието на този жанр не стои извън контекста на общолитературните и културологични процеси. Напротив, той е тясно обвързан с тях и сравнително бързо реагира на измененията им. Достатъчно е да споменем имената на писатели като Иво Андрич и Емилиян Станев, за да се убедим, че историческият роман не просто се включи в характерния за съвременното литературно мислене стремеж към задълбочен психологически анализ, но и постигна свои оригинални решения, даде тласък на развитието му.

Съотнасянето на времевите пластове на историческия роман е основен проблем на конструирането на текста. Чрез неговото оригинално решение всяка творба до голяма степен постига своята индивидуалност и неповторимост. Възможно ли е въпреки това да се открият обобщаващи текстологични принципи, чрез които се постига това съотнасяне? Отговаряйки положително на този въпрос, Ина Шаберт изтъква задължителния за историческия роман ретроспективен модус на изказване, както и необходимостта текстът да бъде наситен със сигнали, насочващи вниманието на читателя към времевата дистанция. И ако модусът на изказване не би могъл да ни послужи за специфициращ жанра критерий, то високата степен на маркираност на текста като конструиран върху различни темпорални пластове несъмнено дава много по-големи възможности. Тяхната реализация предполага многобройни съпоставителни текстуални анализи, без положителните резултати на които оригиналната идея на немската изследователка остава в сферата на интуитивно уловените предположения. Ето защо ще си позволим само едно твърде условно разширяване на критериите за жанра, определяйки го не просто като разказ, а като основан на времева дистанция разказ за едно обществено значимо, завършено минало.

На изграденото темпорално съотнасяне до голяма степен се дължи и спецификата на художествения контакт с читателя, който историческият роман постига. Вграждайки в своя текст определен рецензивен аванс<sup>52</sup>, всяка художествена творба разполага чрез него с набор от декодиращи правила, които оптимално приближава реалния читател до имплицитно съдържащия се в произведението образ на адресата. Този своеобразен контрол

<sup>52</sup> Терминът е на Н. Грабен. *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Gesellschaft, Literatur, Lesen*, Berlin, 1, 1977, Bd. 1.

върху четенето в различните жанрове се осъществява в различна степен и чрез строго индивидуални механизми на текста. В историческия роман неговите функции се поемат от романното време.

За разлика от реалното физическо време, което се характеризира с континуитет и еднопосочност, сензорното (психически отразеното физическо време) притежава обратимост. Чрез способността на паметта да задържа и възстановява образи то постига миналото, а в изпреварващите отразения на възображението — бъдещето. Тези свойства на сензорното време лежат в основата както на деформациите, които художествената условност налага на реалното физическо време в изграждания художествен образ, така и в способността на читателя да ги усвои без никакво насилие.

Спецификата на романното художествено време е обект на много и задълбочени проучвания, но с оглед на разглежданата проблематика тя ни интересува само в един неин аспект — съотнасянето ѝ с реалното физическо време. Ето защо ще пренебрегнем редица важни негови свойства (различните форми на интерзификация, наличието на няколко времеви оси, особеностите на функционирането на времето като мотив, символ или структуроизграждащ принцип) и ще го разгледаме само като относително цялостен, единен времеви отрязък, притежаващ естествено своя вътрешна протяжност. По отношение на физическото време романното е не само отразено, условно, но и откъснато, относително независимо от реалния ток, време. В този смисъл всеки роман започва със свой първороден грях и със своя версия на библейското „В началото бе. . .“, а стремежът му към отворен финал или пълната липса на финал е стремеж да погълне своя Ной и бъдещето, което той носи със себе си. И ако романът е „виждане за света като съчетание на покой и промяна, като траене“<sup>53</sup>, ако „неговата истинска естетическа реалност е движението“<sup>54</sup>, то романното време е своеобразен художествен модел на цялостното верижно протичане на реалното физическо време.

Съсредоточавайки романното време в точно определен отрязък от реалното физическо време (при това определен чрез неговите обективни исторически координати), историческият роман онагледява тази откъснатост, превръща я в обект на изображението. Силно усложнен, художественият модел на цялостното верижно протичане на реалното време се постига едва в процеса на четенето. Принуден да заеме амбивалентна позиция на едновременна идентификация с две различни темпорални гледни точки, читателят попада в самия процес на пулсиране на реалното време, съпреживява и усвоява историческото развитие като свой личен опит, превръща се в исторически човек.

Опитахме се да разграничим историческия роман тематично и го видяхме като разказ за едно обществено значимо, завършено минало. Потърсихме спецификата на този художествено-условен разказ и я открихме в опората на документалното и на историческото познание, но и в установката на темпоралната дистанция. Докоснахме се до особеностите на процеса на четене и те ни разкриха спецификата на функционирането на историческия роман — способността му, активизирайки аналитичното мислене на читателя, пряко да атакува историческото му съзнание. Дава ли ни основание всичко това да твърдим, че историческият роман е самостоятелен жанр?

Време е да се върнем към първоначалното си обещание и да потърсим чрез жанровата системност и обвързаност онези свободни *неполета*, които историческият роман усвоява и превръща в единно жанрово явление.

<sup>53</sup> Георгиев, Н. Жанр и смисъл в повестта „Гераците“. — В сб. „Елин Пелин — 100 години от рождението му“. С., с. 199.

<sup>54</sup> Кожин, В. Происхождение романа. Москва, 1963, с. 334.

На пръв поглед разграничаването на историческия роман от съвременния е лесно достъпно и не се нуждае от специални проучвания. Но съвременният роман в не по-малка степен е способен да визира значими исторически процеси, като обхваща обективни исторически факти и свободно борави с тях. Нещо повече — с течение на времето при една отдалечена от собствената му епоха рецепция самият той може да бъде възприет от новата културна среда като притежаващ документална стойност носител на историческа информация. Да си припомним произведения като „Под игото“, „Разораната целина“ или „Тихият Дон“. Значимите исторически процеси в тези творби са извлечени от актуалната проблематика на съвременното им, те са част от контекста, който ги е породил. В тях минало и настояще не се съотнасят, а пряко следват. Те не са породени от осъвременяването на една историческа епоха, а от личностното ѝ съпреживяване. Художествената условност в тези произведения се основава не на темпоралната дистанция, а на нейната липса. Ето защо те не са и не могат да бъдат исторически романи и винаги ще въвличат читателя си (бил той и от XXI век) в идентификация с една съвременна на историческите процеси темпорална гледна точка.

Съотнасянето на два различни времеви пласта, естествено, не е прерогатив на историческия роман. Откриваме го и в структурата на научно-фантастичния, утопичния и биографичния роман. Научно-фантастичният роман е не по-малко обвързан от историческия както с представите за историческо развитие, така и с историзма като художествен метод. Но изграждайки проекция на настоящето в един имагинерен бъдещ свят, той е коренно противоположна реализация на темпоралните отношения. Не осъвременяването на един завършен исторически етап, а възможните перспективи на развитие на настоящето са обект на художествено-условно концепиране в него.

Фикционалното конструиране на една идеална държавна и обществена система е основен стремеж на всяка утопична конструкция. За да постигне своята стабилност, тя се нуждае от затвореност и статика (понятието за история като непрекъснат процес на развитие се ликвидира с постигането на идеалното състояние). Пълната изолация по отношение на време — пространствените измерения, тежнението към систематичност, допускат за утопичния текст единствено развитие по отношение на количествена информация. Тези свойства на утопията естествено са коренно противоположни на наративните структури, за които времето е основен принцип на конструиране. Ето защо свързването на утопията с романа (този процес започва през XVIII век) става възможно единствено чрез сатиричното отваряне на утопичния свят към актуалното съвремие. До голяма степен за темпорално съотнасяне в съвременните антиутопии не може да се говори, тъй като сюжетният времеви пласт в тях е лишен от самостоятелност и е само сатирично интензифицираното фикционално битие на настоящето. И ако е осъществима все пак някаква връзка с историческия роман, то тя е не толкова в съотнасянето на времевите пластове, колкото в общия и за двата жанра стремеж към философско концепиране на проблемите на общественото и историческо развитие.

Разграничаването на историческия роман от биографичния е не само трудно постижимо, в много случаи то е и неоправдано. Твърде мобилен жанр, биографичният роман е винаги склонен да прелее в някоя от сродните му форми. Често написан като научна монография, той очаква да бъде четен като роман или постигнал великолепно романно изложение — претендира за научна стойност. Към историческия роман рязко го приближават ясната му обвързаност с обективни исторически факти, стремежът му да по-

стигне характера на своя герой чрез пълноценното му съотнасяне с историческата обстановка, опитът му да проектира една индивидуална съдба на фона на обществените културни и социални процеси. Когато тези особености, предполагащи постигнато хармонично равновесие между характер и историческа епоха, са съчетани с художествено пресъздаване на живота на значими исторически личности (независимо от това, дали героят е активен участник в историческите събития, или той е известен мислител, писател, художник и др.), романът е в еднаква степен исторически и биографичен. Достатъчно е да си припомним част от романите на Морао или Фойхтвангер, за да се убедим във верността на тази констатация. Тя обаче не цели ценностно разграничаване на биографичния роман, който е не по-малко сполучлив, когато центърът на творбата е силно изтеглен към пресъздаването на личния живот на героя.

И преди да приключим с разграничаването на историческия роман от сродните му жанрови явления, трябва да отбележим още едно, последно — от собствените му тривиални варианти. Изградени на извънвремеви стереотипи, те са лесно различими — зад пищните исторически костюми и декори в тях винаги ще открием клиширани характери и действия.

Самостоятелен жанр ли е историческият роман? Мисля, че вече можем уверено да кажем, че нашето „няма знание“ не ни е подвело. Авторите, които отговарят отрицателно на този въпрос, обикновено изхождат от едно твърде стеснено разбиране на жанра. Те или отъждествяват понятието с една стабилна структура на разказване — нещо, което би обезличило не само историческия роман, но и който и да е от епическите жанрове, или го приравняват с понятието вид и тогава историческият роман се оказва просто роман. Жанрът не е класификационно понятие, макар че традиционно е използван за изграждане на класификации, а историческият роман не е „просто роман“, макар че винаги ще се развива като негово подвидово явление.