

**Никола Георгиев**

---

**ИЗБРАНО В ДВА ТОМА**

**ТОМ I**

**ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЯ**

**Питания и изпитания**

София, 2017

Отговорни редактори

*Сава Славчев*

*Бойко Пенчев*

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Никола Георгиев, автор, 2017

© Издателство „Изток-Запад“, 2017

ISBN 978-619-01-0127-7

ИЗБРАНО В ДВА ТОМА

ТОМ I

НИКОЛА ГЕОРГИЕВ

# ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЯ

ПИТАНИЯ И ИЗПИТАНИЯ





## Съдържание

Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика.....	7
Анализ на лирическата творба.....	117
Към предисторията на бъдещата история на българската литература .....	267
От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“ .....	305
Тезиси по историята на новата българска литература .....	329
Квадратурата на херменевтичния кръг .....	373
Мълчаливите диалози в литературата .....	395
Завръщането на читателя .....	415
Писаха не само за да се знае .....	423
Подир сенките на половете .....	459
Женитбата на литературата със света.....	481
Литературознание на ограничените и неограничените възможности или трагикомедия без катарзис.....	501
Заекващият диалог.....	521
Разграничително литературознание (програма) .....	555

Включените в тома текстове са публикувани за пръв път в следните издания:

Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. – В: Годишник на Софийския университет. Фак. слав. филологии, LXIII, 1969 г.

Анализ на лирическата творба. – С: Народна просвета, 1985; 2 изд. С: Просвета, 1994; С.: Скорпио ви, 2004 г.

От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“ (Из „Тезиси по българска историческа поетика“). – Литературна история, 1983 (№11).

Тезиси по историята на новата българска литература. – Литературна история, 1987 (№16).

Квадратурата на херменевичния кръг. – В: Граници и възможности на литературознанието, С., 1986.

Мълчаливите диалози в литературата. – В: Език и литература, 1987 (№1).

Завръщането на читателя. – В: Пулс, №21, 22–29 май 1990 г.

Писаха не само за да се знае. – В: Поетика и литературна история, С., 1990 г.

Подир сенките на половете. Прологомена към критика на чистия фалос. – В: Народна култура, 1990, №36.

Женитбата на литературата със света. Световната литература между утопията и хетеротопията. – В: Литературен вестник, №9, 6–12 март 1996.

Литературознание на ограничените и неограничените възможности или трагикомедия без катарзис. – В: Литературата и литературната наука днес. С., 1996 г.

Заекващият диалог. – В: Литературна мисъл, XXXIX/XLI, 1999, №2.

Разграничително литературознание. Програма (съавтор). – В: Литературна мисъл, 2006, №2; Български език и литература, 2006, №6.

# Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика

## ВСТЪПЛЕНИЕ

ТУ ОТРИЧАНО КАТО БЕЗСМИСЛЕНО И теоретически непригодно от интуитивистите<sup>1</sup>, ту утвърждавано като основен литературоведски принцип от екзистенциалистите<sup>2</sup> и чикагските неоаристотелианци<sup>3</sup>, ту приемано повече или по-малко критично от останалите литературоведи, родовото триделение на художествената литература неизменно остава в кръга на най-употребяваните, ако не и най-задоволително изяснените операционални понятия на съвременната литературна наука. Дележът „епос, лирика, драма“ така широко и така здраво е проникнал в литературния живот, че вече е трудно да допуснем, че литературознанието би могло да съществува без него дори в най-ранните стадии на развитието си. Ето защо по-скоро под натиска на това спонтанно предубеждение, отколкото в резултат на внимателни проучвания често се твърди, че дележът „епос, лирика, драма“ съпровожда литературната наука още от първите ѝ стъпки; и само по този начин може да се обясни фактът, че понякога и в безспорно авторитетни издания се появяват изводи от рода на: „От времето на Аристотел тя [лириката – Н.Г.] традиционно

---

<sup>1</sup> Вж. Б. Кроче. *Эстетика*. Москва, 1920, с. 43, 131 и др.; В. Croce. *Poesie und Nichtpoesie*. Wien, 1925, с. 13–17; J. K. Spingarn. *Atlantic Monthly*. 1921, кн. 1.

<sup>2</sup> Вж. Е. Staiger. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich, 1949, с. 7 и др.

<sup>3</sup> Вж. сборника *Critics and Criticism*. Chicago, 1952.

бива обособявана като един от трите литературни рода.<sup>1</sup> А историческата истина е друга, и то озадачаващо друга. Триделната родова схема „епос, лирика, драма“ не е съществувала нито по времето на Аристотел, нито дори по времето на Лесинг, в средата на XVIII в., и то главно защото е липсвало единно, дискурсивно определяно и описателно оперативно обобщително понятие за лирическият род. Наистина и множество автори от края на XVIII и началото на XIX в. – същите, в чиято дейност и пред чиито очи израства единното родово понятие лирика и съвременната триделна делитбена схема – вярват в тяхната „вечност“ и „изконност“: за Хердер епос, лирика и драма са „трите единствени рода на поезията“, за Новалис „тяло, душа и дух са съставки на света, както епос, лирика и драма – на литературната творба“<sup>2</sup>, а за Гьоте отново са „трите истински и естествени форми на поезията“<sup>3</sup>. Очевидно е обаче, че тези твърдения, справедливи или не, се отнасят към родовата диференциация като иманентно присъща на литературната практика, а не като концептуална съставка на литературната теория. Между двете страни – иманентност и теоретическа дискурсивност – се появява интересно несъответствие, зад което се крие дългата, изпълнена с интересни поврати история на литературнородовите понятия; история, тясно свързана и със злободневното ни литературнотеоретическо настояще.

Ако приемем, че първите си познати нам стъпки европейското литературознание извършва някъде по времето на Пиндар и Платон, простата, но изненадваща сметка показва, че общо от двадесет и петте века на своето съществуване двадесет и три то е прекарало, без да разполага с единно, родовообобщаващо понятие за лирическото творчество, с други думи, че в продължение на това време внушителното разнообразие на лирически видове – от хипорхема, елегия и дитирамб до балада, виланел и

---

<sup>1</sup> Сб. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Москва, 1964, с. 173.

<sup>2</sup> Novalis. Schriften. Jena, 1907, том II, с. 303.

<sup>3</sup> Goethe. Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans.



сонет – не са били обединявани в единно родово множество и не са били възприемани като представители на една абстрактна родова схема.

Както многовековното отсъствие, така и сравнително рязката поява и утвърждаване на единно родово понятие за лириката крият в себе си не само ред частни исторически проблеми, но и много приноси поуки за съвременното състояние и перспективното развитие на теорията на лириката, а оттам и за обезпокоително наболелите въпроси на общата теория на родовете. Хипотетичните причини, препятствали появата му, и обстоятелствата, благоприятствали за това, могат да подскажат на съвременния литературовед множество ценни податки в пътя му из тая твърде неустановена област на литературната наука.

В Античността<sup>1</sup> и Ранното средновековие теоретическа представа за единството на лирическото творчество липсва, а до началото на нашата ера липсва дори съвременният термин „лирика“ – Платон и Аристотел употребяват като представителна единица за смътното множество на лирическите видове дитирамба, а техните непосредни следходници – музикално ангажирания термин „мелика“. Причините за това са многобройни, сложно преплетени, поддаващи се на хипотетично, но все пак твърде определено описание.

Старогръцката лирика – нещо свойствено и на целия по-нататъшен развой на този род – представлява удивително разноезично и безсистемно наслоение от названия на отделните видове, пред което остават безсилни и най-систематичните литературноисторически изследвания. Названия, водещи началото си от преобладаващата фолклорна традиция, названия, свързани с отделни митове, названия с локалногеографски произход, названия, свързани етимологически със ситуацията, в която се е изпълнявала творбата, названия, свързани с имената на поети, с вида на стиховия ритъм или строфичната организация – всичко това се е

---

<sup>1</sup> Този период бе разгледан по-обстойно в студията „Теории и възгледи за лириката в антична Гърция и Рим“ (Год. СУ, Фак. слав. фил. Том LX, 1966).

наслоявало, кръстосвало, дублирало или логически не покривало в сложна терминологична смесица, в която тогавашните автори при наличните теоретически възможности и нужди не са могли да видят ясно нито единство, нито система. И обратно, епос и драма са притежавали ясно видими специфициращи принципи и сравнително опростен терминологически апарат.

Синкретичните връзки между музика и лирика, разхлабени едва в александрийския период, също са затруднявали теоретическото обобщаване на лирическите видове – дори през I в. от н.е. Плутарх все още не прави разлика между музика и лирика и все още подчинява описателно втория вид изкуство на първия. В допълнение на това нови затруднения създава и различната музикална натовареност на отделните лирически видове. Музикално обобщителното понятие мелика, което субституира смътната или изобщо несъществуващата представа за обособеност на лириката като литературно явление, не обхваща с еднаква категоричност цялото лирическо множество, поради което дори в наши дни е трудно да се определи точният му тогавашен обем: Шнайдевин например счита, че старогръцката лирика е била класифицирана на елегическа, ямбическа и мелическа, а Х. Флах отъждествява старогръцкото „мелика“ със съвременното понятие лирика.<sup>1</sup>

И ако към всичко това се прибави слабата спецификация на художествената литература спрямо практическия морал, науката и религията, не е странно, че старогръцките изследвачи не са се домогнали до ясна представа за онези общи принципи, които обединяват инак пъстрото множество лирически видове. В антропологическо-граматическата класификация на Платон, основана върху типове отношение между субекта на изказа и неговия предмет, групата „поетът говори от свое име“, „неподражателно“, явно се отнася към лириката, но най-висшето обобщително равнище, до което философът достига, е не повече от индуктивно-демонстрационно: „от обратния тип, в който един-

---

<sup>1</sup> Flach. Geschichte der griechischen Lyrik. Tübingen, 1881, с. 1.

ствен говорител е поетът, най-добър пример е дитирамбът<sup>1</sup>. Обхванатият кръг на този „тип“ остава отворен, а и много слабо очертан, за което свидетелства и известното изброяване на литературните видове в диалога „Йон“<sup>2</sup>. (В това съчинение Платон смътно загатва някои от ония свойства на лирическата поезия, които Пиндар вече ясно е изложил в одите си: опияняващо вдъхновение, краткост, елиптичност, насоченост повече към субекта, отколкото към обекта.) При цялата си неяснота, при целия си наивен антропологизъм и граматикализъм, принципът на Платон е далечно предзнаменование на специфицирането на лириката около лирическия субект или „поета“, което по-нататък ще играе важна роля – в едни случаи приносна, в други случаи пакостна – за развоя на това родово понятие.

За концептуалното обединяване на лирическите видове не полага грижи и най-задълбоченият, най-системният, най-„автаркично“ мислещият литературен теоретик на стара Гърция. Забележителните екстенционални и плуралистични принципи за литературнородово деление, изложени в неговата „Поетика“, оставят далеч извън себе си лирическото творчество – означавано тук отново с показателния вид дитирамб.<sup>3</sup> Слабият интерес на Аристотел към лириката окончателно потвърждава забелязаното от мнозина изследвачи „озадачаващо омаловажаване“ (*curious belittling* по думите на Сейнтсбъри<sup>4</sup>) на нейната художествена и теоретическа важност в стара Гърция. Между причините, които най-често се сочат като обяснение на този безспорен факт – нравствени, идейни, обществени, естетически, – важно място вероятно са заемали и систематизационно-описателните затруднения на тогавашния изследвач, буквално затрупан от необхватното и противоречиво множество на лирическите видове и тесните им неспецифицирани връзки с музиката.

---

<sup>1</sup> Платон. Република, III.

<sup>2</sup> Платон. Йон, 534 С.

<sup>3</sup> Аристотел. Поетика, 1447А, 1447В и др.

<sup>4</sup> H. Saintsbury. A History of Criticism. Том 1. London, 1900, с. 208.

Показателно и заслужаващо внимание е обстоятелството, че още от Платонова древност европейското литературознание проявява тенденции към триделност – триделна е схемата на Платон, на Аристотел<sup>1</sup>, триделни са и господстващите класификации у следходниците им.<sup>2</sup> Тази триделност обаче по правило се гради върху много общи, литературно неспецифични критерии и решително без участието на лириката.

В късноелинистичния период, в хода на бързото ограничаване на остатъците от музикално-лирическият синкретизъм терминът „мелика“ започва да губи обобщителния си характер, а на негово място, без обаче да поема значенията му, бързо си пробиwa път терминът „лирика“ (*liricai*, лат. *lyrica*). Макар в етимологичните си корени той също да е музикален, метонимичната му връзка с музиката е значително по-слаба, а оттук и възможностите му за специфично литературоведски обобщения са по-големи. На прелома между миналата и нашата ера между „лирика“ и „мелика“ започва интересен терминологичен двубой – сравнително по-оспорван в елинистичния свят и бързо разрешен в полза на „лирика“ от римската литературна теория и практика. Докато Плутарх например употребява седем пъти „мелика“ и само един път „лирика“, Сенека, Квинтилиан, Авзон, Петроний, Плиний Млади определено предпочитат новия термин. (В този процес може би е повлияла и отчуждеността на римския свят спрямо думата „мелика“.)

Замяната крие значителни терминологически преимущества, но сериозни теоретически промени с нея не настъпват. Рационалистическите и стоическите нападки върху лириката зачестяват (особено хаплив е Цицерон), а изследователското пренебрежение към нея продължава да е все тъй тягостно (пренебрегва я и Хораций в своето „Послание“!). Лирическото творчество, както доказват откъслечните изказвания на Цицерон и

<sup>1</sup> По същество Аристотел е трипартист независимо от разночетенията на онзи многооспорван пасаж в „Поетиката“ (1448A).

<sup>2</sup> Вж. G. Else. *Aristotle's Poetic: The Argument*. Cambridge, Mass., 1957.

по-обстойният анализ на Квинтилиан<sup>1</sup>, остава все така неконципирано, теоретически необобщено. Наистина в сравнение с гръцките му предходници у Квинтилиан се долавя по-подчертан стремеж към освобождаване от музикалната натовареност на термина и към групиране на лирическите видове около него. Пътят до решителните обобщения обаче е все още много дълъг.

В това състояние, дори влошено, Европейският ренесанс зарварва теорията на лириката.

При все че шестте века от Ренесанса до Просвещението също не създават единно родово понятие за лирическото творчество, приносите им в тази насока – количествени и качествени – ги обособяват спрямо античния период и ги сближават с нашата съвременност. Твърдението на Спингарн: „През Ренесанса няма системна теория на лириката. Тези, които изобщо се занимават с нея, обръщат внимание на формалния ѝ строеж, на стиха ѝ...“<sup>2</sup>, е половинчато и изпуска от очи едно важно обстоятелство – върху основите за своите разбирания за художествената литература тогавашните автори разработват въпросите на лириката със значително усърдие и широта, като постигат по-голяма теоретическа обобщеност и проучват ред конкретни нейни въпроси; между тях особено злободневни днес са наблюденията им върху езиковия и езиково-комбинативния аспект на лириката. Ето защо поне спрямо тази насока несправедливо е заключението на Рене Уелек, че изследването на периода 1500–1750 г. е „задача музейна и несвързана с проблемите на съвременността ни“.<sup>3</sup> Теоретическата и описателната основа, върху която тези шест века поставят лирическото творчество, е езиковостта. В двете си главни насоки – едната езиково-техницистична, идеща по линията Цицерон – Квинтилиан, а другата езиково-стилистична, градиращо и оценъчно стилистична, която може да се намери проявена отчетливо в трактата „За възвишеното“ от

<sup>1</sup> Квинтилиан. За възпитанието на оратора, книга X, глава I.

<sup>2</sup> J. E. Spingarn. A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York, 1908, с. 58.

<sup>3</sup> R. Wellek. A History of Modern Criticism. Том I. Yale, 1955, с. V.

Псевдо-Лонгин – езиковостта владее литературната теория, а – що се отнася до лириката – и литературната практика на разглеждания период. Вниманието към нея се изостря и от процеса на оформяне и утвърждаване на националните езици, съпроводен с много пуристични страсти и езикови борби. Затова не е случаен фактът, че първото литературоведско съчинение на нова Европа, „За народното красноречие“ от Данте, е посветено на проблемите на формиращия се италиански национален език; че поетическият манифест на Плядата носи характерното и твърде адекватно заглавие „Защита и прослава на френския език“; че строго нормативизиращата класицистична реформа на Малерб се развива на езикова и пуристична основа, което с похвален тон отчита и Боало в стиховете:

*Enfin, Malherbe vint, et le premiér en France  
Fit sentir dans ses vers un just cadence,  
D'un mots mis en sa place enseigna la pouvoir...;*

че първата немска „Поетика“ на Опиц<sup>1</sup> се занимава преди всичко с възможностите на немския език да създава поезия и с поезията с оглед на възможностите на немския език и т.н. И показателно е, че основния си доказателствен материал тези съчинения търсят не в епоса или драмата, а в лириката.

Първата насока на езиковостта, преобладаваща най-вече през Ренесанса, трактува художествената литература и на челно място лириката като една от проявите на умело боравене с езика, принципно тъждествена с останалите форми на езиковия техницизъм. В логиката на този възглед художествената литература се оказва описателен обект на тогавашните езикови науки – било то граматиката, която мнозина автори от ранния Ренесанс обявяват за „учителка“ на „поезията“, естествено също в стихове:

*Grammaticae famulans subit ingeniosa Poesis:  
Officii confere ulterioris onus.*

<sup>1</sup> M. Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey. 1624.

*Explicat haec legem metri, quis pes docet, addens  
Quid tempus, quod sint tempora cuique pedi<sup>1</sup>;*

било то реториката, към чийто сложен апарат се насочват ренесансовите и класицистичните автори (между тях и Фр. Бейкън<sup>2</sup>). Като закономерен елемент на тази обща среда лирическото творчество на разглеждания период се движи в рамките на извънредно висока езикова организираност, а твърде често (особено в маринизма, култеранизма, евфуизма и немския барок<sup>3</sup>) открито прекрачва в кръга на маниерността. И няма по това време литературоведско изследване, което независимо от степента на теоретическата си задълбоченост да не приема зависимостта на художествената литература спрямо езиковостта. В нейна полза говорят не само италианските ренесансови изследвачи Понтано<sup>4</sup>, Томициано<sup>5</sup>, Меланхтон<sup>6</sup>, Минтурно<sup>7</sup>, не само прекият предходник на класицизма Скалигер<sup>8</sup>, но и представителите на късния класицизъм. В нейна полза говори и строежът на тогавашните литературоведски трактати: в „Седемте книги“ на Скалигер около две трети от съдържанието е посветено на езиково-стилистическия аспект, а съвсем не са редки и случаите, в които трактатът изобщо не излиза от сферата на езиковостта.<sup>9</sup>

Езиковият подход съжителства убедително и независимо редом с не твърде настойчивите усилия на тогавашните изследвачи да се домогнат до по-общи философско-естетически определения на художествената литература. При редките, но интересни опити за съчетаване на двата аспекта (както е у Джироламо

<sup>1</sup> Laborintus, 253–256. (E. Faral. Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1923).

<sup>2</sup> Fr. Bacon. De Augmeniis. II, 13.

<sup>3</sup> Вж напр. W. Kayser. Klangmalerei bei Harsdörfer. Leipzig, 1932.

<sup>4</sup> J. Pontano. Opera Omnia. Том II. Venice, 1518, с. 82.

<sup>5</sup> Tomitiano. Della Lingua. Toscana, 1545.

<sup>6</sup> P. Melanchton. De rhetorica libri tres. 1519, с. 23, 120 и др.

<sup>7</sup> A. Minturno. De Poeta. Venezia, 1559, с. 12–13 и др.

<sup>8</sup> J. C. Scaliger. Poetices libri septem. Lyon, 1561.

<sup>9</sup> Напр. H. Bebelius. Ars versificandi. 1519.

Фракасторо<sup>1</sup>) крайният обобщаващ израз отново бива поеман от езиковостта.

Втората насока на изострената езиковост на епохата, проявена най-характерно в епохата на класицизма, се състои в стилистично-градиращото класифициране на теми, сюжети и обществени ситуации, на нравствени, обществени и естетически ценности в най-общата скала на „ниския“, „средния“ и „висшия“ стил. Стилът тук се възприема като краен определител на ситуации и ценности и именно в този дух Хобс например говори ситуационно-стилистично за литературно деление по белега „дворец, град, село“, а Минтурно – ситуационно и оценъчно стилистично за стил *urbanus, bellicus, rusticus* и т.н. Този род класификация е оказал силно въздействие върху тогавашното родово деление: дори в средата на XVIII в. Волтер продължава да свързва литературните видове (комедия, пасторал, епистола и др.) със ситуационно-стилистическите норми.<sup>2</sup> Литературно слабо специфични, но все пак задоволяващи конкретните класификационни нужди, тези норми поставят една част на лирическото творчество в „средния“ стил, а друга, по-малка – в „ниския“, където лириката се среща в художествено неспецифични съчетания с представители на другите родове.

В изострената езиковост на епохата напълно обяснимо е защо вниманието на тогавашните изследвачи се насочва преди всичко към стиховия, звуковия, стилистичния, композиционния и прочие аспект на лириката и защо количествено богатите описания на лирическите видове тъй лаконично отминават комплексните им художествени и родови проблеми и тъй широко се посвещават на езиково-техницистичния нормативизъм. Пъстрото множество на лирически видове – още по-пъстро и несистемно, отколкото в Античността<sup>3</sup> – бива смътно обобщава-

<sup>1</sup> G. Fracastoro. *Naugerius sive de poetica dialogus* (1555). University of Illinois, 1924, с. 61 и др.

<sup>2</sup> Voltaire. *Oeuvres complètes*. Том VIII. Paris, 1863, с. 657–658.

<sup>3</sup> Вж. T. Sebillet. *Art poétique françoys* (1518). Paris, 1910, с. 186. Тук авторът се оплаква, че лирическите видове са необхватно много и че всеки ден към тях се прибавят нови.



но около общия белег висока езикова организираност; тъй като обаче към същия белег бива отнасяна в една или друга степен цялата художествена литература, сериозни диференциращи последици от прилагането му не произтичат.

Тази обстановка не е благоприятствала, не е и изисквала появата на единна концептуална представа за лирическият род като закономерна съставка на специфична делитбена схема. Наблюденията върху лирическото творчество и съпоставително изучаване и концептуализиране на спецификата на отделните множества произведения завършват в бавен, трудно поддаващ се на проследяване обобщителен процес, центростремително групиране около единното родово понятие лирика. При цялата му бавност и неуловимост обаче резултатите от многовековното му развитие вероятно са изиграли решителна предпоставяща роля в озадачаващо бързите обобщения към края на XVIII в., както това доказва например и съвпадението на термина, около който протича обобщението.

През Високия ренесанс терминът лирика започва настоятелно често да се появява по страниците на тогавашните трактати. В основния брой случаи значението му е от твърде ниско логическо и теоретическо равнище и се отнася само към един от видовете на лирическото творчество – най-често кратката, стилово неприповдигната музикална или немускална „песен“. Налице са обаче и тенденции за подвеждане и на други видове в обсега на понятието лирика и издигането му на по-високо логическо равнище. Така например Скалигер, след като изразява старата двуделна схема с думите: *Omnis, inquit, poesis aut lyrica aut scenica est*<sup>1</sup>, включва в обема на понятието лирика – без да го издига до равнището на рода! – три традиционно самостоятелни лирически вида. С по-широк обем употребява „лирика“ и Августин Оломуценсис (1467–1513)<sup>2</sup>, а забележителният италиански теоретик Минтурно дори я поставя като обща категория

---

<sup>1</sup> J. C. Scaliger. *Poetices libri septem*. Lyon, 1561, с. 350.

<sup>2</sup> Augustin Olomucensis. *Dialog in defensionem poetices*. Praha, 1948, с. 28.

в стилистическата стълбица „комедия, лирика, трагедия“ и я разглежда демонстрационно като представител на „средния“ стил.<sup>1</sup> Минтурно е доловил още един важен момент в теоретическата история на лириката: в зародишния процес на новия обем и новото разбиране за лириката той предлага в името на яснотата да се обособи една *propria lyrica* с ограничен смисъл, близък до античната „мелика“, и една по-обща, надредна „лирика“, близка (обективно) до родово-обобщителното равнище. Втората категория Минтурно определя с белезите краткост, изисканост на речта (*elegantia verborum*), музикалност, „симетрия“ на частите (т.е. висока структурна организираност). Това са връхните в теоретическо и описателно отношение точки, до които достига италианското ренесансово литературознание спрямо теорията на лириката. Езиковостта и нравственият прагматизъм продължават да бъдат ръководеща сила, а специфичното групиране на лирическите видове около единен център – потиснатата, едва доловима тенденция.

По същото време френските доплеядови и плеядови автори (Себийе, Дю Беле, Ронсар) се колебаят между отъждествяването на „лирика“ с „ода“ (*Le chant Lyrique ou Ode*, у Себийе) и включването на по-широк кръг явления в обхвата на това понятие: кратки, с богата звукова и общоструктурна организираност творби, в които стиховите и ритмените схеми притежават най-голяма степен на разнообразие.<sup>2</sup> Макар отново подчинени на стеснената езиковост, наблюденията им върху организираността в лириката не отбягват дори програмиращата, казано по съвременному, роля на началните стихове за лирическата творба. „Що се отнася до лириката (*vers lyriques*), съветва Ронсар, пиши първия куплет по твоя воля, а по-нататъшните нека следват насоката на първия.“

Пословичната строгост на Класицизма по отношение на родовото и видовото деление има стилистичен и ситуацион-

<sup>1</sup> А. Minturno. De poeta. Venetia, 1559, с. 104.

<sup>2</sup> Вж. Дю Беле. Защита и прослава...; Ронсар. Кратко изложение на френската поезика. 1565.

но-стилистичен смисъл, който сам по себе си не допринася за разностранното обобщаване на лирическите явления в единна и специфична родова схема. Когато Боало групира лирическите видове в една от четирите глави на своето „Поетическо изкуство“, обособявайки ги спрямо епоса и драмата, той прави твърде скрупьозни, макар и разпокъсани бележки върху техния стилистичен, ситуационно-стилистичен, композиционен нормативизъм и нито намек за подбудите, които са го довели до това диференциране. Ситуационно-стилистическото и етическото градиране на литературните явления се отразява неблагоприятно и върху оценъчното отношение на класицизма към тоя род, пренебрегван като „дребен“, „несериозен“, и към неговите творци, често осмивани от просветителите (например Монтезкьо) заради техния конформизъм, безличие и угодничество пред аристократично-литературните салони. Затова към средата на XVIII в., както свидетелстват съчиненията на Госар<sup>1</sup> и Ардион<sup>2</sup>, френското литературознание борави с понятието лирика все още върху много ниско, смътно и необобщено равнище.

В английското литературознание от XVI и XVII в. обобщителният процес протича по-бавно – вероятно поради по-голямата ангажираност на тамошните автори с въпросите на младия английски национален и литературен език. От Филип Сидни, Пътнам, Уеб и Ашли до Драйдън терминът лирика се употребява също тъй значително често, също тъй с тенденция към видова надредност, но с по-слаби обобщителни резултати.<sup>3</sup> Що се отнася до немското литературознание, състоянието му в периода 1600–1750 г. с нищо не подсказва, че само петдесет години покъсно то ще застане начело на европейския литературоведски живот и близо цял век ще чертае основните насоки на развоя му. През 1624 г. Опиц, водачът на немското литературознание до идването на Готшед, не може да каже за лириката (в смисъл на

---

<sup>1</sup> J.B. Gossart. Discours sur la poésie Lyrique. Paris, 1761.

<sup>2</sup> J. Hardion. Nouvelle Histoire poétique. Paris, 1751.

<sup>3</sup> Вж. напр. P. Sidney. An Apologie for Poetry (1585). London, 1963, с. 11. J. Dryden. Discourses on Satire and on Epic Poetry (1667). Cassell, 1888, с. 35.

подреден лирически вид) нищо по-конкретно от това: „стихотворения, които са особено подходящи за музика<sup>1</sup> и които преди всичко изискват свободен, весел нрав и украсяване с изящни изрази и поучителност“<sup>2</sup>. На същото равнище, описвани с езиковите и стиховите си белези, остават лирическите видове и в трактатите на Зигмунд фон Биркен, Якоб Мазен, Харсдюрфер, Вайнрих, Пешвиц... Изключително изострената езиковост на немската барокова поезия и литературознание не поощрява комплексното, многостранното родово обобщаване на лириката, но пък навежда на много полезни частни изводи относно връзките между лириката и езиковостта – най-тясна и най-решаваща в сравнение с останалите родове. Именно в Германия най-пълно назрява идеята, че лирическото творчество има най-ограничен „репертоар“ от езикови и композиционни похвати и именно тук опитите да се опише систематизационно този „репертоар“ в различните поетически речници („лексикони“, „табла“, „съкровищници“, „градини“) вземат най-широк размер. Имайки пред очите си тези описания и вероятно не без влияние от идеите на философа Лулий, тогавашните автори се домогват и до някои страни на подборно-комбинативната природа на художествената литература – отново най-силно проявени в областта на лириката. Макар и с различни термини, мнозина от тях формулират извода, че лирическото творчество може да се разглежда като комбинация от предварително зададено и ограничено множество езикови изрази, а някои от тях в духа на епохата си проверяват извода експериментално в създадени на този принцип творби. Френският „реторикьор“ (поет!) Жан Мешино създава стихотворение, чиито съставки могат да се комбинират в още двадесет и девет нови стихотворения, а немският поет Кулман в бележка под черта пояснява, че чрез елементарната комбинаторика от стихотворението му „Любовна целувка“ могат да се по-

---

<sup>1</sup> Генетичният и прекият структурен синкретизъм между музика и лирика вече не е действал и в трубадурската поезия. (Вж. напр. К. Vossler. Die Dichtungsformen der Romanen. Stuttgart, 1951, S. 96.)

<sup>2</sup> М. Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Halle, 1889, S. 19.

лучат над шест милиарда (!) нови стихотворения... Една догадка, която най-новото литературознание и опитите за машинно програмиране на лирическият творчески процес изцяло потвърдиха.

Споменатата тенденция към отъждествяване на лирика с ода получава към средата на XVIII в. не само голямо количествено развитие, но и рязък качествен поврат. Шотландският професор Хю Блеър например (1783) набляга на „ентузиазма“, експресивността и допусканото дори от Боало „безредие“ на одата, на нейната композиционна свобода и емоционална непосредност и неразделно свързва тези свойства с лириката, която, от друга страна, употребява със силно, но неизяснено докрай тежнение към надредна обхватност.<sup>1</sup> Този поврат от езиковост и техницизъм към субективно-емоционална експресивност, ознаменуван в Англия още в предходните десетилетия от Йънг, Т. Грей<sup>2</sup> и др., е закономерно свързан със засилващата се психологистична линия в естетиката от началото на XVIII в.: с психомитологизма и катарзисните тенденции у Муратори и Гравина (според него поезията е *un delirio che sgombra le pazzie*<sup>3</sup>); с динамическия психологизъм на Дюбо, с подсъзнателното и митологичното у Вико, с целия по-нататъшен развой на психологистичната естетика от втората половина на века. В този поврат се набелязват и опорните точки, върху които през следващите десетилетия ще бъде изградена лирическородовата схема – емоционалната и субективната експресивност. Този поврат и неговите последици ще направи опит да опише и предлаганият тук труд.

---

<sup>1</sup> H. Blair. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. 1788 (III изд.), с. 138.

<sup>2</sup> У Грей показателно се среща старата езиковост с новия психологизъм. „Изострено чувство за чист и ясен израз“, „полети на образната украса“, „възвисяване на израза“ – така определя той лириката в писмо от 19.XII.1756 г.

<sup>3</sup> G. Gravina. Della Ragion Poetica. Roma, 1708, с. 15.

## ПЪРВА ГЛАВА ПРЕДПОСТАВКИТЕ

Навлизаме в годините, малко на брой, но решаващи по своя принос, в които се оформя съвременната литературнородова триделна схема, а на лирическият род се дават определения, повечето от които живеят и до днес – едни по силата на традицията, други заради трайната си познавателна стойност. Докато към средата на XVIII в. теоретическото обобщаване на лирическите видове съществува само в зачатък, в края на века лириката вече заема почетно място в една високо организирана делитбена схема, която се възприема и описва така естествено, сякаш е съществувала векове наред.

Кои са обуславящите фактори на този процес, експлозивно бърз в сравнение с продължителността на предходните етапи?

В системата на обществения живот литературнородовото деление заема колкото ограничено, толкова и надредно място, поради което детерминационните му връзки са трудно уловими и лесно податливи на така наречената субективна случайност. Защо и в каква зависимост спрямо околната среда се поражда новата триделна схема, е въпрос, който изисква голям замах в издирването на вероятните обуславящи фактори и голяма сдържаност при анализирането им и тегленето на крайните заключения. При всичко това на поставения въпрос може и трябва да се отговори, но при условие че се постави правилно. Обществените явления, които се разполагат на равнища, близки до равнището на литературнородовото деление, не могат да бъдат елементарно дихотомизирани на обуславяни и обуславящи, нито пък могат да бъдат разглеждани като съставки на еднопосочна причинно-следствена верига. Те образуват относително затворена, вътрешноравновесна система, обединени от кръгово действаща причинно-следствена връзка, чиито движения причиняват вътрешни, автоиндуцирани натрупвания, засилващи относителната самостоятелност на тази обществена подсистема. Подобни двупосочни връзки съединяват последната и с останалите обществени подсистеми – всички те, подчинени на сложната и надредна спрямо тях обществена организираност, спрямо която наивният еднопосочен детерми-

низъм е най-неподходящата и най-безплодната описателна хипотеза. Ето защо нито е правомерно да се запита, нито е възможно да се отговори кои са обуславящите фактори на появата на новата триделна схема и на обобщителния процес в областта на лириката. Правомерно е да се запита с кои явления те са се намирали в обратима връзка и кои са били общите, надредни тенденции в разглежданата подсистема, като отговорът естествено винаги ще остане в кръга на хипотетичното, защото връзките между тези явления са ненаблюдаеми пряко, т.е. образуват за нас „черна кутия“.

Появата на новата високо обобщена лирическа теория съвпада по време с появата на новата и също така високо обобщена триделна схема. Двете явления са неразделно свързани и до голяма степен взаимно обясняващи се, поради което най-напред ще направим кратък обзор на детерминационния механизъм в появата на триделната схема.

### **а) Тенденция към описателна и теоретическа систематичност**

Общ белег на научния живот през XVIII в. е стремежът към систематичност. Интензивно систематизиционно движение протича в областта на логиката, а успоредно с него се извършва интензивно логизиране и на останалите науки. Класификационните принципи на картезианците и дори на Лайбниц изглеждат вече твърде общи и неопределени в сравнение с амбициите и постиженията на педантичните немски метафизичи от поколението на Волф. Индуктивизмът на XVII и XVIII в. получава уравновесяващо противодействие от немския метафизически дедуктивизъм, чиято главна изява е диренето на основните начала на света и познанието и дедуктивното разгръщане върху тях на една колкото сложна, толкова и стройна *система*, в която всяка наука, всеки елемент на познанието е в здрава логическа връзка със своите подредни и надредни структурни съседи. Затова и системите на немската класическа философия представляват внушителни, широкообхватни мисловни построения, единственото противоречие на които се крие в несъответствието между изходните им принципи и действителността.

Очевидни систематизационни тенденции се проявяват и в границите на отделните науки. Разработването и излагането на отделните хуманитарни дисциплини например без фалшиви претенции започва да се нарича „система“, при което за стотина години немският пишец свят изработва една необхватна книжна продукция от „системи“ на философията, правото, естетиката, етиката и т.н. Природните науки също не изостават от тази обща тенденция. През 1735 г. излиза от печат знаменитият труд на Линея, озаглавен също тъй „Systema Naturae“, който по сполучлив за тогавашните възможности начин задоволява осезателно изострените нужди от класифициране на растителния свят. През втората половина на XVIII в. усиления класификационни опити се правят и в областта на химията и в резултат от тях малко по-късно се появяват първите предзнаменования на Менделеевата периодична система – класификациите на Дюма и Дьоберайнер.

Така очертаващото се общонаучно движение към систематичност увеличава и литературната теория; за това допринасят не само типологическите закономерности и развитието на отделните науки, но и здравите тогавашни връзки на литературознанието със социалните, че и с природните сфери на познанието. В обстановката, при която романтиците убедено вярват в трансцендентното единство между духовния и материалния свят, постигано на основата на една всеобхватна панхудожественост („поезията е истинската реалност“, Новалис<sup>1</sup>), и че изкуството е висше обобщение на човешкото познание (Фр. Шлегел) и „органон“ на философията (Шелинг) – в тази обстановка асоциациите между тичинките на Линея и атомното тегло на Дюма и Дьоберайнер, от една страна, и проблемите на литературнородовото деление, от друга, не са били така далечни, както би могло да изглежда днес. „Обективният свят е само зародишната, все още несъзнателната поезия на духа“ – пише през 1800 г. Шелинг<sup>2</sup>, един от

---

<sup>1</sup> Novalis. Schriften. Том III. Jena, 1907, с. 11.

<sup>2</sup> Fr. Wilh. J. Schelling. System des transscendentalen Idealismus. Tübingen, 1800, с. 19.



най-отявлените застъпници на идеята, че битието е организирано на принципите на художествената творба; същата година същата мисъл развива, само че по-цветисто, първият теоретик на немския романтизъм Фридрих Шлегел: „Но какво е тя [човешката поезия, Н.Г.] спрямо безформената и несъзнателната поезия, която трепти в растенията, сияе в светлината, усмихва се в детето, грее в цветовете на младостта... Това е първата, първичната поезия, без която не би имало словесна поезия.“<sup>1</sup> И макар че при това донякъде спинозистко влияние у Романтизма планината отива при Мохамед, т.е. материята при духа, романтиците проявяват характерен интерес към природните науки и мнозина от тях любителски ентузиазирани се занимават и с математика (Новалис), и с психология (Колридж, Хофман), и с химия (Тик), и с физика (Хофман), и с геология (Колридж)... От многостранните взаимни влияния между изкуствоведските и природоизпитателните интереси на Гьоте трябва да се отбележи пък връзката между възгледа му за трите литературни рода като „трите истински естествени форми на поезията“ и възгледа му за организацията на растителния свят и особено за „прарастението“ (*Urpflanze*); връзка, за която сам той говори в разсъжденията си за баладата от 1821 г. Тази типична за епохата духовна разностранност на литературните творци и теоретици не бива да се смесва с енциклопедичността на ренесансовите автори, защото тук тя е резултат и израз на схващания – от последователно спинозистки до бьомевски и сведенборговски мистични – за единството на духовното и материалното и дори за художествените принципи на вселенската организация. В крайна сметка тази универсалност подхранва предположенията, че общите систематизационни тенденции и появата на новата литературна систематика не са явления, между които се излага китайска стена.

Натиска на систематизационните тенденции върху литературната теория и практика впрочем ясно са долавяли и съвременниците на този интересен процес, както може да се съди от без-

---

<sup>1</sup> Fr. Schlegel. Seine prosaische Jugendschriften. T. II. Wien, 1882, S. 338–339.

покойството и раздражението, с което някои романтици реагират спрямо него. „Който вярва в система, той прогонва любовта от сърцето си“ – предупреждават през 1797 г. Вакенродер и Тик.<sup>1</sup> Една година по-късно пък Фр. Шлегел пише с присъщата си лапидарност и парадоксалност на 25-годишен гений: „Еднакво смъртоносно за духа е да има и да няма система. Той е длъжен умело да обедини и двете (*beydes zu verbinden*).“<sup>2</sup> Множеството подобни декларации на романтиците убеждават, че по това време силни систематизационни тенденции са съществували и в областта на литературата, но съвсем не могат да убедят, че романтическите теоретици са останали извън влиянието им. Плодовете на романтическото литературознание – създаването на нова *системна* литературна теория и история – доказват тъкмо обратното. Дори заглавията на съчиненията, писани по това време и в една или друга степен свързани с романтизма, говорят в същия дух: „Скица на една системна поетика“ от К. А. Клодиус (1804), „Система на изкуствознанието“ от Аст (1805) и много други от този вид. Корените и вътрешната логика на този възлов романтически парадокс ще бъдат разгледани по-нататък, а тук ще се ограничим само със свидетелствата за вероятното взаимодействие между общите систематизационни тенденции и появата на системно литературнородово деление.

## б) Специфициране на изкуството и неговия описателен апарат

Влиянията на систематизма върху литературната наука са съпроводени и подкрепяни от процеса на обособяване и специфициране на художествената литература като самостоятелен обект на описание – един вътрешноестетически и вътрешнолитературен отглас на общонаучните развойни тенденции, без който появата

---

<sup>1</sup> Из съавторския им труд *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. 1797.

<sup>2</sup> Fr. Schlegel. Т. II. Цит. съч., с. 211.

на новата триделна схема и новата теория на лириката едва ли би била възможна.

До средата на XVIII в. художествената литература се прелива теоретически в езиковостта и нравствената прагматика. В допълнение на това по същото време голям авторитет си спечелва и старият Хорациев принцип *ut pictura poesis* (каквато картината, такава и поезията), което на свой ред засилва деспецифицирането на художествената литература вече по линията на живописиста. Идеята за това приравняване спечелва много застъпници сред френските класицисти и още повече сред немските представители на барока, а разработването ѝ върху широките основи на миметичната теория в средата на XVIII в. (например от Батьо) показва, че Лесинг е воювал с едно все още живо и дълбоко вкоренено схващане.

Мисълта, че художествената литература е явление специфично, което не може да се подведе нито към науката, нито към ораториката, нито към практическия морал, се поражда или възражда в нова Европа бавно, постепенно и не взема определен израз, докато за това не възникват благоприятни условия в общия научен живот на епохата. Няколкото предишни стъпки в тази насока – например Бейкъновото разделение на човешките възможности на памет, разум и въображение (съответно история, философия, поезия), четиристепенната познавателна схема на Лайбниц, новаторските разсъждения на Вико – имат само подготвителен или предзнаменователен характер. Едва през 30-те години на XVIII в. немският метафизик Баумгартен, когото специалистите справедливо или не представят като невпечатляваща мисловно и дори посредствена личност, очертава първата съзнателно търсена и в много отношения приемлива разграничителна линия между изкуство и неизкуство, спечелвайки си при това честта да бъде ако не родоначалник, то поне кръстник на съвременната наука за изкуството – естетиката.

Към въпроса за изкуството и неговата специфика Баумгартен пристъпва дедуктивно, „отгоре“, по-скоро като прилежен ученик на логика и метафизика Волф, отколкото като изкуствовед. Негова изходна точка е популярното тогава разчленяване на познанието на логическо (висше) и чувствено (низше, *cognitio*

*sensitiva*), към което той добавя новокръстената от него наука естетика; нейно предназначение е да изследва чувствения тип познание: *Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior...) est scientia cognitionis sensitivae*.<sup>1</sup> Върху тези предпоставки Баумгартен отъждествява чувственото познание с изкуството, на първо място с художествената литература (на нея е посветен целият втори том на труда му „Естетика“), от което логически произтича, че изкуството и художествената литература вече имат своя обособена, самостоятелна наука. Същинският исторически принос на Баумгартен обаче започва с неговата активна защита на „низшето познание“ – изкуството като човешки ценен и философски достоен обект на научно описание. Художественото познание е непълноценно, разсъждава той в параграф седми, но то е преход към светлината на логическото познание и затова има право на самостоятелно съществуване. В странната „екстензивна яснота“ на поетическата „мъглявост“, за която говори Баумгартен, се сблъскват колебанията му дали да определи художествеността единствено на логико-гносеологическа основа, или да отнесе към нея и емоционално-психологически предпоставки. Излагането на тази алтернатива е естетическо в баумгартеновския смисъл на думата, т.е. много смъртно и мъгляво, но в крайна сметка в определянето на *sensitiva* взема връх логико-гносеологическото. Ето защо и когато по-късно Хердер се възторгва от Баумгартеновата дефиниция на поезията (*oratio sensitiva perfecta*), той става жертва на недоразумение, защото в *sensitiva* той търси емоционалното, а Баумгартен има предвид почти единствено логико-гносеологическото...

Обособяването на „поезията“ от Баумгартен, дедуктивно и гносеологическо, е непълно в своята насока, незначително спрямо моралната прагматика и равно на нула в отношението художествена литература – реторика. Реториката е не само подредена сред останалите изкуства (*arte rhetorica, poetica, musica*), но с неин апарат и с нейни функционални представи е разработен целият втори том на Баумгартеновата „Естетика“ – „литерату-

---

<sup>1</sup> A. G. Baumgarten. *Aesthetica*. Hrsg. von Kleyb, том I, с. 1.

роведският“. При все това обаче зачатъците на морално и психологическо специфициране, неоспорими дори и за най-придирчивия анализ, превръщат делото на Баумгартен в първото непосредно и значително предзнаменование за настъпващите борби за автаркията на изкуството.

Преодоляването на класицистично-просветителското деспецифициране на изкуството<sup>1</sup> спрямо моралната прагматика протича в сравнително кратки срокове – не повече от три-четири десетилетия. В началото на периода, т.е. към средата на XVIII в., процеса оглавяват английската и шотландската наука, но скоро след това Германия, където бързо се превежда всичко по-значително, излязло на английски език, и където работят няколко усърдни популяризатори на новостите, идещи отвъд Ламанша (например Герстенберг), взема превес и застава начело на този интересен специфициращ процес. И докато в Англия той има предимно психологическа основа, докато Юм, Хътчесън, Кеймс, Хартли, Бърк и др. отхвърлят деиндивидуализираността и моралния прагматизъм в името на нов, конкретен подход към личността като сложна и самобитна психологическа единица, в Германия психологизмът преминава в широки философско-теоретически обобщения.

В своите „Съставки на критиката“ (1761) Кеймс сдържано и предпазливо обсъжда способността на изкуството да поражда между другото и специфично своя, художествена наслада (или „забава“, *amusement*). На същото все още половинчато, недоизяснено становище стои и сънародникът му Бърк, а и немските просветители М. Менделсон, Ю. Ридел, И. Е. Шлегел. Непосредствено след тях обаче в ръцете на щюрмерите процесът получава пълна сила и се разгръща с цялата крайност, революционност, че и „излитания“, с цялата активна противопоставителност, която съпровожда извоюването на новите идеи. Хердер, по-психологичен, е и по-умерен, но Карл Филип Мориц

---

<sup>1</sup> Фактически на първо място красотата, спрямо която изкуството е било съставен и подчинен елемент. Диференцирането между красотата и изкуство бе поставено на дневен ред едва в наши дни.

например утвърждава автаркията на красотата и изкуството с категоричност и безкомпромисност, непознати до негово време. В съчинението си от 1785 г., носещо характерното за епохата заглавие „Опит за обединение на всички изящни изкуства и науката под понятието на завършеното в себе си“, той изтъква свободната и независима наслада (*Vergnügen*) като същностен белег на красотата и изкуството: „Красиво наричаме това, което ни носи наслада, без да ни бъде полезно.“ При тези увлечения на щюрмерите тъкмо към тях могат да се отправят упреците, които обикновено се отправят към формалиста Кант. У Кант спецификационният процес е вече прояснен, обогатен и поставен на завидно здрави основи. Каквито и недостатъци да виждаме днес в неговата „трета критика“, неоспорими остават конкретно историческите ѝ заслуги – умелото обобщаване на ударите върху класицистическия прагматизъм – и иманентните ѝ заслуги – определяне на специфичното място на естетическото възприятие и изкуството в движението на човека от подчиненост спрямо материалната действителност към свобода. А фактът, че Кантовите обобщения буквално съвпадат по време с появата на новата триделна схема, все така подкрепя предположението, че между специфицирането и класифицирането на литературните факти съществува връзка по необходимост.

Специфицирането на художествената литература разкъсва – отново най-рязко в Германия – и вековните ѝ връзки с реториката. Процесът в тази точка не е едностранен, върху него влияят големите промени, които щюрмери и романтици носят в трактуването на езиковедската проблематика. Отминат етап са вече не само откривателското отношение към езика, но и езиковият нормативизъм както като явления сами за себе си, така и като надредни принципи спрямо художествената литература. На тяхно място новите психологическо-експресивни обстоятелства пораждат и нова езикова концепция, ясно очертана върху линията Вико – Русо – Хаман – Хердер – В. Хумболт. Старото убеждение в конвенционалността на езиковия знак, в произволността на думата спрямо предмета, в което още вярва дори Лесинг, отстъпва на убеждението, че езиковият израз е спонтанен, вътрешно обусловен, израз на душевно съдържание (Вико, Русо, Хаман); стара-

та елементарна езикова нормативност отстъпва на убеждението, че езикът е самостоятелна даденост със своя вътрешна организация, „органическа форма“, творчески свободна, подчиняваща се само на вътрешните си закони (Хердер, Фр. Шлегел, Хумболт); старата прагматическа стилистика отстъпва на убеждението, че езикът е явление от висок теоретически ред, криещо в себе си ключовете на множество важни човешки явления и проблеми. Тези нови възгледи също водят някои от щюрмерите и романтиците до панезиковост; Хаман например пише<sup>1</sup>, че това, което за Батьо е подражание на красивата природа, за него е *език*, но тази панезиковост е от много по-високо теоретическо равнище и не влияе така подчиняващо и деспецифициращо върху художествената литература; както пък ще посочим по-долу, тя играе важна спомагателна роля в изграждането на новата теория на лириката.

От края на XVIII в. вече не може да се намери значително литературоведско съчинение на немски или английски език, в което художествената литература да е поставена в деспецифициращо отношение спрямо реториката. Обратното, много лесно е да се намерят изказвания против тая връзка. „Поезията е поезия. От езиковото и ораторското изкуство тя стои далеч, както земята от небето (*himmelweit verschieden*) – твърди Новалис. По-късно, през 1827 г., Гьоте отправя реториката на по-точно определено, но не по-близко място. В очерка си „За поучителното стихотворение“ той изхвърля този тип лирика от сферата на поезията, смятайки го пригоден само за стихоплетски упражнения на „даскалите“ (*die Schulmeister*). При това оказва се, че реториката стои още по-далеч от поезията, защото самото поучително стихотворение е „кръстоска между поезия и реторика“.

Много са основанията да се предполага, че литературно-специфициращият процес се е намирал във връзка със силния психологизъм в науката и естетиката на XVIII в., а дори и с новаторските щюрмерски и романтически мнения за музиката. Но тъй като тези явления са по-здравосъвързани с промените в областта на лириката, на тях ще се спрем по-нататък, а тук ще

---

<sup>1</sup> В писмо до Шефнер от 11.II.1785 г.

посветим няколко думи на ролята на философията в появата на триделната схема.

### в) Ролята на философския дедуктивизъм

Още в началото на своята „Естетика“ Баумгартен приканва философите да не гледат с пренебрежение на „въображението, измислиците и раздвижването на страстите“, като аргументите му за това са все още скромни и непретенциозни: той просто се позовава на Теренциевото *humanum est nihil alienum putare*<sup>1</sup>. Ако не чрез помощта на личните си дарби и прозрение, поне чрез механизма на надиндивидуалната експресия в общественния живот Баумгартен и в този случай е изразил една важна перспективна тенденция – предстоящото небивало дълбоко вращаване между философия и естетика.

Достатъчно е само да сравним мястото на естетиката в творчеството на философите от XVI–XVII в. и на техните следходници от периода 1770–1820 г., за да се натъкнем на един учудващо рязък преход. Спиноза отделя на красотата няколко случайни и съвсем повърхностни фрази<sup>2</sup>; у Бейкън, Хобс, Юм бележките върху красотата и изкуството имат перифериен характер и философското им дело като структура не би пострадало, ако ги извадим оттам; мнозина от тези автори, като Лок например, демонстративно отказват да се занимават с подобни въпроси; у Декарт пък интересът към изкуството е на логическа и математическа основа<sup>3</sup> – странично допълнение към основните му занимания... Спрямо всичко това философите от периода 1770–1820 г. се отличават най-напред *количествено*, проблемите на естетиката ги занимават значително повече и получават в трудовете им значително по-старателна разработка. Още по-очевидна и по-важна обаче е *качествената* им отлика: естетическите възгледи на тези философи участват като здрава структурна спойка в цялостните им построения, не само дедуктивно подчинени, но и индуктив-

<sup>1</sup> А. Г. Baumgarten. Цит. съч., с. 3.

<sup>2</sup> Вж. Б. Спиноза. Етика.

<sup>3</sup> Вж. неговия „Музикален компендиум“, една от най-интересните прояви на математическото музикознание.